

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI**  
*Campus* Universitário Poeta Torquato Neto  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS**  
**COORDENAÇÃO DO MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**  
Área de Concentração: **Literatura, Memória e Cultura**

**CAROLINE ESTEVAM DE CARVALHO PESSOA**

**MEU NOME NÃO É “OFFRED”: UM ESTUDO SOBRE LITERATURA, CINEMA E  
IDENTIDADE**

Linha de Pesquisa: **Literatura e Outros Sistemas Semióticos**

Orientadores:  
Prof.<sup>a</sup> Dr. Maria do Socorro Baptista Barbosa  
Prof<sup>o</sup> Dr. José Wanderson Lima Torres

Teresina - PI  
2017

CAROLINE ESTEVAM DE CARVALHO PESSOA

**MEU NOME NÃO É “OFFRED”:** UM ESTUDO SOBRE LITERATURA, CINEMA E  
**IDENTIDADE**

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura, Linha de Pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Letras.  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr. Maria do Socorro Baptista Barbosa.

Co-orientador: Prof<sup>º</sup> Dr. José Wanderson Lima Torres

P472m Pessoa, Caroline Estevam de Carvalho.  
Meu nome não é "Offred": um estudo sobre literatura, cinema e  
identidade / Caroline Estevam de Carvalho Pessoa. - 2017.  
119 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Piauí -  
UESPI, Mestrado Acadêmico em Letras, 2017.  
Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.  
Linha de Pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos.  
"Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria do Socorro Baptista Barbosa."

1. Margaret Atwood. 2. Literatura. 3. Cinema. 4. identidade.  
I. Título.

CDD: 469



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

**TERMO DE APROVAÇÃO**

**MEU NOME NÃO É "OFFRED": UM ESTUDO SOBRE LITERATURA, CINEMA E  
IDENTIDADE**

**CAROLINE ESTEVAM DE CARVALHO PESSOA**

Esta dissertação foi defendida às 9h, do dia 05 de abril de 2017, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO..... (aprovado, não aprovado).

Maria do Socorro Baptista Barbosa

Professora Dra. Maria do Socorro Baptista Barbosa  
Orientadora

José Wanderson Lima Torres

Professor Dr. José Wanderson Lima Torres  
Co-orientador

Sebastião Alves Teixeira Lopes

Professor Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes  
1º examinador - UFPI

Fabício Flores Fernandes

Professor Dr. Fabrício Flores Fernandes  
2º examinador - UESPI

Visto da Coordenação:

Algemira de Macedo Mendes

Profa. Dra. Algemira de Macedo Mendes  
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em  
Letras da UESPI

Algemira de Macedo Mendes  
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras - UESPI  
Matrícula: 085952-4

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá - CEP: 64.002-150 Teresina -PI  
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 - 7942

## AGRADECIMENTOS

Um muito obrigada de coração aos colaboradores que estiveram de pronto atendimento em todas as horas durante a execução desse trabalho.

Gostaria de agradecer aos meus pais Luís e Marlude pelo apoio e pela força doada para seguir em frente com todos os transtornos durante o tempo em que precisei mudar de estado. Muito obrigada por permanecerem apoiando os meus sonhos! Aos meus irmãos, Matheus e Lígia amigos de todas as horas, os quais muitas vezes reanimaram o fôlego com conversas e muita paciência – aquela de sempre. Agradeço por não arredarem o pé, principalmente nos momentos em que mais desanimei! O apoio e a fraternidade de ambos foram bastante importantes.

Reservo um grande muito obrigada a Isabela que foi a primeira incentivadora de vir para as terras piauienses e foi (continua sendo) uma pessoa que me auxiliou prontamente em muitas circunstâncias. Em várias destas situações você foi a mão salvadora e norteadora. Obrigada por ter estado ao meu lado esse tempo todo sendo sempre essa pessoa tão generosa e tão incrível.

Ao grande amigo e irmão Abílio Neiva que me adotou assim que cheguei: meu caro, sua simplicidade me ensinou e permanece ensinando bastante. Jamais esquecerei aquelas tardes do café em que discutíamos sobre os temas mais profundos, sentados à sombra das árvores da UESPI. Você é uma alma querida que levo pela vida! Minha querida Ravena, amiga muito estimada, agradeço por ter aparecido e por ter dividido tantas coisas importantes comigo. Também gostaria de agradecer a minha estimada amiga Natália que é alguém por quem nutro um grande carinho e que sempre esteve por perto, partilhando do seu tempo e da sua amizade.

As amigas queridas e muito estimadas Viviane, Daniele, Iúna, Lília, Éthylla, Desterro, Carlane, Ellen, Ana Caruna e Risoleta obrigada pelas melhores aulas, pelos melhores aniversários feitos em sala: continuo a dizer, nós somos a melhor turma dessa UESPI!

Agradeço a professora Socorro pela paciência e pelo auxílio dado durante esse tempo em que estive escrevendo e a gentileza, a amizade e a parceria. Agradeço ao professor Wanderson que me adotou como co-orientanda e que sempre foi muito solícito. Incluo o professor Fabrício que foi uma pessoa incrível e que também esteve à disposição para me auxiliar.

## RESUMO

“The Handmaid’s Tale” é um romance distópico escrito em 1985 pela escritora canadense Margaret Atwood que aborda a história da Aia Offred e seu período de confinamento na República de Gilead, antigo Estados Unidos da América. Em 1990, o diretor alemão Volker Schlöndorff adapta a obra de Atwood para o cinema centrando a narrativa na história da personagem Kate e como esta se torna Aia dentro da República de Gilead. As obras proporcionam discussões sobre adaptação cinematográfica, narratologia, aspectos da identidade e a crise sofrida tanto no âmbito nacional desembocando no pessoal, no que toca às personagens Offred e Kate/Offred que não se adaptam à ditadura em Gilead. Sendo assim, nosso objetivo geral era analisar como a linguagem cinematográfica adapta a obra “The Handmaid’s Tale” (1985) de Margaret Atwood para o filme “The Handmaid’s Tale” (1990) do diretor Volker Schlöndorff, no que tange à identidade. E os específicos consistiam em: a) analisar as implicações da mudança do ponto de vista do narrador em primeira pessoa para o narrador câmera; b) investigar as implicações da reconstrução da personagem Offred pela linguagem cinematográfica; c) verificar como a crise de identidade nacional gerou os movimentos políticos fundamentalistas; d) examinar como o fundamentalismo nacional gerou crises de identidade nas personagens Offred e Kate/Offred. Fundamentamos nossa análise com aporte teórico pautados em Hutcheon (2014), Martin (2013), Gaudreault & Jost (2009), no tocante a teoria da adaptação e linguagem cinematográfica. Woodward (2014), Silva (2014), Hall (2014a, 2014b) no que toca às questões da identidade. Este trabalho foi desenvolvido pelo método da pesquisa qualitativa. Constatou-se que a personagem fílmica apresenta em sua recriação divergências em relação a personagem literária, as quais possibilitaram interpretações diferenciadas tanto do ponto de vista do narrador em primeira pessoa para o narrador câmera, quanto do comportamento psicológico e emocional de ambas. Além de que as crises de identidade que abriram espaço para o golpe político que instaurou o fundamentalismo no país, provocaram também crises de identidade nas personagens, porém em graus diferenciados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Margaret Atwood. Literatura. Cinema. Identidade.

## ABSTRACT

"The Handmaid's Tale" is a dystopian novel written in 1985 by the Canadian writer Margaret Atwood, which tells the story of the Handmaid Offred and her period of confinement in the Republic of Gilead, former United States of America. In 1990, the German director Volker Schlöndorff adapted Atwood's work to the cinema by focusing the narrative on the story of the character Kate and how she became a Handmaid within the Republic of Gilead. Together, these works may provide discussions about film adaptation, narratology, aspects of identity and the crisis suffered at national level leading at personal, as regards the characters Offred and Kate / Offred who do not get adjusted to the dictatorship in Gilead. Therefore, our main objective was to analyze how the film language adapts Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale" (1985) for director Volker Schlöndorff's "The Handmaid's Tale" (1990) in what regards to identity. And the specific goals consisted in: a) analyze the implications of the change from the point of view of the first-person narrator to the camera as narrator; b) investigate the implications of the reconstruction of the character Offred by the cinematographic language; c) verify how the crisis of national identity generated fundamentalist political movements; d) examine how national fundamentalism has generated identity crises in the characters Offred and Kate / Offred. We based our analysis through the theoretical contribution based on Hutcheon (2014), Martin (2013), Gaudreault & Jost (2009), in which regards to the theory of adaptation and cinematic language. Woodward (2014), Silva (2014), Hall (2014a, 2014b) in which regards to the questions of identity. This work was developed by the method of qualitative research. It was observed that the film character presents in its cinematographic recreation several divergences in relation to the literary character, which made possible differentiated interpretations both from the point of view of the narrator in the first person and for the camera as narrator, considering also the psychological and emotional behavior of both. In addition, the crisis of identity that opened space for the political coup that established fundamentalism in the country also caused crises of identity in the characters, but in different degrees.

**KEYWORDS:** Margaret Atwood. Literature. Cinema. Identity.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>08</b>
<b>2. AS RELAÇÕES ENTRE A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA E A NARRATIVA LITERÁRIA .....</b>	<b>11</b>
2.1 O ponto de vista da narradora-protagonista e o ponto de vista da câmera .....	11
2.2 A recriação da perspectiva subjetiva em “The Handmaid’s Tale” .....	28
2.3 A composição da personagem Offred e a recriação cinematográfica da personagem Kate/Offred .....	35
<b>3. CRISE DE IDENTIDADE NACIONAL: O FUNDAMENTALISMO QUE REINVENTOU OS EUA E CRIOU A “REPÚBLICA DE GILEAD” .....</b>	<b>66</b>
3.1 A história de Gilead: crises de identidade como remodeladores da nação americana na literatura e no cinema .....	66
3.2 A recriação cinematográfica dos símbolos fundamentalistas em “The Handmaid’s Tale” .....	79
<b>4. “MEU NOME NÃO É OFFRED”: CRISES DE IDENTIDADE EM “THE HANDMAID’S TALE” .....</b>	<b>85</b>
4.1 Crises de identidade da personagem Offred.....	85
4.2 A personagem Kate e os conflitos com a identidade “Offred” .....	95
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>108</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>118</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O campo dos estudos cinematográficos atrelado aos estudos literários tem crescido e revelado-se cada vez mais uma área rica em termos de possibilidades de pesquisa, o que justifica a realização do nosso trabalho, além do fato de que esta é uma esfera que necessita de mais discussões e mais olhares atentos sobre o papel social que o cinema tem. Ademais, os estudos literários permanecem inesgotáveis tanto a respeito de sua importância social quanto acadêmica, no intuito de desenvolver bases cada vez mais sólidas em termos de crítica e teoria.

Seguindo essa ótica, o cinema e a literatura conversam interminavelmente, onde o primeiro dentro de seu campo criativo, recria em imagens, som e luzes o que bebe do segundo, o texto artístico. Dessa forma, cinema e literatura são ferramentas poderosas que permitem grande amplitude de leituras interpretativas. Nessa perspectiva, o tema abordado deste trabalho foram os processos de adaptação cinematográfica da obra da autora canadense Margaret Atwood “The Handmaid’s Tale” (1985), filme com o mesmo título do livro realizado em 1991 pelo diretor alemão Volker Schlöndorff, com roteiro do inglês Harold Pinter. Ademais, as questões da identidade que permearam o romance e como esse aspecto foi recriado no cinema.

Com efeito, na obra de Atwood, a personagem protagonista Offred conta a sua história do tempo em que viveu reclusa em Gilead antigos Estados Unidos, de como essa nação viera a tornar-se um Estado fundamentalista com condutas rígidas, modificando todo o panorama social, cultural e histórico do país. Offred era Aia da casa de um Comandante e sua função era procriar, concomitante a isso, sua narrativa digressiva flutua entre passado e presente, sendo pontuada de memórias sobre os familiares, sobre a época, antes do golpe político, como era a vida das pessoas e no que hoje havia se transformado.

A adaptação mantém visíveis relações com a obra de partida, mas oferece um modo diferente de reconstruir o mundo íntimo de Offred e toda a sua narrativa. O filme de Schlöndorff lançado em 1991, conta a história de Kate e como esta fora capturada e forçada a viver em uma nação denominada República de Gilead, da qual estava aparentemente fugindo. O filme mostra como Kate se torna Aia da casa do Comandante Fred. Kate/Offred vivencia um período de confrontos dentro do país em guerra e, paralelo a isso, precisa realizar a sua função de procriar.

Seguindo essa ótica, os processos de adaptação motivaram uma série de reflexões sobre ambas as obras, além de que a própria complexidade de ambas as personagens suscitou

questionamentos a respeito da identidade. Para tanto, foram quatro os objetivos que nortearam o nosso trabalho, dos quais o primeiro e o segundo se preocuparam com as questões da adaptação, do narrador e da personagem e o terceiro e o quarto, voltaram-se para os aspectos da identidade e a representação desta, tanto na literatura quanto no cinema.

Sendo assim, nosso objetivo geral era analisar como a linguagem cinematográfica adapta a obra “The Handmaid’s Tale” (1985) de Margaret Atwood para o filme “The Handmaid’s Tale” (1990) do diretor Volker Schlöndorff, no que tange à identidade. E os específicos consistiam em: a) analisar as implicações da mudança do ponto de vista do narrador em primeira pessoa para o narrador câmera; b) investigar as implicações da reconstrução da personagem Offred pela linguagem cinematográfica; c) verificar como a crise de identidade nacional gerou os movimentos políticos fundamentalistas no país; d) examinar como o fundamentalismo nacional gerou crises de identidade na personagem literária Offred e na personagem cinematográfica Kate/Offred.

Para tanto, o primeiro capítulo analisa as implicações da mudança de narrador da obra literária para a obra fílmica. À luz das considerações de Hutcheon (2014), Martin (2013), Gaudreault & Jost (2009) que versam sobre teoria da adaptação e linguagem cinematográfica, observamos neste capítulo as implicações entre a narrativa em primeira pessoa, da qual o leitor tem total acesso aos pensamentos e emoções da personagem, além de que é uma narrativa digressiva a qual faz saltos entre o passado e o presente. Kate/ Offred é narrada pela câmera, em que a linguagem cinematográfica recria através dos ângulos de câmera toda a movimentação íntima da personagem.

Para o segundo capítulo usamos a mesma leva de autores e nos concentramos em analisar e discutir como a personagem Offred foi recriada pela linguagem cinematográfica. Dessa maneira, o capítulo não faz uma mera comparação de semelhanças e diferenças, mas procura refletir sobre a personagem literária e a personagem fílmica, as equivalências entre as ambas as personagens e o que motiva as naturais modificações, as quais compreendemos serem partes do processo de releitura e recriação da adaptação cinematográfica, posto que cada uma tem um *modus operandi*, além de que possibilitaram tantas outras interpretações do ponto de vista do leitor e do espectador.

O terceiro capítulo busca compreender as questões históricas que permeiam a obra literária e a cinematográfica no tocante à crise nacional que levou à reação drástica de movimentos políticos fundamentalistas. Munidos das ponderações teóricas de Woodward (2014), Silva (2014), Hall (2014) entre outros, tentamos entender nesta seção os caminhos levados até o golpe que transforma Estados Unidos em Gilead e as implicações dessa

mudança radical em termos nacionais. Assim, examinamos como essas questões foram tratadas no patamar literário, isto é, como Offred as expôs e averiguar como a linguagem cinematográfica adaptou esses problemas.

Por fim, utilizando as noções teóricas acima acerca da identidade este último capítulo se volta para as personagens Offred e Kate/Offred no tocante as crises de identidade que estas sofrem motivadas pelo panorama social em que se encontram. Cada personagem tem um comportamento diferente com relação ao título de Aia que recebem e essa forma de entenderem-se como Aias gera uma diferença entre ambas, além de que as crises de identidade acontecem de uma maneira para Offred e de outra para Kate/Offred. Enquanto a Offred do romance vive mais tempo em Gilead, esta se relaciona e entende o seu título de Aia de um modo, isto é, para ela esta identidade entranha-se ao seu *modus operandi* com maior profundidade, ao passo que a personagem fílmica Kate encara de uma perspectiva diferente a sua identidade de Aia Offred.

A nossa empreitada buscou responder as perguntas, tendo em vista que as respostas que encontramos são apenas interpretações alcançadas, após longas leituras e reflexões sobre a literatura e o cinema, como estas duas artes se inter-relacionam e os frutos gerados dessa comunicação harmônica. Visamos sobretudo analisar cada meio artístico, ponderando entre análise e teoria, sem nos ater a comparações que ressaltassem perdas, o que em nossa opinião não seria relevante para a fortuna crítica das obras.

## 2. AS RELAÇÕES ENTRE A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA E A NARRATIVA LITERÁRIA

Esse primeiro momento do nosso texto tratará das discussões que envolvem a literatura e o cinema através do trabalho comparativo de análise da obra literária e da obra fílmica, com vistas a discutirmos acerca do narrador personagem e a passagem para o narrador-câmera. Desse modo, ambas as narrativas verbal e cinematográfica constroem as personagens utilizando diferentes ferramentas que possibilitam ao leitor e ao telespectador diferentes interpretações.

### 2.1 *O ponto de vista da narradora-protagonista e o ponto de vista da câmera*

A obra literária “The Handmaid’s Tale” escrita em 1985 pela escritora canadense Margaret Atwood aborda em sua trama o relato da Aia Offred e o período vivido na República de Gileade. Toda a trama é narrada em primeira pessoa pela personagem protagonista Offred e esta conta sua história enquanto Aia, sua captura pelo Governo fundamentalista, a perda de seus familiares e a opressão que lhe era imposta. A distopia não especifica um ponto histórico exato no corpo do texto, porém é possível perceber através da narradora que seu lugar de fala provavelmente situa-se no contexto da década de 1990.

Há muitas referências ao cenário histórico de 1960 marcado por desdobramentos políticos que têm influência direta na brusca mudança do quadro nacional americano. A história da Aia Offred conta como um grupo reacionário consegue aplicar um golpe de estado e implantar uma ditadura nos Estados Unidos. A constituição do país é reelaborada tomando por base condutas religiosas austeras, fazendo com que o cenário nacional fosse radical e profundamente modificado. Assim, nasce a República de Gileade marcada pela guerra e por um regime de condutas sociais rigorosas, em que as mulheres são as principais afetadas.

Em 1990 surge uma adaptação cinematográfica dirigida pelo cineasta alemão Volker Schlöndorff com roteiro escrito pelo inglês Harold Pinter. A diegese<sup>1</sup> fílmica mantém o mesmo título, como forma de sinalizar a relação com a obra de partida, contudo sofre as naturais alterações na forma de abordagem. Para tanto, o viés de Schlöndorff traz a heroína Kate e como esta se torna Offred ao tentar fugir da República de Gileade, regime fundamentalista que modifica profundamente a nação estadunidense de outrora.

---

<sup>1</sup> Diegese: o mesmo que o narrado ou a fábula, por oposição ao discurso (LEITE, 2002, p. 87).

Nessa perspectiva, a narrativa da personagem protagonista Offred conta a história no centro dos acontecimentos, de modo que o leitor possa acompanhar no íntimo da personagem o desenrolar da trama. Contudo, diferente da narrativa tradicional em que um narrador externo guia a história e dá ao leitor características mais nítidas e definidas de personagem, essa categoria “não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 2002, p. 43). A narradora protagonista<sup>2</sup> Offred oferece-nos o seu ponto de vista enquanto sujeito que viveu o período pré e pós Gileade contando suas vivências da época de seu confinamento.

O início do relato de Offred descreve uma lembrança da sua primeira noite no Centro de Reeducação Raquel e Leah: “Nós dormimos no que outrora havia sido o ginásio esportivo. [...] As luzes eram diminuídas, mas não apagadas”<sup>3</sup> (ATWOOD, 2006, p. 11-12). O centro era um prédio que costumava ser uma escola de ensino médio e que se torna um local para o treinamento de Aias, mulheres que seriam utilizadas por famílias de Comandantes com a função de reproduzir. Dessa maneira, as Aias eram mulheres com condições de saúde apropriadas para procriarem durante um período de drástica queda de natalidade, por causa de doenças infectocontagiosas.

À vista disso, as mulheres confiscadas pelo Governo para realizarem essa função eram escolhidas segundo alguns critérios, como serem provenientes de um segundo casamento, divorciadas, solteiras ou mãe solteiras. Uma vez aprisionadas, perdiam o direito à liberdade, aos bens materiais, ao nome, a direitos como o do trabalho e educação, por exemplo. Se mãe solteira, divorciada ou de segundo casamento perdiam a família e tudo o que estivesse ligado aos laços afetivos de seu passado. Uma vez que entravam nesse espaço, transformavam-se em propriedade governamental.

As Aias eram educadas por mulheres coniventes com o sistema, chamadas Tias. No livro, conhecemos alguns nomes responsáveis pelo treinamento de futuras Aias, como Tia Lydia que era a voz por detrás dos severos ensinamentos, punições e da reeducação da primeira leva de Aias de Gileade. Todas as Tias portavam “[...] agulhões elétricos de tocar gado suspensos por tiras de seus cintos de couro”<sup>4</sup> (ATWOOD, 2006, p. 12). Offred descreve esse momento logo no início da trama, ao dizer que era proibido às Aias comunicarem-se

---

<sup>2</sup> Cf. LEITE, 2002, p. 43-48.

<sup>3</sup> “*We slept in what had once been the gymnasium. [...] The lights were turned down but not out*” (ATWOOD, 1996, p. 13).

<sup>4</sup> “[...] *electric cattle prods slung on thongs from their leather belts*” (ATWOOD, 1996, 14)

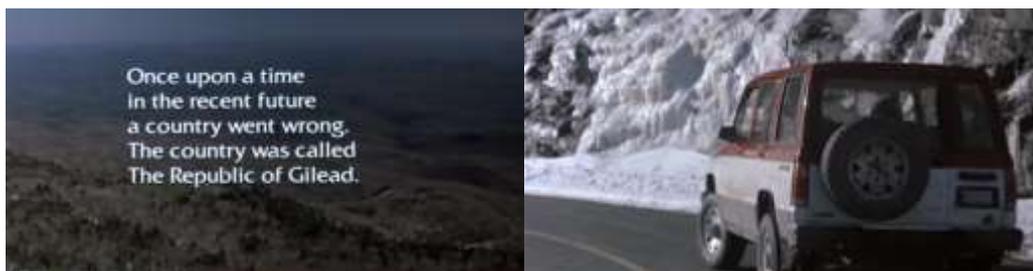
umas com as outras para evitar que criassem laços e, mais estritamente, proibidas de se comunicarem com os homens.

Aprendemos a sussurrar quase sem qualquer ruído. Na semiobscuridade podíamos esticar nossos braços, quando as Tias não estavam olhando, e tocar as mãos umas das outras sobre o espaço. Aprendemos a ler lábios, nossas cabeças deitadas coladas às camas, viradas para o lado, observando a boca umas das outras. Dessa maneira trocávamos nomes, de cama em cama:

Alma. Janine. Dolores. Moira. June <sup>5</sup> (ATWOOD, 2006, p. 12).

A narrativa de *Offred* se desenrola a partir de lembranças da época em que esteve na casa do Comandante Fred. Em algum ponto do tempo, a personagem inicia sua narrativa falando sobre a época em que fora recrutada para o Centro de Reeducação Raquel e Leah. As memórias do passado se misturam à situação presente, de modo que “o leitor [...] tem de participar da experiência da personagem” (ROSENFELD, 1996, p. 82). Como a história da Aia é contada de sua perspectiva passada, esta se mistura ao presente de maneira que a toda a ação se passa no plano mental da personagem. Nesse sentido, a narrativa sai do padrão linear do tempo cronológico e passa a ser confundido com a noção de tempo da mente da Aia Offred.

O filme não adota a perspectiva intradieética<sup>6</sup> de narração e nem as constantes digressões, mas usa a focalização externa<sup>7</sup> posicionando a câmera que funciona como observadora e que guia o olhar do espectador (figuras de 1 a 4).



<sup>5</sup> “We learned to whisper almost without sound. In the semidarkness we could stretch out our arms, when the Aunts weren’t looking, and touch each other’s hands across space. We learned to lip-read, our heads flat on the beds, turned sideways, watching each other’s mouths. In this way we exchange names, from bed to bed: Alma. Janine. Dolores. Moira. June (ATWOOD, 1996, p. 14).

<sup>6</sup> Em Genette a narrativa intradieética é aquela em que o narrador participa da história (GENETTE, 1982 *apud* BONICCI & ZOLIN, 2009).

<sup>7</sup> Em literatura, às vezes definimos a focalização externa pelo fato de os acontecimentos serem descritos do exterior, sem que tenhamos acesso ao pensamento das personagens. [...] A exterioridade da câmera não pode ser assimilada a uma pura negação da interioridade do personagem (GAUDREAU & JOST, 2009, 178).



Figura 1 a 4: Abertura do filme e captura de Kate

No romance não há um ponto definido no tempo para iniciar a história e por ser movido de digressões e saltos no tempo, temos a sensação vertiginosa de ir para frente e para trás durante toda a história. Já na abertura, a narrativa começa a partir do texto no vídeo com “Era uma vez, no futuro recente, um país que ia mal”.

A trama<sup>8</sup> fílmica desenvolve-se numa linha cronológica linear, visivelmente diferente da digressão narrativa da Aia Offred, com as memórias de quem já passou pela experiência. A abertura do filme é uma panorâmica descritiva<sup>9</sup>, isto é, “têm por finalidade a exploração de um espaço” (MARTIN, 2013, p. 56). A câmera faz um longo passeio de cima mostrando uma paisagem não identificada e acrescenta ao vídeo uma pequena introdução narrativa, com o fim de situar o narrador sobre o atual estado da República de Gielade. A câmera vai movimentando-se pelo longo da cadeia montanhosa e com um *traveling* para frente<sup>10</sup> faz um corte brusco, até chegar ao veículo em que a protagonista Kate e a família estavam fugindo.

O filme começa com a causa e não com o efeito, como no romance: nessa perspectiva, a personagem tenta uma fuga, no entanto, falha e a consequência disso é a morte do esposo, a separação da filha e a sua captura. A partir desse ponto, a história começa a se desenvolver apresentando pouco diálogo e muitas sequências de imagens que narram visualmente os acontecimentos. Tendo em vista este aspecto, a recriação estratégica do cinema consiste em utilizar a sobreposição dos planos para mostrar ao telespectador esse primeiro momento que vai justificar, mais tarde, o motivo da história de Kate e como esta veio a tornar-se Aia.

<sup>8</sup> Tomachevski (1971) traz uma definição de trama em oposição à fábula “a fábula opõe-se à trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que se nos destinam. [...] Na realidade, a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dele [em nota de rodapé]” (TOMACHEVSKI, op.cit. p. 173). Ambos são conceitos sensivelmente diferentes, aonde a fábula é o estado bruto da história, o fato por si e a trama é a mesma história, porém com o talho do trabalho artístico do escritor.

<sup>9</sup> A panorâmica consiste numa rotação da câmera em torno de seu eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho. [...] Se justifica pela necessidade de seguir um personagem ou um veículo em movimento [...] (MARTIN, 2003, p. 56).

<sup>10</sup> Martin (2003) distingue cinco funções de *travelings* para frente, a que se encaixa no efeito das figuras 1 e 2 é de função introdutória que “nos insere no mundo onde vai se desenrolar a ação” (p. 52).

Como nos adverte Gaudreault & Jost (p. 178, 2009) “é importante observar que, mesmo sem ajuda da voz *over*, o espectador pode muito bem compartilhar os sentimentos de um personagem ou pode saber o que ele sente unicamente pelo trabalho de codificação do ator, de seus gestos [...]”. Com base nisso, o que sinaliza ao espectador sobre as emoções da personagem é todo o trabalho de linguagem corporal feita pela atriz, como na cena acima em que a personagem Kate se desespera ao ver o marido caído morto no chão, depois da ofensiva dos soldados quando o casal tentava atravessar as fronteiras juntamente com a filha pequena.

Nesse momento, para aprofundar o estado emocional interior da protagonista, os movimentos da personagem são mais vagarosos em relação ao seu grito. A lentidão das ações de Kate desencontradas de sua voz sinaliza a incapacidade de lidar com a situação. Os braços abertos da personagem em frente ao corpo passam a ideia de choque e desespero, ao perceber-se cercada por soldados fortemente armados e impossibilitada de achar uma solução de fuga.

Em seguida, as cenas abaixo recriam a abertura do romance descrito por Offred quando relembra sua primeira noite no Centro Vermelho. Vigiadas por câmeras e pelas Tias, as moças são dispostas em fileiras relativamente distantes umas das outras para evitar contato, embora sussurem às escondidas os nomes umas das outras (figuras 5 a 8).



Figuras 5 a 8: Recrutas do Centro Vermelho sussurrando os nomes

A câmera assume nas duas primeiras imagens a perspectiva do olhar das personagens que conversam sussurrando, expressado pelo realce no rosto de Moira e Kate e desfocando as

outras atrás delas; e depois, as duas últimas, a câmera faz um movimento em *plongée*<sup>11</sup> que passeia pelas moças acompanhando os sussurros de cada uma ao revelarem os nomes umas às outras.

Sob essa ótica, a composição da cena resguarda elementos do romance, o que enfatiza o diálogo entre ambas as artes. Dessa forma, a reconstrução da primeira noite no Centro Vermelho deixa de ser lembrança para ser um evento conectado dentro da sequência do enredo cinematográfico. Nesse sentido, o papel criador da câmera reconstrói visualmente a descrição feita por Offred da cena do ginásio, nesse caso, “a imagem fílmica atua com uma força considerável, resultante de todos os tratamentos ao mesmo tempo purificadores e intensificadores que a câmera pode impingir ao real bruto [...]” (MARTIN, 2013, p. 24). Assim, o primeiro plano das duas primeiras imagens nos dá uma dimensão do isolamento e solidão ao qual as mulheres são submetidas, tendo essa expressão adensada pela fotografia azul.

E nas imagens subsequentes, para significar a vigia cerrada das Tias nas cabines localizadas acima do ginásio, o *plongée* é usado com o intuito de “rebaix[ar] ao nível do chão, fazendo dele [do personagem] um objeto preso a um determinismo insuperável” (MARTIN, 2013, p. 44), o qual aplicado às cenas acima diminui consideravelmente as recrutas e as faz insignificantes contra o poder exercido pelo regime.

A narrativa literária é guiada pela voz de Offred que conta a história e nos apresenta as outras personagens a partir do seu ponto de vista, fazendo uso das memórias que se costumam à narrativa constantemente, de modo que “a consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance” (ROSENFELD, 1996, 84). No entanto, a adaptação é roteirizada estabelecendo começo, meio e fim para dar sequência linear aos acontecimentos. O filme reduz a história e faz refocalizações naturais ao processo de adaptação cinematográfica, em virtude da impossibilidade de seguir na íntegra todas as nuances do romance.

Além da redução já natural ao processo de adaptação cinematográfica, em virtude da impossibilidade de seguir na íntegra todas as nuances do romance. Por motivos orçamentários e questões de tempo, por exemplo, os cortes feitos na adaptação reposicionam os eventos de maneira a evitar que haja lacunas, mas que responda imediatamente ao espectador o motivo dos eventos e suas consequências, com isso, Hutcheon (2013) esclarece que:

---

<sup>11</sup> Filmagem de cima para baixo (MARTIN, 2013, p. 44).

Os romances contêm muitas informações que podem ser de imediato traduzidas para a ação ou atuação no palco ou na tela, ou simplesmente de pronto descartadas [...]. Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para a fala, ações, sons e imagens visuais. [...] No processo de dramatização, há inevitavelmente certa reenfatização e refocalização de temas, personagens e enredo (HUTCHEON, 2013, p. 69).

Nesse sentido, a câmera é o olho observador e a responsável por mostrar as coisas que estão sempre no presente. Para tanto, a redução feita na adaptação altera o foco da história antes situado no relato da Aia Offred e redireciona a maneira como a história é contada. Da narração em primeira pessoa, a mudança para uma mídia performativa<sup>12</sup> como o cinema altera os acontecimentos. Assim, o ato de mostrar por intermédio da câmera que irá narrar a história através de imagens não se detém no testemunho da personagem principal, como resgate de algo que já passou, mas mostra no tempo presente algo que está acontecendo.

Isto posto, entendemos a adaptação como um processo não somente de releitura, mas de ressignificação de um texto de partida para um texto de chegada, “um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação” (HUTCHEON, 2014, p. 32). Levando em conta nossa discussão sobre a mudança do contar para o mostrar e as implicações que um veículo e outro utilizam-se para contar uma história, apontamos para o próprio título da adaptação “The Handmaid’s Tale” como um indicativo de que o filme vai manter o mesmo estado de narrativa intradieética, ou seja, o ponto de vista de uma personagem da obra literária.

Analisando o título tanto da obra fílmica quanto da literária implica dizer que o que experimentaremos como leitor ou espectador é uma história que será contada por um sujeito em específico, não qualquer Aia, mas uma Aia em questão designada pelo artigo definido “a”<sup>13</sup>, o que remete a personagem principal que detém a visão do centro das coisas. Nesse sentido, o filme não aborda um ponto de vista de uma personagem ou da protagonista Kate/Offred para contar a história, mas elege a personagem principal a Aia Kate/Offred e sua história para ser mostrada por um olho externo, a câmera, o qual a personagem não é consciente de sua existência.

Portanto, a despeito da intenção do diretor e do roteirista em sinalizar a relação com a obra de partida, o título “The Handmaid’s Tale” aplicado ao contexto cinematográfico não implica o sentido de que uma personagem irá contar sua história para alguém, mas terá a sua

---

<sup>12</sup> Hutcheon (2013), elucida o termo “performativo” como sendo a passagem do contar (escrita) para o mostrar (visual, imagético), isto é, quando o romance é adaptado para o cinema ele deixa de ser um mundo imaginado e ganha forma através das imagens, dos sons, dos atores etc.

<sup>13</sup> Em inglês *the* (a, o, as, os).

história contada ou, em termo cinematográficos, mostrada. Assim, observa-se que, ao adaptar a obra para o filme o qual não assume a primeira pessoa, o sentido de testemunho cede lugar a atualidade presente, a causa e a consequência dinamizadas sem a mediação do olhar de Kate/Offred, pois “a imagem filmica, portanto, é antes de tudo *realista*, ou, melhor dizendo, dotada de todas as aparências (ou quase todas) da realidade” (MARTIN, 2013, p. 22), muito embora o estatuto de ficção do cinema seja inerente à percepção do espectador.

Não obstante, a narrativa da personagem Offred alerta o leitor sobre sua história ser uma reconstrução: “Isso é uma reconstrução. Tudo, cada detalhe é uma reconstrução. É uma reconstrução agora, em minha cabeça, enquanto estou deitada estendida em minha cama de solteiro, ensaiando o que deveria ou não deveria ter dito [...]”<sup>14</sup> (ATWOOD, 2006, p. 164), o que põe em dúvida o seu próprio relato e acentua o caráter de ficção já que a palavra “Conto”<sup>15</sup> assume o sentido de história segundo a versão de alguém, que pode ser ou não verdade.

Contada do ponto de vista da personagem a narrativa gera certa quebra de confiança em relação à veracidade dos fatos. Dessa maneira, a mente de Offred aproxima-se das coisas como uma lente de aumento e sentimos muito de perto suas emoções e percepções. Assim, o sentido de ficção é ainda mais forte que na adaptação, porque Offred dá informações de acordo com o seu ponto de vista, o que necessariamente não quer dizer fidedignidade da verdade, e que se misturam às suas impressões e à sua noção distorcida do tempo.

As cenas abaixo mostram Kate sendo encaminhada ao Centro Vermelho por Tia Lydia, logo depois de passar no teste de saúde, (figura 9 e 10):



Figuras 9 a 10: As Tias encaminham as recrutas ao Centro Vermelho depois do teste

<sup>14</sup> “This is a reconstruction. All of it is a reconstruction. It’s a reconstruction now, in my head, as I lie flat in my single bed rehearsing what I should or shouldn’t have said, [...]” (ATWOOD, 1996, p. 144).

<sup>15</sup> Em inglês “*Tale*”.

O Centro Vermelho é uma instituição governamental organizada e dirigida por Tias, com o objetivo de doutrinar mulheres para a nova sociedade com alta probabilidade de engravidar e torna-las Aias. Às Aias cabiam a concepção de crianças para famílias de Comandantes em tempos de queda de natalidade.

A câmera, como um narrador externo, conduz o olhar do espectador mostrando o estado de sítio em que se encontrava parcela das mulheres destinadas à função de Aia. Os fotogramas mostram Kate entre um amontoado de mulheres divididas entre “positivas” e “negativas”. Em seguida, ao serem selecionadas as mulheres são escolhidas por estarem relativamente saudáveis e pela probabilidade de serem férteis. As Tias (vestidas de marrom) comandadas por Tia Lydia comunicam que aquelas mulheres serão Aias e servirão à Deus e ao país, enquanto os soldados armados e vigilantes mantêm a segurança e têm o papel de coibir as recrutas. Assim que as novatas observam o ambiente de hostilidade, percebem que não haveria saída, além de aceitarem realizar a tarefa da concepção.

Essas imagens reconstroem a descrição de Offred sobre a chegada ao Centro Vermelho, dessa forma:

A unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um significante eminentemente espacial, de maneira que, ao contrário da maioria dos outros veículos narrativos, o cinema apresenta sempre [...], ao mesmo tempo, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas (GAUDREULT & JOST, 2009, p. 105).

O espaço cenográfico é disposto de modo que comunique ao espectador os discursos de poder veiculados pela configuração dos sujeitos na cena, a disposição destes e a função de cada um, pois nos termos de Gaudreault & Jost (2009, p. 169) “a imagem é percebida como vestígio, que liga aquilo que é visto na tela a uma posição real ou situação diegética”. Damos destaque às cores da fotografia bem realçadas com o intuito de demarcar as funções (soldados, Tias, médicos, recrutas) e designar discursos de poder: as Tias de marrom passam a informação de seriedade e lideram o grupo; os soldados armados de verde, comunicam hostilidade. Assim, o trabalho com a montagem e organização consegue efetivamente descrever visualmente o que Offred relata no romance, de maneira diluída, como as mulheres eram selecionadas e transformadas em Aias.

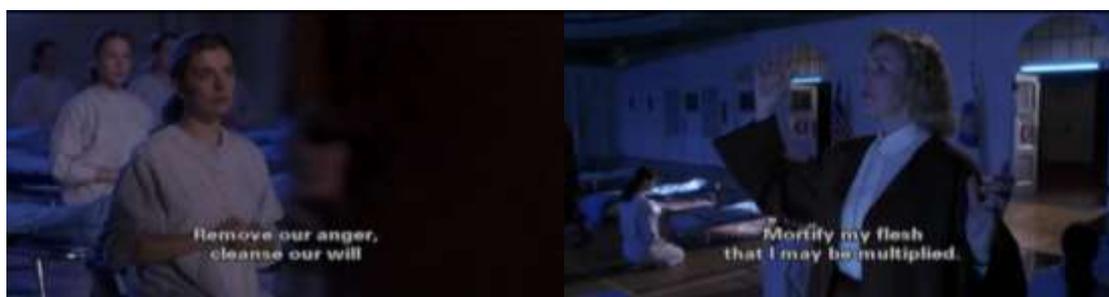
Na obra literária, temos acesso a algumas informações a respeito do contexto local. Sabemos, por exemplo, que grandes epidemias acometeram o país diminuindo consideravelmente a taxa de natalidade: “Houve uma época em que o ar ficou carregado

demaís de substâncias químicas, raios, radiação, a água enxameava com moléculas tóxicas”<sup>16</sup> (ATWOOD, 2006, p. 139). A narradora dá algumas explicações sobre as doenças que provocaram abortos, esterilidade, natimortos e/ou crianças com deficiências (Não bebês). Essa grande taxa de infertilidade é uma das justificativas mais fortes para a adoção de Aias em Gilead.

Para tanto, os discursos que sacralizavam a geração de bebês e enfatizavam o importante papel da mulher numa perspectiva divino-religiosa eram constantemente reiterados pelas Tias, com o fim de inculcar nas Aias o fim último de suas existências. Assim, a epígrafe do livro de Gênesis (30:1-3) inicia a narrativa com um cuidadoso alerta do fundamentalismo presente na obra: “Vendo, pois, Raquel que não dava filhos a Jacob, [...] ela lhe disse: Eis aqui a minha serva, Bilha; Entra nela para que tenha filhos sobre os meus joelhos, e eu assim, receba filhos por ela”<sup>17</sup> (ATWOOD, 2006, p. 08). É observável que o relato de Offred traz esses conceitos já em processo de enraizamento:

É a história habitual, as histórias habituais. Deus para Adão, Deus para Noé. *Frutificai e multiplicai-vos, enchei abundantemente a terra.* Então vem aquele negócio velho e bolorento da Raquel e da Lea que nos martelaram na cabeça no Centro (ATWOOD, 2006, p. 111).<sup>18</sup>

Porém, o filme concentra nas cenas iniciais o máximo de informações e prepara terreno para o espectador ter dados sequenciados que justifiquem o ambiente hostil em que Kate/Offred se encontra. Em sequência, selecionamos a primeira noite de Kate no Centro Vermelho, Schlöndorff constrói uma narrativa visual bastante marcada pela cor azul (figuras de 11 a 14).



<sup>16</sup> “The air got too full, once, of chemicals, rays, radiation, the water swarmed with toxic molecules” (ATWOOD, 1995, p. 122).

<sup>17</sup> “And when Rachel saw that she bare Jacob no children, [...] she said, Behold my maid Bilhah, go in unto her; and she shall bear upon my knees, that I may also have children by her” (ATWOOD, 1996, p. 09).

<sup>18</sup> It’s the usual story, the usual stories. God to Adam, God to Noah. *Be fruitful, and multiply, and replenish the Earth.* They comes the mouldy old Rachel and Leah stuff we had drummed into us at the Centre [...]” (ATWOOD, 1996, p. 09).



Figuras 11 a 14: Recrutas no Centro Vermelho sendo reeducadas através de canções religiosas

A narrativa digressiva de Offred a respeito da reprogramação psicológica presente por todo o romance foi reduzida e concentrada nas sequências filmadas no Centro Vermelho. Nos quadros selecionados Tia Lydia entoava cânticos e orações baseados no livro de Gênesis (3:15) do Velho Testamento, “Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua conceição; com dor darás luz aos teus filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará”, enfatizando o conteúdo de subserviência feminina e venerando seu papel sagrado de procriação.

Dada a organização das sequências, estas se tornam bastante eficazes na recriação do funcionamento do Centro Vermelho e da proposta religiosa reacionária do romance. Os recursos da linguagem cinematográfica usados para recriar o clima transcendental é o uso da película azul reforçando o caráter puro e santo do ambiente, acentuado pelo conteúdo dos discursos de cunho religioso proferido pelas Tias.

A câmera faz um passeio pelo ginásio mostrando as recrutas enfileiradas de joelhos obedecendo um padrão rígido de organização desde a aparência até o posicionamento dos corpos. Tendo em vista o poder dialógico que a imagem cinematográfica possui, esta atravessa o campo da linguagem verbal, a significação dos sujeitos e dos objetos tornando-se amplamente comunicativa e simbólica, de maneira que atravessa as palavras da protagonista Offred. Assim o cinema e sua linguagem original e (re)criativa

[...] advém essencialmente de sua onipotência figurativa e evocadora, da sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer (MARTIN, 2103, p. 19).

A opção do diretor foi primar pelos principais acontecimentos, como a passagem pelo Centro Vermelho que explica como são recrutadas as mulheres e educadas: primeiro eles selecionam férteis de inférteis. As primeiras têm destino certo, serão Aias; as segundas são destinadas as Colônias. Portanto, a voz da narradora personagem emudece e cede lugar ao

mostrar: as cenas acima tomam como base o excerto extraído do capítulo I do romance sobre a descrição de como era o regime em relação às futuras Aias.

Em “The Handmaid’s Tale”, os eventos são narrados no presente, portanto envolve a necessidade de cortes e montagem do enredo, para que possa ter lógica e encadeamento das ações, visto que “colocar os acontecimentos em ordem, ainda que cronológica, exige, ao contrário, todo um trabalho sobre a temporalidade (cortar, saltar, aproximar), que introduz uma outra lógica” (GAUDREULT & JOST, 2009, p. 50). Sendo o romance uma narrativa construída a partir do ponto de vista de uma personagem relatando suas lembranças, a escolha feita foi o redirecionamento dos principais fatos e adaptar a história de maneira que houvesse um encadeamento com início, meio e fim. Como a adaptação é um trabalho de escolhas, que envolve em algum nível perdas, acrescentamos também o sentido da negociação entre uma arte imersiva, a literatura, e uma arte puramente sensorial, interativa, o cinema.

Durante o relato de Offred, a narradora faz várias digressões e confunde tempo presente com o tempo passado confrontando a realidade como Aia com a antiga, tempo em que havia para as mulheres liberdade e direitos garantidos como o voto, o trabalho remunerado, a educação e etc. Offred observa o momento atual em que é subjugada a forte vigília em todos os seus passos, sob constantes miras e olhares e compara o seu cárcere à época em que tinha controle da própria vida: “Penso a respeito de lavanderias de auto-atendimento. O que eu vestia para ir a elas, shorts, jeans, calças de malha de corrida. O que eu punha nas máquinas: minhas próprias roupas, meu próprio sabão, meu próprio dinheiro, dinheiro que eu mesma ganhava. Penso a respeito de ter tanto controle”<sup>19</sup> (ATWOOD, 2006, p. 36). Esses momentos de trivialidade do passado resgatados pela narradora com constância são evidenciados por ela como ações valiosas em comparação com a vida como Aia, em que fora destituída de qualquer tipo de controle sobre si.

Ao partir para o romance, o processo de educação das Aias é diluído na narrativa de Offred. Entre seus comentários e reflexões, a Aia revela o conteúdo moral e ético adotado em Gilead e ensinado para mulheres, fosse citando diretamente as falas de Tia Lydia ou tendo o ensinamento pontuado em sua fala, como, por exemplo, quando a narradora aceita encontrar-se com o seu Comandante e recebe dele um presente: “Eu sabia que estava fazendo algo que não deveria estar fazendo [...]. Eu deveria ter me sentido má; de acordo com a consciência e

---

<sup>19</sup> “I think about laundromats. What I wore to them: shorts, jeans, jogging pants. What I put into them: my own clothes, my own soap, my own money, money I had earned myself. I think about having such control” (ATWOOD, 1996, p. 34).

saber de tia Lydia, eu era má”<sup>20</sup> (ATWOOD, 2006, p. 191). A passagem revela o quanto a reprogramação comportamental das Tias já está arraigado no modo agir e pensar da personagem e que aos poucos vão sendo revelados esses aspectos dúbios das atitudes de Offred.

Tendo em vista que a narrativa literária faz saltos no tempo e nos dá informações espaçadas, naturalmente que lega uma maior quantidade de tempo tanto para apreender a história, juntar as partes para formar a compreensão do todo quanto para o próprio ato da leitura. Levando em conta esses aspectos, a adaptação cinematográfica opta por reorganizar os fatos dentro de uma linearidade de acontecimentos, de modo que o enredo fílmico economize tempo para abordar alguns dos principais pontos do romance.

Durante a formação e educação das futuras Aias, discursos de subserviência, passividade e obediência cega são constantemente veiculados, afim de docilizar para controlar corpo e mente. Observe-se as figuras (figuras de 15 a 18) abaixo:



Figuras 15 a 18: Cenas do filme das passeatas em prol dos direitos das mulheres mostrando as recrutas

As cenas dialogam com a passagem do romance em que Offred relata uma das lembranças sobre a época de treinamento no Centro Vermelho. Isto posto, constata-se que a câmera se posiciona do lugar das recrutas em relação a Tia Lydia que discursa com veemência. Para isso, é utilizado um plano de expressividade, como o primeiro plano, que tem a tendência de fechar o focalizador no rosto da personagem, com o intuito de trazer à tona seu estado interior.

<sup>20</sup> “I knew I was doing something I shouldn’t have been doing [...]. I should have felt evil; by Aunt Lydia’s lights, I was evil” (ATWOOD, 1996, p. 166).

Como a adaptação modifica o esquema de tempo e espaço no filme, as coisas deixam de ser reconstruções mentais da personagem protagonista. Tia Lydia, por exemplo, deixa de ser o eco vigilante da mente de Offred e é corporificada.

Paralelo a fala de Tia Lydia que exterioriza com empenho as ideologias de Gilead sobre o papel sagrado da procriação e o dever social da mulher gileadiana, a câmera aproxima-se da televisão que passava um filme documentário das passeatas do movimento feminista pré-Gilead.

O objetivo das Tias em trazer à tona essa época era subverter os discursos com teor político que incitavam à autonomia feminina sobre o corpo como absurdos heréticos. O intuito de usar esses filmes era para demonizar a atitude das mulheres do passado e fabricar uma nova geração reprogramada para repudiar atitudes como as expostas no vídeo e obedecer firmemente ao sistema.

Dessa forma, as imagens das manifestações feministas e o discurso de Tia Lydia em voz *off* recria a ironia do romance: os “tempos de anarquia”<sup>21</sup> era a época das mulheres “vadias”<sup>22</sup> que queriam mudar a forma como a sociedade tratava os seus corpos e a sua subjetividade. E aquele momento atual estava oportunizando as mulheres do presente para agir e pensarem diferente daquelas do passado, as quais tinham “liberdade para”<sup>23</sup> e agora havia “liberdade de”<sup>24</sup>, isto é, a diferença entre ter liberdade de escolha e o livramento de algo. Esse jogo linguístico de Tia Lydia fortalece ainda mais ironia da situação, pois já envolvidas pelo sistema, as recrutas não percebem a sutileza da manipulação do discurso utilizado.

As cenas acima são equivalentes à passagem abaixo no romance enquanto Offred recorda a figura de Tia Lydia e descreve os seus ensinamentos:

Agora andamos pela mesma rua, aos pares de vermelho, e homem nenhum grita obscenidades para nós, fala conosco, toca em nós. Ninguém assobia. Existe mais de um tipo de liberdade, dizia tia Lydia. Liberdade para: a faculdade de fazer ou não fazer qualquer coisa, e liberdade de: que significa estar livre de alguma coisa. Nos tempos da anarquia, era liberdade para. Agora a vocês está sendo concedida a liberdade de. Não a subestimem” (ATWOOD, 2006, p. 36).<sup>25</sup>

<sup>21</sup> “days of anarchy” (ATWOOD, 2006, p. 36), [N.T.]

<sup>22</sup> “Sluts” [Tradução nossa]

<sup>23</sup> “freedom to” [Tradução nossa]

<sup>24</sup> “freedom from” [Tradução nossa]

<sup>25</sup> “Now we walk along the same street, in red pairs, and no man shouts obscenities at us, speaks to us, touches us. No one whistles. There is more than one kind of freedom, said Aunt Lydia. Freedom to and freedom from. In the days of anarchy, it was freedom to. Now you are being given freedom from. Don’t underrate it” (ATWOOD, 1996, p. 34).

De maneira análoga, tanto o cinema quanto romance delineiam a ideologia do sistema repressor de Gilead através do jogo de linguagem das expressões “liberdade para”, isto é, a ideia de emancipação, independência, autonomia era deturpada para significar rebeldia, insubordinação, obscenidade, indecência; e a “liberdade de” distorcia o significado do controle das escolhas, para ser visto como livramento dos males do mundo, boa conduta, obediência, observância das regras, cumprimento do dever, oportunidade.

A figura de Tia Lydia permanece presente em Offred, funcionando como uma polícia mental instaurada: para todas as ações de Offred que incorressem em ruptura das regras, em pensamentos que incitassem o sentimento de esperança, por exemplo, a voz de Tia Lydia flutuante quase fantasmagórica, ora assombrava os pensamentos de Offred para alertá-la de perigo iminente; ora era o símbolo do Governo gileadiano que não tinha fronteiras e observava-a permanentemente como o olho que tudo vê: “A República de Gilead, dizia tia Lydia, não conhece fronteiras. Gilead está dentro de você”<sup>26</sup> (ATWOOD, 2006, p. 35). Ademais, outro aspecto para o qual chamamos atenção é que uma vez formada Aia, a mulher recebia um uniforme que consistia em um vestido de cor vermelha longo o suficiente para cobrir os sapatos e mangas também comprido, para que ninguém visse seus braços.

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. A saia desce à altura de meus tornozelos, rodada, franzida e presa a um corpete de peitilho liso que se estende sobre os seios, as mangas são bem largas e franzidas<sup>27</sup> (ATWOOD, 2006, p. 16).

Elas também usavam um chapéu com abas que impediam que outros as vissem, as olhassem nos olhos, além de não permitir que estas olhassem para os lados: “As toucas brancas também seguem o modelo padronizado; são destinadas a nos impedir de ver e também de sermos vistas”<sup>28</sup> (ATWOOD, 2006, p. 16). A visão era limitada e condicionada, as Aias deveriam olhar sempre para frente, porém cabisbaixas para evitar comunicação. Por enquanto que permaneciam no Centro Vermelho, os nomes das mulheres eram mantidos, mas logo após formarem-se, assumiam os primeiros nomes de seus Comandantes, como Ofwarren (DeWarren), Offred (DeFred), Ofglen (DeGlen) etc., utilizando a preposição indicativa de posse “*of*”, em português “de”, “pertencente a”, para sinalizar de quem eram propriedade.

<sup>26</sup> “The Republic of Gilead, said Aunt Lydia, knows no bounds. Gilead is within you” (ATWOOD, 1996, p. 33).

<sup>27</sup> The red gloves are lying on the bed. I pick them up, pull them onto my hands, finger by finger. Everything except the wings is red: the colour of blood, which defines us. The skirt is ankle-length, full, gathered to a flat yoke that extends over the breasts, the sleeves are full (ATWOOD, 1996, p. 18).

<sup>28</sup> “The white wings too are prescribed issue; they are to keep us from seeing, but also from being seen” (ATWOOD, 1996, p. 18).

Outros símbolos visuais da adaptação recriam a prisão dos corpos femininos, como a indumentária das Aias, além das cores quentes presente no filme como fator de demarcação das classes de mulheres (figuras 19 e 20).



Figuras 19 e 20: Aias andando pelas ruas

A primeira figura (19) acima mostra as recrutas no Centro Vermelho sendo preparadas pelas Tias para serem Aias. São caracterizadas pela indumentária de cor branca em contraste com o azul da película, simbolizando a pureza, a virgindade e a inocência e recria um ambiente aurático, sacro. No filme assim como no livro, a vestimenta vermelha usada pelas Aias é bastante simbólica, serve tanto para distinguir uma classe de mulheres quanto simboliza também a cor do pecado, da paixão. Essa cor marca as Aias como sendo mulheres proibidas, a personificação de Eva que comete o pecado original, assim as Aias caminham entre o sagrado e o profano.

A segunda figura (20) filmada em um plano geral mais aberto mostra as Aias em sua caminhada habitual para as compras sendo vigiadas pelos Guardiões. A releitura fílmica do romance é menos fechada com relação ao vestuário, mas não menos expressivo e simbólico, pois “o vestuário tem antes de tudo a missão de traduzir simbolicamente caracteres, tipos sociais ou estados de alma” (MARTIN, 2013, p. 66). Observamos, assim, que o uniforme das Aias fílmicas tem maior liberdade com relação à exposição de algumas partes do corpo como rosto descoberto, eliminação do chapéu de longas abas usado no romance, no entanto, apenas um véu preso aos cabelos e sem luvas. Dessa forma, a maneira de vestir as Aias era uma espécie de controle, pois eram reconhecidas através do longo vestido vermelho e por andarem sempre em pares.

Ao relatar sobre a indumentária, a protagonista Offred deixa entrever em sua narrativa que a roupa longa era um fator de restrição ao corpo impedindo que as Aias fossem vistas pelos homens. O rosto também completamente coberto evitava que fossem olhadas, pois o

olhar é considerado como uma primeira forma de penetração, “Nunca esqueçam disso. Ser vista – *ser vista* – é ser – a voz dela tremeu – penetrada. O que vocês devem ser, meninas, é impenetráveis”<sup>29</sup> (ATWOOD, 2006, p. 42). A roupa das Aias era um sinal de que aquelas mulheres eram proibidas, mas era também um método para enclausurar os seus corpos e transformá-los em objetos de uso pelas famílias de Comandantes para procriarem.

Ademais, durante o relato sobre a passagem no Centro Vermelho, Offred expõe em vários momentos da narrativa sobre a reeducação forçada a qual as recrutas eram submetidas, pois eram uma “geração de transição”<sup>30</sup> (ATWOOD, 2006, p. 145), isto é, mulheres que já faziam parte de uma identidade cultural e que agora eram sujeitadas a esquecerem-se desse passado para viverem suas vidas como ensinava o sistema através de Tia Lydia: a total renúncia de si, obediência, passividade e regras de conduta moral baseadas no Velho Testamento que, por sua vez, também era a nova Constituição do país. Nessa ótica, passagens do Velho Testamento eram alteradas e recitadas a fim de que as moças pudessem internalizar de forma eficaz. Para isso, eram usadas fitas, porque era proibido que as mulheres lessem e escrevessem, incluindo-se nisso as Tias:

Na hora do almoço eram as Beatitudes. Bem-aventurado isso bem-aventurado aquilo. Elas punham para tocar uma gravação em disco, a voz era de um homem. *Bem-aventurados os pobres de espírito, porque deles é o reino dos céus. Bem-aventurados os misericordiosos. Bem-aventurados os mansos. Bem-aventurados os que se calam.* Eu sabia que este último eles tinham inventado, eu sabia que estava errado, e que tinham excluído partes também, mas não havia como verificar<sup>31</sup> (ATWOOD, 2006, p. 112).

As virtudes ensinadas como a obediência, a passividade, a resignação e aceitação do papel sagrado do feminino tinham o intuito de diluir a vontade das mulheres e transformá-las em objetos dóceis e servis. Objetivavam também moldar-lhes o caráter fazendo com que aos poucos o efeito dos ensinamentos religiosos as transformassem em adeptas fervorosas, tornando-se assim aliadas do sistema. Nesse sentido, privar as mulheres do recurso da leitura, da escrita, isto é, das ferramentas de conhecimento era um método também eficaz para domesticá-las.

Dessa maneira, a passagem do modo contar para o modo mostrar implica numa mudança de estratégia narrativa, posto que a história do romance é contado a partir da personagem protagonista Offred. Sua visão do centro é limitada e só temos conhecimento de

<sup>29</sup> “Never forget it. To be seen – to be seen – is to be – her voice trembled – penetrated. What you must be, girls, is impenetrable” (ATWOOD, 1996, p. 39).

<sup>30</sup> “transitional generation” (ATWOOD, 1996, p. 127).

<sup>31</sup> “For the lunch it was the Beatitudes. Blessed be this, blessed be that. They played it from a tape, so not even an Aunt would be guilty of the sin of reading. The voice was a man’s. *Blessed be the poor in spirit, for theirs is the kingdom of heaven. Blessed are the merciful. Blessed are the meek. Blessed are the silent.* I knew they made that up, I knew it was wrong, and they left things out too, but there was no way of checking [...]” (ATWOOD, 1996, p. 100).

sua posição e daquilo que suas memórias permitem que o leitor saiba. A narradora deixa o leitor ainda mais desconfiado ao dizer que seu testemunho era uma reconstrução, além de que à medida que descreve as coisas, confunde os limites entre o passado e o presente. Assim, os contornos temporais são dissolvidos e o tempo que temos acesso é tempo da mente da personagem.

Ao passar pelo processo de adaptação, a narrativa é feita pelo narrador-câmera que mostra os eventos e as personagens. A câmera em “The Handmaid’s Tale” assume um posicionamento externo à narrativa, mediando o olhar do espectador e filtrando pontos de vista. Diferente da narrativa intradieética literária, a câmera extradieética traz à tona o íntimo da personagem Kate/Offred, conta a sua história e a apresenta ao espectador.

## 2.2 A recriação da perspectiva subjetiva em “The Handmaid’s Tale”

A passagem da narração em primeira pessoa para o narrador câmera é um dos pontos nevrálgicos da adaptação cinematográfica. Por ser a literatura, em geral, descritiva das emoções permite ao leitor uma total imersão no mundo íntimo da personagem. Entretanto, quando esse modo narrativo é adaptado, dependendo das escolhas e das estratégias adotadas pelo cineasta, a recriação pode ser mais ou menos efetiva, mas não impossível de ser mostrada.

Para isso, a linguagem cinematográfica conta com uma gama de recursos que podem trazer à tona o estado emocional e/ou psicológico de uma personagem, aproximá-la ao máximo do espectador. Em “The Handmaid’s Tale”, os planos psicológicos têm bastante destaque e reconstroem, em alguns momentos, o estado mental e a percepção de Kate/Offred.

No filme, a voz de Offred não é mais responsável por conduzir a narrativa, nesse sentido quem conduz a narração é câmera que de uma perspectiva externa mostra os processos mentais da personagem Kate/Offred, os quais são expressados por aquilo que Gaudreault & Jost (2009) chama de “ponto de vista cognitivo”, pois “embora seja uma mídia naturalista, o filme, na maioria dos casos, também pode criar análogos visuais e exteriorizados para elementos subjetivos” (HUTCHEON, 2014, p. 94). Isto é, pode-se criar o análogo visual pela sucessão dos planos em que a personagem pode ser filmada observando um objeto e, em sequência, mostrar esse objeto mais aproximadamente. Por outro lado, o interior da personagem fílmica é explorado com recursos de câmera, como os planos psicológicos que geram efeitos subjetivos aliados à trilha sonora, à atuação dos atores, por exemplo.

Por ser uma arte que incorpora elementos visuais e sonoros, a diegese é orientada por esses aspectos que recriam na tela através de simbolismos os pensamentos e emoções das personagens sem uso do diálogo falado ou mesmo a voz *over*, como na imagem a seguir (figura 21):



Figura 21: Kate no *Centro Vermelho*

A imagem acima mostra a irresignação de Kate quando se depara com as regras do Centro Vermelho. Logo na primeira noite as Tias obrigam as mulheres escolhidas para serem Aias a entoarem canções religiosas que orientavam à obediência e à passividade.

A câmera faz um *traveling* ao longo do ginásio e culmina num primeiro plano do rosto de Kate aproximando-nos da profusão de sentimentos de animosidade e impotência. Embora não haja diálogo da personagem que comunique os seus sentimentos, a expressão facial demonstra aversão em relação às Tias, à situação em que era obrigada a vivenciar para sobreviver e violência infligida às mulheres.

Por ser um plano psicológico, “o primeiro plano corresponde [...] a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável” (MARTIN, 2013, p. 42). Esse recurso permite que o espectador tenha contato com o ambiente emocional da personagem, sem que necessariamente haja diálogos ou a voz *over* que descreva essas emoções.

Como no romance o leitor é mergulhado nas emoções conflituosas de Offred, no cinema temos a simbolização do espaço subjetivo da personagem por meio de uma grande aproximação do rosto de Kate e a exposição da sua dor. Além disso, Munsterberg (1983) chama a atenção para o espaço cenográfico como sendo parte importante para dialogar com as emoções da personagem. Para tanto, o ambiente hostil do Centro Vermelho reforçado pelo conteúdo de subserviência feminina das preces e canções juntamente com a violação ao corpo da mulher justificada por crenças religiosas são potencializadores da revolta de Kate.

Como adaptação, a missão de aproximar-se do texto de partida é espinhosa, mas em alguns dos momentos selecionados não é menos eficaz. Embora tenhamos uma enorme redução do enredo em si e do sentido intimista e dramático que é o relato da Aia, em algumas passagens, o filme consegue ser eficiente.

Hutcheon (2013) de maneira mais definida pontua ainda que “a adaptação buscaria, em linhas gerais, ‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante” (2014, p. 32). Entre ambos os sistemas narrativos, Schlöndorff mantém visível relação entre o romance (obra fonte) e a adaptação encontrando sistemas de equivalência para ressignificar a obra de Atwood.

Assim, o filme através dos recursos imagéticos, dos planos e ângulos da câmera, da fotografia, o trabalho com a sonoplastia e a composição do enredo encontram no romance de Atwood possibilidades que propiciam a recriação do mundo de Offred (DINIZ, 1999). Para tanto, a questão da equivalência não é meramente um processo de verter uma obra em outro sistema artístico, isto é, reproduzi-la na íntegra, pois como temos tentado demonstrar até então, as equivalências entre um meio e outro são ferramentas de enriquecimento que aumentam as possibilidades criativas de plurissignificar um texto.

Para ilustrar a discussão teórica acima selecionamos, por exemplo, a perspectiva de Kate/Offred sobre o ritual de procriação, a Cerimônia (figura 22).



Figuras 22: Reunião para a Cerimônia da família do Comandante de Offred

A passagem acima adapta a noite da cerimônia descrita no romance por Offred. A imagem é enquadrada de modo que o espectador tenha a visualização do cenário em que ocorrerá a pequena assembleia. O plano geral é característico por dar uma visão ampla do espaço, das personagens, mas também “tem um significado psicológico preciso e não apenas um papel descritivo” (MARTIN, 2013, p. 40). Levando em consideração a disposição das

personagens pela sala, Kate/Offred ajoelhada é reduzida, diminuída em suas forças e em sua capacidade de reação. Posicionada no centro sob o olhar de todos, a cena gera a sensação de abandono da personagem que está entregue à fatalidade da situação, sem chance de escapatória.

Em sequência, o Comandante e sua Esposa Serena Joy recitam as passagens do livro de Gênesis (30: 1-3), (figuras 23 e 24):



Figuras 23 e 24: Reunião para a Cerimônia da família do Comandante de Offred

Nos fotogramas selecionados, o trabalho com a montagem e o ponto de vista da câmera tem um efeito visual bastante significativo: a sucessão dos planos pelo olhar de Kate/Offred assume uma função psicológica, de tensão. Durante a leitura, Serena Joy e o Comandante dirigem seus olhares à Aia durante as passagens que se referem à Rachel dar sua serva Bilhah a Jacob para conceberem um filho.

O jogo da passagem dos olhares feita pela mudança de foco da câmera entre as personagens, isto é, a câmera muda a perspectiva do olhar do Comandante para a Esposa e desta para Offred, simbolizam e justificam o motivo pelo qual a Aia estava ali: para conceber por sua senhora e dar ao seu Comandante um filho.

Quando finalmente a câmera assume o olhar de Kate/Offred em relação aos senhores da casa o espectador percebe que ali a personagem recebe o peso da tarefa de ser Aia, embora seus sentimentos não sejam comunicados oralmente como no romance, mas que deixa o espectador “fazer-se entender com meias-palavras” (MARTIN, 2013, p. 83). Todo esse processo é resultado de escolhas na adaptação e da interpretação na hora de recriar o romance para a tela, assim a linguagem cinematográfica utiliza outras ferramentas, além das palavras, para conseguir significar ao máximo.

A expressão fílmica encontra, assim, outra maneira de significar a cerimônia, (figuras 25 e 26):



Figuras 25 e 26: Cerimônia de concepção

O filme redireciona o contexto da Cerimônia vivida por Offred e, nesse momento, a câmera narra alternando entre o ponto de vista dela e do Comandante. Kate/Offred experimenta pela primeira vez o ritual da Cerimônia e na cena, os gestos e os sons emitidos da personagem mostram dor e sofrimento aproximando seu rosto da câmera pelo primeiro plano, o que torna bem mais enfático.

Longe de conformar-se com a situação, Kate/Offred insurge-se contra a relação sexual (figuras 27 a 30).



Figuras 27 e 28: Kate/Offred em seu quarto em fúria, após a



Figuras 29 e 30: Cenas da personagem Kate/Offred nua na janela

As sequências são filmadas com uma película mais escurecida intensificando a carga dramática. Para tanto, mostram a indignação e a revolta de Kate/Offred quando chega a seu quarto, atirando na parede o copo de leite deixado sob a bandeja, em seguida, embora a personagem não tenha falas, torna-se perceptível pelas ações da protagonista o asco que

sente de si e a sensação de sujidade do corpo ao lavar o rosto na torneira, conduta de quem sente ter sido violada.

Por fim, a cena mais dramática é a quando Kate aparece nua na janela; nesse sentido à medida que o *traveling* para frente vai aproximando à personagem do vídeo nota-se seu desespero e aflição.

A janela, em geral, é uma metáfora usada tanto pela literatura quanto pelo cinema para denotar liberdade ou, por exemplo, o espaço em que o olhar da personagem de dentro para fora enxerga o seu futuro, como o conto de Kate Chopin, “The Story of an Hour”, Ms. Mallard ao receber a notícia da morte de seu marido e contemplar o seu futuro e a sua vida de liberdade, olhando pela janela. No caso em questão, tem um sentido inverso dentro do filme. Para Kate/Offred, a janela é fechada e só pode ser semiaberta; o olhar é o ponto de vista da câmara que observa de fora, o que denota, nesse sentido, uma prisão: Kate/Offred é duplamente encarcerada, pois tanto a personagem foi totalmente destituída de liberdade quanto o seu corpo também não pertence mais a si. Sua posição é a de quem, como todo preso, busca por alguma forma de escapatória.

É interessante observar como ambas as obras constroem uma das cenas mais intensas e significativas que é a cerimônia. Observando essa descrição no texto base, o olhar de Offred assume um caráter irônico:

A cerimônia se desenrola como de hábito.

Deito-me de barriga para cima, completamente vestida exceto pelos amplos calções de algodão. [...] Acima de mim, em direção à cabeceira da cama, Serena Joy está posicionada, estendida. Suas pernas estão abertas, deito-me entre elas, minha cabeça sobre seu estômago, seu osso púbico sob a base de meu crânio, suas coxas uma de cada lado de mim. Ela também está completamente vestida.

Meus braços estão levantados; ela segura minhas mãos, cada uma das minhas numa das dela. Isso deveria significar que somos uma mesma carne, um mesmo ser.

[...] Minha saia vermelha é puxada para cima até minha cintura, mas não acima disso. Abaixo dela o Comandante está fodendo (ATWOOD, 2006, p. 116-117)<sup>32</sup>.

A voz carregada de monotonia da protagonista Offred revela seu desdém para com a história bíblica e a situação em si deixando entrever o seu descaso quanto à seriedade da

---

<sup>32</sup> The Ceremony goes as usual.

I lie on my back, fully clothed except for the healthy white cotton underdrawers. [...] Above me, towards the head of the bed, Serena Joy is arranged, outspread. Her legs are apart, I lie between them, my head on her stomach, her pubic bone under the base of my skull, her thighs on either side of me. She is too fully clothed.

My arms are raised; she holds my hands, each of mine in each of hers. This is supposed to signify that we are one flesh, one being.

[...] My red skirt is hitched up to my waist, though no higher.

Below it the Commander is fucking. What he is fucking is the lower part of my body (ATWOOD, 1996, p.104).

questão já que será ela o sujeito-objeto de uso para os fins de procriação. A narradora descreve o ato sexual de maneira mecânica e sarcástica; ela deita-se sob os joelhos da esposa do Comandante, Serena Joy, enquanto ele prossegue com o ato sexual, como num monólogo.

Dentro da ótica cinematográfica “[...] a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2014, p. 45). Em vista disso, a releitura dessas passagens pelo cinema toma outra dimensão com a retirada da ironia da voz da narradora protagonista para dar lugar ao drama, intensificando o momento doloroso e angustiante vivido por Kate/Offred.

Enquanto que no romance, a narradora fazia pouco caso da situação ao dizer que “o Comandante fode, com um ritmo regular de marcha de dois por quatro tempos, sem parar como uma torneira gotejando”<sup>33</sup> (ATWOOD, 2006, p. 117). Offred desligava-se do que acontecia ao seu corpo para refletir e satirizar, destituindo o momento de drama. Já no filme, a personagem Kate/Offred experimenta pela primeira vez o ritual da Cerimônia e na cena, os gestos e os sons emitidos da personagem mostram dor e sofrimento aproximando seu rosto da câmera pelo primeiro plano, o que torna bem mais enfático. E o Comandante realiza a tarefa como um dever, uma obrigação.

É interessante observarmos as reações que as personagens têm logo após a cerimônia: enquanto a narradora protagonista levanta-se indiferente e segue para seu quarto “Isto é o que eu faço quando volto ao meu quarto: Tiro as minhas roupas e visto a camisola”<sup>34</sup> (ATWOOD, 2006, p. 119), tão mecânica quanto o ato que vivenciara. Longe de conformar-se com a situação, Kate/Offred insurge-se contra a relação sexual tirando suas roupas e lavando-se freneticamente.

Esse tipo de atitude, no romance, seria totalmente fora de perspectiva para a narradora. A maneira desta é de submissão, mas também de indiferença durante as relações sexuais com o Comandante. Offred se distancia e analisa a situação de maneira irônica, satirizando a performance do sujeito ativo, o Comandante; ao final, ela não sente repulsa pelo próprio corpo, como Kate/Offred, ao invés disso ela lida naturalmente com os fluidos do ato: “Eu [...] me levanto; o esperma do Comandante escorre por minhas pernas abaixo”<sup>35</sup> (ATWOOD,

---

<sup>33</sup> “Commander fucks, with a regular two-four marching stroke, on and on like a tap dripping” (ATWOOD, 1996, p. 105).

<sup>34</sup> “This is what I do when I’m back in my room: I take off my clothes and put on my nightgown [...]” (ATWOOD, 1996, p. 107).

<sup>35</sup> “I [...] stand up; the juice of the Commander runs down my legs” (ATWOOD, 1996, p. 106).

2006, p. 119). Por fim, a cena mais dramática é a quando Kate aparece nua na janela; nesse sentido à medida que o *traveling* para frente vai aproximando à personagem do vídeo nota-se seu desespero e aflição.

Ademais, nessa trajetória analítica em que selecionamos alguns dos pontos cruciais e mais dramáticos da adaptação para correlacionarmos e confrontarmos com o romance evidenciamos, sob essa ótica, algumas das modificações operadas na releitura fílmica que alteram significativamente o direcionamento dado pelo romance. Nessa lógica, entendendo que o volume do romance impossibilita uma tradução literal pelo cinema e, talvez não seja interessante uma adaptação dessa magnitude e muito menos possível, alguns cortes e refocalizações são feitas, considerando também que o diretor como artista tem a sua visão das coisas e sua maneira de interpretá-las. Para tal, nosso intuito não foi tão somente pontuar semelhanças e diferenças, mas fazer uma discussão acerca das relações entre narrativa verbal e cinematográfica elencando, para isso, algumas das cenas consideradas mais importantes.

### *2.3 A composição da personagem Offred e a recriação cinematográfica da personagem Kate/Offred*

A fala de Offred é permeada por digressões e por uma rica descrição das coisas que, diferentemente do filme, são mostradas no tempo presente e não como memórias contadas. A personagem sofre mudanças em seu comportamento em termos psicológicos e perde o posicionamento de quem narra os fatos do centro dos acontecimentos. Tendo sua voz de narradora emudecida, quem ganha espaço é a câmera que vai narrando os eventos e mostrando os desdobramentos das ações. Na adaptação, naturalmente o universo da Aia e a personagem em si também sofrem transformações bastante significativas: de uma narrativa em primeira pessoa contada do ponto de vista de quem viveu a situação, passa-se a um ponto de vista externo, um observador-câmera que narra os acontecimentos no tempo presente e que foca na personagem Kate/Offred.

No sentido psicológico, a mudança para uma mídia performativa<sup>36</sup> faz da personagem Kate/Offred (no filme ela tem um nome revelado) uma personagem mais observada que observadora, além de mais transgressora. Além disso, suas próprias vivências e a maneira como as enxerga sofrem modificações na passagem para o meio performativo: Kate não problematiza nem questiona as coisas e as pessoas de um ponto de vista íntimo. Ao invés

---

<sup>36</sup> Hutcheon (2013) usa esse termo para definir as mídias como o cinema, o vídeo-game, o teatro, a ópera, por exemplo, ou formas de arte interativas.

disso, a personagem e sua história são narradas de um ponto de vista externo na medida em que realiza as atividades, e tem suas emoções externalizadas com os recursos da linguagem cinematográfica. A Offred fílmica não é uma personagem de digressões, de retorno ao passado ou questionamentos, ela é mais ativa e insurgente.

Sob essa ótica, ao voltarmos para o contexto imagético, para o mundo virtualizado onde a palavra é corporificada em cenário, atores, indumentária, mais que isso, em planos, enquadramentos, montagens e sonoplastia, temos à disposição a recriação vívida e interativa que consegue suscitar no espectador o que Martin chama de “coeficiente sensorial e emotivo com que ela (a imagem) transcreve a realidade” (2013, p. 25-26). Algo que consegue transcender o que o texto literário emerge no imaginário com palavras, nesse sentido, a caracterização das personagens, do ambiente e todo o mundo da história fica por conta do leitor.

Nosso primeiro apontamento, dentro dessa conversa entre literatura e cinema, é a corporificação da personagem protagonista Offred, narradora do romance. Pela definição de Friedman (1967, *apud* LEITE, 2002) das categorias de narrativa, o narrador protagonista é aquele que conta a história, não tem suas características físicas apresentadas, mas apresenta as dos outros personagens. Embora não tenha acesso aos pensamentos e emoções destes, vive as situações e as conta a partir da sua perspectiva, do seu lugar. Nesse sentido, o narrador protagonista relata aquilo que interpreta do mundo, contexto histórico e social em que está inserido.

Sendo assim, Offred é o sujeito que conta a história sobre a sociedade de Gilead usando a própria experiência para repassar essas informações. Assim, no cinema, a passagem da voz narrativa para neutralização desta suscita a sensação de que “o fato de as palavras serem substituídas por imagens, [...] produz a impressão de que não há narração, mas apenas um processo de mostrar”, (CORSEUIL, 2009, p. 300). No entanto, a linguagem cinematográfica e suas inúmeras possibilidades criativas e representativas, através da câmera, podem, por exemplo, usar o focalizador (CHATMAN, 1990), técnica que identifica uma personagem, por onde vemos a ação ou aquilo que Chatman (1990) chama de percepção subjetiva<sup>37</sup>, a câmera subjetiva ou filtro, que também se identifica com uma personagem, por onde experimentamos as emoções.

Nesse sentido, ao ser adaptada para a tela a personagem ganha dimensão física, isto é, ela deixa de ser uma expressão subjetiva do plano mental do leitor para ser uma pessoa “real”

---

<sup>37</sup> “perceptual slant”, (Idem, 1990, p. 155).

no cinema. Em “The Handmaid’s Tale” (1991), adaptação de Harold Pinter e Volker Schlöndorff, a narrativa da câmera é feita de maneira silenciosa e sorrateira que segue a aia Kate/Offred mostrando a sua história e, em alguns momentos, a câmera assume o ponto de vista dela.

Voltando nosso olhar para o comportamento da personagem narradora no romance, constata-se que narrativa de Offred é permeada de digressões e, em algumas situações, que confunde a narrativa de suas memórias com a descrição da narrativa do presente. No curso de seus relatos, a personagem deixa total abertura ao leitor que pode observar bem de perto seus questionamentos e angústias acerca das questões de sua sobrevivência, o medo das punições e as angústias sobre os entes queridos que não sabia se estavam vivos ou mortos. Já no início do capítulo ela adverte sobre os perigos de pensar muito, pois: “pensar pode prejudicar suas chances, e eu pretendo durar”,<sup>38</sup> (ATWOOD, 2006, p. 16). A narrativa inteira é permeada de digressões sobre a família e a vida que costumava levar. No início sua motivação em sobreviver reside na intenção de achar a filha e em procurar por Luke, seu marido.

Embora tivesse medo de ter esperanças seja sobre a possibilidade de fuga, ou mesmo o pensamento de arquitetar um plano de escapar de sua prisão, esse sentimento é também evocado juntamente com a angústia da espera de notícias dos entes queridos: ou para saber que estavam mortos ou que viviam. Ambas as perspectivas eram sufocantes para Offred, porque o seu pavor de lutar contra o sistema não permitiria uma ação maior de sua parte.

Um desses momentos de angústia no romance é refletido nas caminhadas após as compras, em que Offred e sua companheira Ofglen fazem um percurso até o Muro, local em que eram enforcadas pessoas consideradas criminosas pelo Estado, onde procuram por possíveis familiares “O que sinto é em parte alívio, porque nenhum desses homens é Luke”<sup>39</sup>, (ATWOOD, 2006, p. 47). Essas visitas feitas após a ida ao mercado são maneiras de checar se Luke fora encontrado, para que assim possa, de fato, ter um destino e a angústia de sua espera possa finalizar. Quando não, sua morte ou sua fuga são imaginadas:

Rezo para que o buraco [...] rezo para que pelo menos um buraco tenha trespassado por completo, limpa, rápida e finalmente o crânio [...]. Também creio que Luke está se pondo sentado, em um retângulo em um lugar qualquer, cimento cinzento, numa borda ou numa orla de alguma coisa qualquer, uma cama ou uma cadeira. [...] Também acredito que não o tenham apanhado nem que o tenham alcançado.”<sup>40</sup>, (ATWOOD, 2006, p. 129-130)

<sup>38</sup> “thinking can hurt your chances and I intend to last”, (ATWOOD, 1996, p. 17)

<sup>39</sup> “What I feel is partly relief, because none of them is Luke”, (ATWOOD, 1996, p.43)

<sup>40</sup> “I pray that the hole [...] I pray that at least one hole is neatly, quickly, and finally through the skull [...]. I also believe that Luke is sitting up, in a rectangle somewhere, grey cement, on a ledge or the edge of something, a bed or chair. [...] I also believe that they didn’t catch him [...]”, (ATWOOD, 1996, p. 114-115).

Ou passagens do tempo que estiveram casados são evocadas, “Um dia, quando ela tinha onze meses, pouco antes de começar a andar, uma mulher a roubou de um carrinho de supermercado. Era um sábado, que era quando Luke e eu fazíamos as compras da semana”,<sup>41</sup> (ATWOOD, 2006, p. 80). Os momentos antes de fugirem até a captura que não dá explicações sobre a que fim Luke é levado, mas apenas como Offred e a filha pequena foram encontradas: “[...] é tarde demais, somos separadas [...] posso vê-la indo para longe de mim [...] sendo levada embora”<sup>42</sup>, (ATWOOD, 2006, p. 95). Essas passagens deixam à mostra toda a atividade psicológica e emocional da personagem protagonista ao longo da sua narrativa em primeira pessoa.

Para tanto, quando um romance é adaptado para o cinema a narrativa é um dos fatores centrais de mudança, como analisa Corseuil, “a presença do narrador no texto literário é evidente para o leitor”, (2009, p. 300), no caso em questão, a narrativa fica por conta da personagem protagonista Offred, que fala a partir da sua perspectiva. Nessa passagem para o filme se transforma profundamente a maneira como os fatos são contados: a partir de um ponto de vista de uma Offred que narra na literatura, passamos para uma Offred que é narrada. Os planos e a montagem são as ferramentas que vão recriar a narrativa, a sensação de que a história está sendo contada, com isso:

A montagem, determinada pela forma como uma história é contada, aponta para a existência de um mediador que organiza os eventos da história no tempo e no espaço: o narrador. O termo narrador não está necessariamente associado a uma individualidade, mas revela a presença de um agente organizador da *diegese*, ou seja, a narrativa. (CORSEUIL, 2009, p. 301).

De modo efetivo, à passagem de um modo imersivo para um interativo/sensorial implica, como já havíamos dito, em mudanças de temas, redução do tempo, interpretações que “os adaptadores [...] não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito”, (HUTCHEON, 2014, p. 24). Para tanto, ressaltamos o comportamento da protagonista Kate/Offred em relação aos familiares que na adaptação sofre modificações (quanto a importância de Luke) e cortes de personagens, como a mãe, além de evidenciar a convivência com a família do Comandante a quem pertence. A preocupação com os familiares não ocupa a narrativa do início ao fim, mas são retomados como lembranças em poucos momentos nas cenas iniciais da narrativa fílmica e depois

---

<sup>41</sup> “One day, when she was eleven months old, just before she began to walk, a woman stole her out of a supermarket cart. It was a Saturday, which was when Luke and I did the week’s shopping”, (ATWOOD, 1996, p. 73).

<sup>42</sup> “it’s too late, we come apart [...] I can see her, going away from me [...] being carried away”, (ATWOOD, 1996, p. 85).

desvanecem. Por exemplo, a relevância de Luke sofre uma refocalização (HUTCHEON, 2014): a sua presença é reduzida apenas ao início da história sendo delineadas as condições em que morre e logo perde dimensão, sendo esquecido.

A exploração da memória de Luke na adaptação é bastante superficial, o que também influencia na maneira como Offred irá dar importância a ele. A primeira aparição remonta a fuga de Kate e o marido, quando seguem até chegarem às fronteiras e serem pegos pelos soldados (figuras 31 e 32).



Figuras 31 e 32: Cenas da tentativa da fuga da família de Kate e a captura.

As imagens acima marcam a fugidia presença do marido de Kate. Aqui a personagem que representa o marido de Kate não tem nome e, diferente de Luke no romance, tem sua importância e sua evocação durante a trama fílmica radicalmente diminuída e destituída de relevância. Mesmo com o corte brusco é possível percebermos a relação que o texto fonte (o romance) tem com a adaptação (HUTCHEON, 2014). Para aumentar a sensação de inexpressividade da personagem do marido, durante as cenas em que ele aparece, suas feições não são mostradas ou bem definidas, o que difere da descrição de Luke do romance, que é uma figura bem definida em termos físicos e psicológicos, o que faz essa personagem assumir uma importância e uma presença maior, ainda que seja uma lembrança.

A releitura de Schlöndorff reduz a participação de Luke no cinema e o transforma personagem secundária com fugidia aparição. Luke é modificado e torna-se “o marido de Kate” que morre nas fronteiras. Isso altera o comportamento de Kate/Offred em relação a ele, porque esta não sente a mesma ligação e as poucas memórias que resguarda não são pontuadas pela angústia de uma constante espera, por ser a morte dele um acontecimento já definido. O marido de Kate se torna uma personagem secundária e tem sua participação bastante abreviada, assim como sua significância dentro do filme. Kate/Offred evoca sua lembrança como uma despedida na ocasião do evento de transformação das recrutas do Centro Vermelho em Aias, (figuras 33 e 34):



Figuras 33 e 34: Cenas da titulação das Aias e lembrança da morte do marido de Kate

As seqüências acima assinalam o ponto em que a memória do ente querido é trazida à tona, podendo ser observado a partir do primeiro plano focando as expressões da Aia: olhos focando o vazio, sinalizando relembrar alguma coisa. A imagem seguinte é um *flashback*<sup>43</sup> retomando o acontecimento da morte do marido, no qual a personagem está olhando o passado figurativamente. Martin diz que “a sucessão dos planos de um filme funda-se no *olhar* ou no *pensamento* (ou mais simplesmente, na *tensão mental*, já que o olhar é apenas a exteriorização exploradora do pensamento) dos personagens ou do espectador”, (2013, p. 155). Essa cena da morte do marido de Kate marca a entrada da memória filtrando para a tela o pensamento da Aia como um equivalente simplificado das memórias da narradora protagonista em relação a Luke.

Ao ser consagrada Aia, Kate/Offred deixa que essa parte do seu passado também se vá com a morte do companheiro, e este não é mais retomado no desenrolar da trama. Para tanto, o marido de Kate/Offred sai do foco dado no romance e deixa de ser uma das motivações da personagem para sobreviver. No romance, Luke é bastante evocado por Offred para balizar suas relações com Nick e o Comandante, o que confere maior presença e importância a ele, além de ser uma pessoa a qual, mesmo ela entendendo que ele não voltará ainda é esperado e amado. O marido da trama fílmica, sem nome, sem maiores definições e aprofundamento durante a diegese, é uma personagem construída para ser mais fácil de ser esquecida e se desvanecer no decurso das coisas.

A Offred atwoodiana, por ter vivido mais tempo dentro do regime de Gilead, tem um olhar diferenciado a respeito do sistema, principalmente pelo fato de que sua reeducação teve maior espaço para ser internalizada. Assim, muito de sua personalidade e *modus operandi* reconfigurados pelo sistema gileadiano vão sendo ressaltados à medida que conta sobre as suas experiências e pessoas que fizeram parte de suas relações, entre passado e presente.

<sup>43</sup> Movimento de digressão da personagem.

Nesse seguimento, durante boa parte em que relata sua vida em Gilead, muitos de seus movimentos são cuidadosos e constantemente desconfiados, porque qualquer passo em falso poderia leva-la à força ou a ser enviada para as Colônias, local em que as Não-Mulheres eram depositadas e obrigadas a fazerem a limpeza de dejetos tóxicos e sem nenhuma condição de preservar a suas integridades físicas.

O tempo de vida dessas mulheres era de até três anos. Offred é uma personagem paralisada pelo medo da ação de transgredir, de burlar as regras e ser pega. A vida em Gilead era cerceada pelo medo, pois a vigília das Aias acontecia de dois modos: pela polícia constituída por Anjos (soldados do exército), os Guardiões (guardas de posição mais baixa) e os Olhos (agentes secretos infiltrados), além das Tias responsáveis pela reprogramação comportamental e psicológica das Aias.

O segundo modo era a vigília interna causada pela pressão do sistema quando são treinadas no Centro Vermelho, as próprias Aias se vigiavam umas as outras: “A verdade é que ela é minha espiã, como eu sou a dela. [...] Durante essas caminhadas ela nunca disse nada que não fosse estritamente ortodoxo, no entanto, nem eu. Pode ser uma verdadeira crente, uma Aia em mais do que apenas o título. Não posso correr o risco”<sup>44</sup> (ATWOOD, 2006, p. 30). Esse temor resultado da conduta de sobrevivência rígida de Gilead é bastante ressaltado pelas reflexões de Offred a respeito do sistema em que fora obrigada a viver: as mulheres são proibidas de terem qualquer tipo de relacionamento, ler e escrever, proibidas de exporem os corpos, em especial, as Aias, proibidas de conversar com os homens.

A classe das Aias sofria com maior cerceamento, já que eram propriedade do Governo. As proibições mais rígidas sobre as relações evitavam a possibilidade de rebeliões ou que houvesse delações umas das outras. Offred vivia, em suas palavras, em “reduzidas condições de vida [...] para aquelas dentre nós que ainda têm condições de vida” (ATWOOD, 2006, p. 16)<sup>45</sup>. Ademais, os ensinamentos da boa conduta pregada no Centro Vermelho incentivavam o silêncio e a submissão, através dos discursos veiculados pelas Tias durante todas as atividades; estes são trazidos à tona constantemente por Offred, de maneira que a prisão funciona como um panóptico<sup>46</sup>, em outras palavras, está mais na mente que externamente.

---

<sup>44</sup> “The truth is that she is my spy, as I am hers. [...] During this walks she has never said anything that was not strictly orthodox but the, neither have I. She may be a real believer, a Handmaid in more than name. I can’t take the risk”, (ATWOOD, 1996, p. 18).

<sup>45</sup> “reduced circumstances, [...] for those of us who still have circumstances”, (ATWOOD, 1996, p. 18).

<sup>46</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2002.

Ao observar os laços de amizade entre Offred e Moira, também percebemos polarizações distintas (obediência vs. transgressão) em termos de personalidade. Observando a personagem Moira, seu nome vem do grego e designa o destino dos homens na terra, de forma que o destino é caracterizado pela figura das Três Damas cegas Cloto, Láquesis e Átropos que tecem o destino dos homens. A moira tem relação com o destino do herói que depois da longa jornada tenta salvar a humanidade das mãos dos deuses e acaba sempre de forma trágica (PASTORE, 2012).

No romance Moira é uma mulher irreverente e rebelde que não aceita que seu destino seja transformar-se em Aia, isto é, submeter-se às amarras do sistema ditatorial. Por ter uma personalidade audaciosa, comentada pela narradora desde o período em que se conheceram na faculdade, Moira representa a resistência que Offred gostaria de ter, mas além disso, a audácia de construir o próprio caminho arriscando a vida para não ser mais uma encarcerada. Ao chegar ao Centro Vermelho, Offred percebe pelas frechas das pálpebras semifechadas que “havia um hematoma em sua face esquerda, começando a ficar roxo”<sup>47</sup>, (ATWOOD, 2006, p. 89), sinalizando que houvera resistência, uma tentativa de luta.

Conquanto, na releitura fílmica as personagens encontram-se pela primeira vez como recrutas, ao invés de já serem conhecidas de longa data, do tempo da universidade. Nas primeiras cenas, a personagem Moira depois de oferecer um cigarro a Kate enquanto esperavam ser levadas ao Centro Vermelho inicia o contato (figuras 35 a 38):



Figuras 35 a 38: Cenas do encontro das personagens Kate e Moira no recrutamento para o Centro Vermelho

<sup>47</sup>“there was a bruise on her left cheek, turning purple”, (ATWOOD, 1996, p.81).

A aproximação delas sob esse ponto de vista é bastante dramática e faz um rápido paralelo com a época da II Guerra Mundial, em que os judeus esperavam amontoados para serem levados aos campos de concentração. Para tanto, logo nas cenas introdutórias, as personagens iniciam o primeiro contato buscando conhecer qual o crime cometido para que viessem a ser presas. O motivo de Kate faz resgate ao romance: ela e os familiares foram capturados ao tentarem atravessar as fronteiras de Gilead. No romance, imagina-se que a personagem Moira tivesse sido capturada por causa de sua saúde reprodutória, mas o leitor descobre mais tarde que estar no Centro Vermelho era a opção mais viável para sobreviver, já que por ser lésbica dentro de uma nação fundamentalista e intolerante à identidade homossexual o risco de morte era muito mais proeminente.

Houve uma época em que não nos abraçávamos, depois que me contou que era gay; mas então ela me disse que eu não a atraía, me tranquilizando, e havíamos retomado o hábito. Podíamos brigar e discutir feio e trocar palavrões, mas isso não mudava nada lá no fundo. Ela ainda era minha mais velha amiga.<sup>48</sup>, (ATWOOD, 2006, p. 208).

Offred revela ao leitor a identidade sexual de sua amiga. A releitura fílmica esclarece que por ser lésbica a conduta dela não era admitida, podendo ser condenada à forca ou aos trabalhos forçados nas Colônias. Por ter passado no teste que atesta a saúde de sua fertilidade, fora concedido a ela uma última oportunidade à morte que, nesse caso, era concordar em tornar-se uma Aia. Apesar da interpretação fílmica para a aproximação de Kate/Offred e Moira, a personalidade incisiva da última é mantida na releitura cinematográfica. A Moira de Schlöndorff é uma personagem marcante por sua audácia em desafiar a autoridade das Tias e, por sua vez, do governo ditatorial. E ainda que a Offred fílmica seja bem mais transgressora que a literária, esta permanece sendo cuidadosa em observar as regras do sistema, em obedecê-las e permanecer onde está. Podemos perceber a cisão entre a construção da personagem fílmica e a personagem literária que inspira a adaptação quando no primeiro episódio da fuga descrita no livro, Offred tenta dissuadir Moira a desistir da ideia e se apavora pelo que poderia acontecer:

[...] Eu tenho que sair daqui, estou ficando maluca.  
Eu sinto pânico. Não, não, Moira, digo, não tente fugir. Não sozinha.  
Vou fingir que estou doente. Eles mandam uma ambulância, já vi.  
Você só vai conseguir chegar ao hospital.  
Pelo menos será uma mudança. Não terei que ouvir aquela bruxa velha medonha.

<sup>48</sup> “There was a time when we didn’t hug, after she’d told me about being gay; but the she said I didn’t turn her on, reassuring me, and we’d gone back to it. We could fight and wrangle and name-call, but it didn’t change anything underneath. She was still my oldest friend.”, (ATWOOD, 1996, p. 181).

Eles vão desmascarar você.

Não se preocupe, sou boa nisso. Quando era garota no colégio cortei tudo o que tivesse vitamina C, tive escorbuto. Nos primeiros estágios eles não podem diagnosticar. Depois você apenas começa a tomar de novo e fica boa. Vou esconder meus comprimidos.

Moira, não.

[...] Eu a vi sair, para a ambulância, numa maca, carregada por dois Anjos. ”<sup>49</sup>, (ATWOOD, 2006, p. 112, 114)

A ousadia de Moira amedronta Offred que não consegue enxergar meios de escapar, por causa do medo que sente. Além da perspectiva de uma vigília infalível implantada em sua mente, havia os castigos. Primeiro eles fustigavam os pés e depois as mãos, pois: “Lembrem-se, dizia tia Lydia. Para nossos objetivos seus pés e suas mãos não são essenciais. ”<sup>50</sup>, (ATWOOD, 2006, p. 115), o importante era a saúde interna do sistema reprodutor. Ainda lotada no Centro Vermelho, a narradora descreve a falha do plano de Moira e o primeiro castigo: “Eram nos pés que batiam, em caso de primeira ofensa. Usavam cabos de fios de aço, com as pontas destorcidas.”<sup>51</sup> (ATWOOD, 2006, p. 115). As feridas nos pés de Moira eram descritas como “[...] pés afogados, inchados e sem ossos [...]”.<sup>52</sup> (ATWOOD, 2006, p. 115), e a sua imagem deitada na cama como um exemplo para todas as outras flutuava pela mente de Offred. Para ela, esse tipo de confronto era impensado. A direção dessas descrições toma um rumo distinto no filme, ao invés de ser Moira a castigada, uma recruta é acordada no meio da noite e levada por duas Tias (figuras 39 a 41):

---

<sup>49</sup> [...]I’ve got to get out of here, I’m going bats.

I feel panic. No, no, Moira, I say, don’t try it. Not on your own.

I’ll fake sick. They send an ambulance, I’ve seen it.

You’ll only get far as the hospital.

At least it’ll be a change. I won’t have to listen to that old bitch.

They’ll find you out.

Not to worry, I’m good at it. When I was a kid in high school I cut vitamin C, I got scurvy. In the early stages they can’t diagnose it. Then you just start it again and you’re fine. I’ll hide my vitamin pills.

Moira don’t.

[...] I saw her go out, to the ambulance, on a stretcher, carried by two Angels. (ATWOOD, 1996, p.100-101)

<sup>50</sup> “Remember, said Aunt Lydia. For our purposes your feet and your hands are no essential”, (ATWOOD, 1996, p. 102).

<sup>51</sup> “It was the feet they’d do, for a first offence. They used steel cables, frayed at the ends”, (ATWOOD, 1996, p. 102).

<sup>52</sup> “drowned feet, swollen and boneless”, (ATWOOD, 1996, p. 102)



Figuras 39 a 41: Cenas da punição de uma recruta presenciada por Kate/Offred

A punição dela é exemplo para todas as outras. O delito cometido não é esclarecido, mas deixa margem para uma possível tentativa de intercambiar sexo em troca de liberdade com algum dos Anjos ou dos Guardiões, que foi o que Moira tentou fazer em sua primeira tentativa de fuga. A câmera foca em Kate aflita enquanto Tia Lydíia usa a recruta ferida para advertir as demais sobre o que pode vir a acontecer se forem pegas em delito. A câmera filtra o olhar de Kate nos pés machucados da recruta no momento em que Tia Lydíia explica o motivo de castiga-la, e depois volta para o primeiro plano no rosto abalado de Kate pela visão dos pés sangrentos. Sob os gemidos de dor da supliciada causam susto e choque em todas, mas para Kate o peso emocional entre ver alguém que não tem laços ser punida é menor, porque fica somente o aviso e a ameaça.

A imagem é construída como índice, como um vestígio que permite ao espectador estabelecer uma conexão imediata entre aquilo que vê e o instrumento e o instrumento de captura das imagens que gravou ou reproduziu o real, pela construção de uma analogia à sua própria percepção. (GAUDREULT&JOST, 2009, p. 170).

Divergente, o choque foi mais intenso para a Offred atwoodiana, ver Moira ferida da tortura e isolada das demais sem poder fazer muito, além de “[...] carrega-la para as aulas.”<sup>53</sup> (ATWOOD, 2006, p. 115) e “roubamos saquinhos de papel de açúcar adicionais para ela, [...] os contrabandeávamos para ela, à noite, passando-os de uma cama para a outra.”<sup>54</sup>

<sup>53</sup> “to carry her to classes”, (ATWOOD, 1996, p. 102)

<sup>54</sup> “stole extra paper packets of sugar for her [...], smuggled them to her, at night, handing them from bed to bed”, (ATWOOD, 1996, p. 102)

(ATWOOD, 2006, p. 115). Não obstante, o filme retrata a fuga de Moira em dois momentos: Schlöndorff mantém as conversas escondidas no banheiro, mas modifica a maneira como Moira foge e como Kate/Offred reage às decisões, inclusive, como auxilia Moira, em uma delas (figuras 42 e 43):



Figuras 43 e 44: Cenas de Moira em conluio com Kate sobre sua fuga

No universo cinematográfico, Moira espera até a cerimônia para a consagração das recrutas em Aias. Durante o evento, Moira desmaia e é prontamente atendida por Tia Lydia e logo levada numa maca pelos Anjos. Novamente a câmera assume o ponto de vista de Offred focando ou, nos termos de Gaudrault & Jost, a “focalização interna está restrita aquilo que sabe a personagem” (2009, p. 177). Nesse caso, a troca de olhares entre Kate e Moira que tem o rosto filmado em primeiro plano representa o segredo compartilhado sobre a fuga de Moira. Kate/Offred sorri da peripécia da amiga e seu atrevimento em engodar de uma só vez as Tias e os Anjos.

A situação não toma o mesmo risco de seriedade e perigo como no livro, não é encarada por Kate/Offred com pavor, mas com tom jocoso, como pode se observar na troca de olhares entre ela antes que Moira desaparecesse na ambulância. Embora a recruta anterior tenha sido punida pelo o que parece ter sido uma tentativa de ludibriar a guarda para tentar fugir, Moira não se intimida e se vale da mesma ideia para tentar escapar, porém falha e retorna ao Centro Vermelho sem ter sido punida, como no romance (figuras 44 a 47).



Figuras 44 a 47: Cenas da conversa entre Kate e Moira no Centro Vermelho

O retorno de Moira suscita dois questionamentos: seria falha narrativa da adaptação ou uma maneira de demonstrar falha grave do sistema? Para simbolizar a conversa reservada



Figuras 48 a 51: Cenas da fuga de Moira do Centro Vermelho

entre as duas personagens a câmera é posicionada na altura das costas de Kate, assim vemos Moira através do olhar dela e vice-versa, portanto “[...] o ator pode ser posicionado no quadro de maneira que a nossa associação com ele seja nivelada. Por exemplo, suas costas ou seu perfil de lado podem aparecer na extremidade da margem da tela. À medida que ele olha para o fundo da tela, olhamos com ele”<sup>55</sup>, (CHATMAN, 1980, p. 159). Embora haja essa lacuna causada pela facilidade com que Moira retorna sem marcas de punição, ou mesmo tendo sido advertida, a situação em si assume o tom de desdém em que o riso das personagens não é causado apenas pela piada de Moira ao dizer que sua tentativa de intercambiar sexo em troca de liberdade não deu certo, por causa da sexualidade duvidosa dos soldados, mas simboliza o deboche de ambas em relação à instituição Centro Vermelho e a fresta que guarda fortemente armada expôs. Ainda nessa sequência, a adaptação reconstrói a segunda tentativa de Moira mais arriscada (figuras 48 a 51):

Transposta para a tela a façanha de Moira ganha outra dimensão, porque sai do plano do mito como havia ficado no romance, uma história contada em segredo entre as moças aprendizes, e vira um fato constatado em que a própria Kate/Offred participa. A câmera não se identifica com Kate/Offred ou Moira para filtrar a ação, mas segue ambas, nesse caso a

<sup>55</sup> “[...] the actor can be so placed in the frame as to heighten our association with him. For example, his back or side profile may appear on an extreme margin of the screen. As he looks to the background we look with him.” (CHATMAN, 1980, p. 159)

focalização é externa (GAUDREAU&JOST, 2009), em que a narrativa fica por conta da câmera e da montagem dos planos. A focalização externa é uma técnica utilizada para narrar os acontecimentos de fora, assim “para que a exterioridade seja pertinente, do ponto de vista da distribuição das informações narrativas, deve levar a uma restrição do nosso saber em relação ao saber do personagem” (GAUDREAU&JOST, 2009, p. 181). Apesar de externa, não significa dizer que aconteça de forma neutra destituindo as personagens dos processos mentais ou emotividade. Para as cenas de ação e suspense, é utilizada a película azul criando um ambiente propício para a atividade de infração e a própria atuação das personagens que rendem uma oficial e a amarram no banheiro.

As cenas seguintes à captura de Tia Lydia em que Moira já está vestida com as roupas de Tia, a imagem assume o tom natural da luz sinalizando que as personagens já estavam fora do recinto. Moira se despede de Kate/Offred e consegue passar pelos Anjos que aproveitavam a ausência de autoridades maiores para divertirem-se provocando uns aos outros retirando a credibilidade da patente, além reforçar o tom de desdém sobre a guarda. Na ocasião da fuga de Moira descrita por Offred, o acontecimento havia se dado sem que Offred estivesse diretamente envolvida na situação. A história chega até a narradora protagonista, através de boatos iniciados por uma das recrutas que tinha a confiança de Tia Lydia:

“Moira não está mais conosco, disse afinal.

Ah, disse afinal.

[...] Então tia Lydia lhe contou a história. [...] Moira chamou tia Elizabeth: o vaso sanitário estava transbordado [...]. Tia Elizabeth, sem desconfiar de mal nenhum, entrou no banheiro. [...] Estava com as duas mãos no tampo quando sentiu alguma coisa dura e cortante e possivelmente metálica cutuca-la nas costelas por trás. Não se mova, disse Moira, ou enfiarei inteiro em você, eu sei onde, vou perfurar até seu pulmão.

[...] Então correu com tia Elizabeth pelas escadas até o porão. [...] E Moira tirou as suas próprias roupas e vestiu as de tia Elizabeth [...]. Ela não foi excessivamente cruel com tia Elizabeth, permiti-lhe que vestisse seu vestido vermelho. O véu ela cortou em tiras e amarrôu tia Elizabeth com elas, atrás da caldeira. Enfiou parte do pano na boca de tia Elizabeth e o fixou com outra faixa. Amarrôu a outra ponta a seus pés, por trás.

[...] Moira se levantou, se pôs bem empertigada e olhou firmemente para frente. Puxou os ombros para trás, esticou bem a coluna e apertou os lábios. [...] Sua postura de costas rígidas aparentemente foi suficiente para convencer os Anjos montando guarda [...]; Moira saiu decidida pela porta da frente, [...] foi saudada com continências, apresentou o passe de tia Elizabeth [...] E desapareceu.”, (ATWOOD, 2006, p. 160, 161, 162)<sup>56</sup>

<sup>56</sup>“Moira is no longer with us, she said at last.

Oh, said Janine.

Then Aunt Lydia told her the story. [...] Moira called to Aunt Elizabeth: the toilet was overflowing [...]. Aunt Elizabeth suspect no harm, went in the washroom. [...] She had both hands on the lid when she felt something hard and sharp and possibly metallic jab into her ribs from behind. Don't move, said Moira, or I'll stick it all the way in, I know where, I'll puncture your lung.

A história de Moira era contada como um evento de acontecimentos extraordinários em que uma heroína consegue burlar todas as barreiras, enfrentar os monstros e, finalmente, achar uma saída gloriosa estilhaçando o poder opressor das Tias e dos Anjos armados. Moira se torna um mito entre as moças aprendizes, de modo que ela “tinha poder agora”<sup>57</sup> (ATWOOD, 2006, p. 164), se elevava acima do limite, do que era permitido demonstrando sua coragem: “À luz de Moira as Tias eram menos assustadoras e mais absurdas.”<sup>58</sup> (ATWOOD, 2006, p. 164). Diferente das outras, incluindo Offred, que já se sentiam confortáveis e sentiam “as paredes seguras”<sup>59</sup> (ATWOOD, 2006, p. 164), Moira se erguia como mito e mostrava que o poder da ditadura tinha falhas na sua estrutura, que era possível vencê-los. Apesar disso, Moira por ser uma personagem com personalidade forte e insurgente, torna-se de certa forma uma espécie de heroína trágica que, ao tentar lutar contra o sistema fugindo, passa a representar uma esperança para as demais (e assim salvar a humanidade daquelas encarceradas). A personagem acaba por ter seu destino trágico ao ser pega e parar na Casa de Jezebel, prostíbulo secreto para Comandantes.

Dentro das relações criadas e dos espaços que ganha na narrativa fílmica, citamos o comportamento que a personagem fílmica tem ao estabelecer uma relação com o Comandante e Nick e, em contrapartida, como a personagem narradora concebe essas aproximações. Como esboçado anteriormente, ao aludirmos para a diferença entre as personalidades de ambas as protagonistas literária e fílmica, somos levados no curso dos acontecimentos a ter uma aproximação maior do *modus operandi* de cada personagem, a que é ponto de partida e a adaptada, à medida que as narrativas vão se aprofundando. Kate/Offred tem um papel mais ativo e menos psicológico na trama, de modo que ela vai sendo levada a vivenciar as situações, de maneira que tira proveito destas.

Em contrapartida, a personagem narradora ao ter seus primeiros contatos com Nick posiciona-se de maneira que pudesse observá-lo de longe, estudando suas feições e tentando extrair dali algo que pudesse sinalizar perigo. A Offred de Atwood é desconfiada e cautelosa,

---

[...] Then she hurried Aunt Elizabeth down the stairs to the basement. [...] She told Aunt Elizabeth to take off her clothes [...] and Moira took off her own clothes and put on those of Aunt Elizabeth. [...] She stuffed some of the cloth into her mouth and tied it in place with another strip. She tied a strip around Aunt Elizabeth's neck and tied the other end to her feet, behind.

[...] Moira stood up straight and look firmly ahead. She Drew her shoulders back, pulled up her spine, and compressed her lips. [...] Her stiff-backed posture was apparently enough to convince the Angels on guard [...]. Moira marched straight out the front door [...]; was saluted, presented Aunt Elizabeth's pass [...] And disappeared.”, (ATWOOD, 1996, p. 141-142).

<sup>57</sup> “had power now”, (ATWOOD, 1996, p. 143).

<sup>58</sup> “In the light of Moira, the Aunts were less fearsome and more absurd”, (ATWOOD, 1996, p. 143).

<sup>59</sup> “these walls secure”, (ATWOOD, 1996, p. 143).

pois por ser experiente dentro da sociedade repressora com membros potencialmente perigosos e dispostos a delação, a vigília podia estar em todos os lugares e com qualquer pessoa, inclusive o chofer do Comandante a quem servia, como visto na passagem:

Ele olha para mim e me vê olhando. Tem um rosto francês, magro, forte, pouco comum, ligeiramente jocoso, cheio de planos e ângulos, com sulcos fundos ao redor da boca onde sorri. Dá uma tragada final no cigarro, deixa cair no pavimento e pisa nele. Ele começa a assobiar. Então pisca um olho.  
Baixo minha cabeça e viro de modo que as abas bancas me escondam o rosto, e continuo a andar. [...]  
Talvez estivesse apenas sendo amistoso.  
[...] Talvez tenha sido um teste, para ver o que eu iria fazer.  
Talvez ele seja um Olho.<sup>60</sup> (ATWOOD, 2006, p. 28-29)

Como a experiência advertia, o temor de Offred era que Nick fosse um agente secreto e que estivesse testando-a e observando as suas reações com suas investidas disfarçadas quando sorria ou assobiava. Em Gilead, as Aias eram objetos de preservação do Governo, portanto proibidas de qualquer contato exterior, principalmente com os homens. Aquelas que se aventurassem a violar as leis eram rigorosa e cruelmente punidas, tendo seus corpos enforcados no *Wall* para servirem de exemplo. Nick poderia ser um delator, um *Eye* agente que trabalhava disfarçado para descobrir e fazer denúncias, nesse sentido, se alguma atitude de Offred desses sinais de correspondência ela poderia ser presa, ser enforcada ou forçada a trabalhar nas Colônias. Para evitar, a resposta dela era brusca: virava o rosto e continuava andando. Porém, quando a adaptação cinematográfica de Schlöndorff aborda esse envolvimento, é criado no filme um clima de interesses entre Kate/Offred e Nick que já começa na primeira oportunidade que os dois têm de estarem a sós. Kate/Offred schlöndorffiana não reage aos olhares de Nick como Offred atwoodiana, desconfiada, cautelosa. Durante a ida de Kate até a casa do Comandante, eles trocam intensos olhares (figuras 52 a 54).

---

<sup>60</sup> He looks at me, and sees me looking. He has a French face, lean, whimsical, all planes and angles, with creases around the mouth where he smiles. He takes a final puff of the cigarette, lets it drop to the driveway, and steps on it. He begins to whistle. Then he winks.  
I drop my head and turn so that the white wings hide my face, and keep walking. [...] Perhaps he was merely being friendly.  
[...] Perhaps it was a test, to see what I would do.  
Perhaps he is an Eye. (ATWOOD, 1996, p. 28)



Figuras 52 a 54: Offred sendo observada por Nick

Através do primeiro plano no rosto de Kate/Offred e do plano detalhe nos olhos de Nick cria-se o clima de flerte e sensualidade, reforçado pelo olhar intenso do motorista e o sobressaltar da cor vermelha das roupas de Kate/Offred no vídeo, significando também que além de objeto de desejo ela era proibida. Ao perceber-se olhada, a Aia devolve na mesma intensidade penetrante que o do motorista e sorri de maneira leve e disfarçada para este. Estando o rosto da Aia desnudo, os olhares profundos de Nick não são impedidos pelas longas abas que a personagem narradora usava no romance, bloqueando a visão de fora e restringindo a visão de dentro. Em seguida, a atitude de Kate/Offred não é a de desviar-se daquela invasão: ela corresponde ao ato, o que demonstra a primeira manifestação do desejo.

Considerando as relações entre literatura e cinema, Hutcheon assinala que “[...] a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (2014, p. 30). Assim, aspectos do romance ecoam dentro da adaptação, quando observamos o comportamento de ambas as protagonistas: as duas resguardam interesse em Nick, no entanto, ao passo que a Aia fílmica é menos destemida e desconfiada com relação aos outros, a Aia literária pelo tempo de experiência como Aia é mais cautelosa e receosa.

Tendo em vista o romance, por ser considerada algo e não alguém, Offred é identificada pelo sistema como um instrumento destituído de emoções e desejos, ela não é projetada para sentir ou pensar, mas para ser, numa maneira robótica, mecânica. Logicamente que os processos psicológicos e emocionais não se estilhaçam como prevê o sistema, mas se tornam a arma de que a Aia se mune para manter-se sã; em contrapartida, torna-se esta, uma via de mão dupla, porque também a faz pensar em sua solidão carcerária e desejar: “Quero Luke aqui, quero tanto. Quero ser abraçada e que me digam meu nome. Quero ser apreciada, de maneiras que não sou, não, quero ser mais do que valiosa. [...] Quero roubar alguma

coisa.”<sup>61</sup> (ATWOOD, 2006, p. 121). Como consequência, depois da noite da Cerimônia, Offred é levada por seus desejos e inquietações a correr riscos, e vai em busca de algo a ser roubado como forma de suprir uma necessidade afetiva. Pela complexidade de seus sentimentos de saudosismo de um tempo em que era mulher, mãe, filha e esposa e considerada como tal, e levada a procurar por algo que pudesse suprir a necessidade afetiva que tinha, já que o único contato com outro ser humano oficialmente permitido era uma ação maquinal e unilateral, destituída de afeição. Pela falta de contato humano da maneira como desejava, ela sai do seu quarto, “Estou fora de lugar. Isso é inteiramente ilegal”,<sup>62</sup> (ATWOOD, 2006, p. 121) e se percebe quebrando pequenas regras. Dessa forma, a noite mecânica da Cerimônia acaba resultando mais do que a tentativa de um furto qualquer:

“Mas há alguém na sala atrás de mim.  
 [...] Então um sussurro:  
 - Não grite. Está tudo bem.  
 [...] Ele dá um passo na minha direção. Nick.  
 - O que você está fazendo aqui?  
 Não respondo. Ele também está ilegal, aqui, comigo, não pode me entregar. [...] Ele põe a mão no meu braço, me puxa contra seu corpo, sua boca sobre a minha, que mais resulta de tanta negação?  
 [...] – Eu estava indo encontrar você – diz ele [...]. [...] Ele me deixa com fome. [...] É tão bom ser tocada por alguém, [...]”<sup>63</sup>, (ATWOOD, 2006, p. 122-123)

Ao ser surpreendida por Nick que veio para entregar um recado do Comandante, as reações de Offred variam entre o pensamento da ilegalidade da situação dos dois, em sua segurança e a satisfação da necessidade do desejo em que tanto Offred quanto Nick estavam ansiosos por sanar: Nick, solitário porque não tinha uma patente alta o suficiente para ter uma mulher e Offred, porque vivia em um sistema carcerário em que era estritamente proibido o contato de qualquer natureza com pessoa alguma, a não ser nas noites de cerimônia em que precisa ser fecundada por seu Comandante e, ainda sim seguindo todo um conjunto de regras e medidas para evitar contato. Esse tipo de veto acentua o desejo pelo proibido não somente em ter o contato com o corpo do outro, mas de conectar-se mais intimamente a alguém.

<sup>61</sup> “I want Luke here so badly. I want to be held and told my name. I want to be valued, in ways that I am not; I want to be more than valuable. [...] I want to steal something”, (ATWOOD, 1996, p. 108).

<sup>62</sup> “I am out of place. This is entirely ilegal”, (ATWOOD, 1996, p. 108).

<sup>63</sup> But there’s someone in the room, behind me.

[...] Then a whisper: “Don’t scream. It’s all right.”

[...] He steps towards me. Nick.

“What are you doing here?”

I don’t answer. He too is ilegal, here, with me, he can’t give me away. [...] He puts his hand on my arm, pulls me against him, his mouth on mine, what else comes from such denial?

[...] “I was coming to find you”, he says [...]. [...] he makes me hungry [...]. It’s so good, to be touched by someone [...].(ATWOOD, 1996, p. 109-110).

Em outro viés interpretativo, do ponto de vista de Schlöndorff, esse encontro fortuito remontado cinematograficamente reposiciona Kate/Offred que, levada pela falta de sono, levanta-se da cama em busca de algo. Ao achar a cesta de tricô de Serena e pegar a tesoura, é surpreendida por Nick (figuras 55 a 57).



Figura 56e 56: Offred no quarto e descendo as escadas



Figura 57: Cena de Kate/Offred pegando a tesoura

Analisando o quadro de imagens, as duas primeiras sequências mostram Kate/Offred primeiro em seu quarto, deitada na cama e sem sono, logo em seguida, a câmera filma através de um espelho ovalado, dando a impressão de que estava sendo observada em seus passos. Posteriormente, a câmera foca o cesto de tricô e o plano detalhe denuncia a mão de Kate/Offred pegando uma tesoura, o que torna a cena bastante sugestiva e dupla em significado: a personagem pretende atentar contra a própria vida, levada pelas circunstâncias carcerárias em que se encontra ou a Aia planeja assassinar os responsáveis por sua vida, a morte do marido e pela filha tirada de seus braços? Fazendo um paralelo com o romance, a narradora protagonista dá indícios da possibilidade de atentar para o suicídio, ao manifestar o desejo de roubar uma faca na cozinha, mas logo desiste da ideia: “O que eu gostaria de roubar é uma faca, da cozinha, mas não estou pronta para isso.”<sup>64</sup>, (ATWOOD, 2006, p. 121).

<sup>64</sup> “What I would like to steal is a knife, from the kitchen, but I’m not ready for that” (ATWOOD, 1996, p.108).

Antes que saibamos da resposta, ela é surpreendida por Nick (figuras 58 a 60).



Figuras 58 a 60: Cenas do encontro entre Offred e Nick

A recriação fílmica desenvolve o envolvimento entre Kate/Offred e Nick e recria o clima de romance proibido. Observando a cena composta, a filmagem com uma película mais escura e com pouca luz reforça o caráter sensual e proibido, além da camisola branca de Kate/Offred que denota pureza, virgindade e fragilidade feminina, mas também com certo tom erótico, voluptuoso substanciado pelos sussurros e a respiração alta pelo contato físico, conferindo à cena um tom de romance impossível.

Cada meio tem a sua própria especificidade decorrente de seus respectivos materiais de expressão, a palavra escrita, ao passo que o filme tem pelo menos cinco maneiras: imagem fotográfica móvel, som fonético, música, ruídos e materiais escritos. Neste sentido, o cinema não tem menos, mas sim grandes recursos que permitem maior amplitude expressiva do que o romance e isso independe do que os cineastas fazem com esses recursos.<sup>65</sup> (STAM, 2000, p. 59)

O que o cinema faz ao apropriar-se dessa história é ampliá-la e dar outro direcionamento, nesse sentido, levando em consideração o ponto de partida, o romance, o direcionamento dado ao envolvimento entre Kate/Offred e Nick assume o sentido de amorosidade secreta que já se inicia desde os primeiros contatos visuais. Outrossim, até o próprio comportamento da Aia é modificado, nesse caso, suavizado e mais aberto a Nick sem levar em conta as consequências de estar a sós com um homem quebrando os votos de Aia. A narradora protagonista, ainda que levada pela oportunidade considera frequentemente os perigos de envolver-se com Nick, além de que a atração exercida entre os dois é mais fruto de um desejo nascido da falta de contato com outro ser humano, que não as noites da Cerimônia,

<sup>65</sup> Each medium has its own specificity deriving from its respective materials of expression, the written word, whereas the film has at least five tracks: moving photographic image, phonetic sound, music, noises, and written materials. In this sense, the cinema has not lesser, but rather great resources for expression than the novel, and this is independent of what actual filmmakers have done with these resources. (STAM, 2000, p. 59)

que envolvesse uma relação de atração e conquista, do que necessariamente um envolvimento sentimental, no nível que mantinha com Luke.

Logo Offred e Nick voltam a encontrar-se secretamente, depois da proposta de Serena Joy (Esposa) que a Aia tivesse relações com outro homem, por causa da alta probabilidade de infertilidade do Comandante “- Talvez ele não possa – diz ela. [...] – Talvez você devesse tentar de outra maneira.- Que outra maneira? – pergunto. [...] - O outro homem – diz ela [...] – Estava pensando em Nick – diz ela [...].”<sup>66</sup> (ATWOOD, 2006, p. 246, 247). Essa abertura concedida por Serena Joy é o ponto de partida para que algo se inicie, muito embora Offred receba a proposta com temor por ser proibido que Aias tenham qualquer envolvimento com homens que não sejam seus respectivos Comandantes; por estar no limite de suas chances para conceber e não ter conseguido resultados ainda, pela solidão que experimentara ao longo dos anos, ela aceita a proposta, porque aquela poderia ser sua última chance para as duas coisas: para conceber uma criança e para ter um momento mais humanizado no ato sexual. Para tal, a descrição de Offred da primeira noite de encontro é uma reconstrução romantizada do seu ponto de vista de como se deram os acontecimentos:

Chego ao alto da escada, bato à porta. Ele a abre pessoalmente. [...] Ele está em mangas de camisa, com um cigarro na mão.  
 [...] Ele não diz nada, apenas olha para mim, o rosto sério.  
 [...] – Eu não tenho muito tempo – digo. Isso é desastrado e deselegante [...].  
 – Eu poderia apenas esguichar numa garrafa e você poderia botar para dentro. – Ele não sorri.  
 – Não precisa ser cruel – digo.  
 [...] Com o braço ao redor de meus ombros ele me conduz até a cama, me deita. Até puxa o cobertor antes. Começa a desabotoar, depois a acariciar, beijos ao lado de minha orelha. – Nada de romance – diz ele. – está bem?  
 [...] E assim seguimos adiante. E assim.<sup>67</sup> (ATWOOD, 2006, p. 311-313).

O quadro descrito acima compõe um momento romantizado pela narradora, a despeito do comportamento taciturno e distante de Nick no início. Porém, embora ele tenha assumido um posicionamento mais arredo, “Eu sou pago pelo serviço – diz, mau humor de moleque malcriado.”<sup>68</sup> (ATWOOD, 2006, p. 312), ao dizer que é pago para fazer o serviço e advertir a

<sup>66</sup> “‘Maybe he can’t’, she says. [...] ‘Maybe you should try it another way’. [...] ‘What other way?’ I say [...]. ‘Another man,’ she says. ‘I was thinking of Nick,’ she says [...]”, (ATWOOD, 1996, p. 216-217).

<sup>67</sup> I reach the top of the stairs, knock on the door. He opens it himself. [...] He’s in his shirt sleeves, he’s holding a cigarette.

[...] He says nothing, just looks at me, unsmiling.

[...] “I don’t have much time”, I say. This is awkward and clumsy [...].

“I could just squirt it into a bottle and you could pour it in”, he says. He doesn’t smile.

“There’s no need to be brutal”, I say.

[...] With his arms around my shoulders he leads me over to the fold-out bed, lies me down. He even turns down the blanket first. He begins to unbutton, then to stroke, kisses beside my ear “No romance,” he says. “Okay?”

And so it goes. And so (ATWOOD, 1996, p. 274).

<sup>68</sup>“‘I get paid’, he says punk surliness” (ATWOOD, 1996, p.274).

Offred do perigo de tornar o que eles estavam fazendo em romance, a inevitável interação continuada acontece. Dessa noite em diante, Offred prossegue em suas visitas noturnas ao quarto de Nick: “Voltei a procurar Nick [...] sem que Serena soubesse.”<sup>69</sup> (ATWOOD, 2006, p. 318), colocando em risco sua vida por sair sorrateiramente no meio da noite para encontrar-se com ele: “Eu me apressava em atravessar os poucos metros de gramado iluminado, [...] esperando a qualquer momento sentir as balas me trespassar [...]”<sup>70</sup> (ATWOOD, 2006, p. 318). No entanto, a perspectiva de ser morta pelos Guardiões que faziam a segurança da casa não era tão assustadora quanto a perspectiva de Nick não querer mais as visitas: “A cada vez esperava que ele não estivesse; ou pior, esperava que dissesse que eu não podia entrar.”<sup>71</sup> (ATWOOD, 2006, p. 318). Conquanto, Nick não impedia a sua entrada e nem evitava contato: “Apesar de minhas expectativas, o fato de ele não fazer nenhuma dessas coisas, era para mim a mais inacreditável boa vontade e sorte.”<sup>72</sup> (ATWOOD, 2006, p. 319). Mas, mantinha uma postura distanciada, pouco envolvido emocionalmente e mais atento para o ato sexual. Podemos observar a maneira como ambos se comportam com o excerto abaixo:

Por este aqui eu usaria penas cor-de-rosa, estrelas purpúreas, se fosse isso o que quisesse [...] Fazemos amor a cada vez como se soubéssemos, sem qualquer sombra de dúvida, que nunca mais haverá mais, para nenhum de nós dois, com nenhuma outra pessoa, jamais. [...] Eu falo demais. Conto-lhe coisas que não deveria. [...] Digo-lhe meu verdadeiro nome, e sinto que portanto sou conhecida. [...] Ele, por outro lado, fala pouco: não há mais evasivas ou brincadeiras. Mal faz perguntas. Parece indiferente à maior parte do que digo, alerta apenas para as possibilidades de meu corpo, embora me observe enquanto estou falando.<sup>73</sup> (ATWOOD, 2006, p. 320, 321)

Emocionalmente falando Offred é mais dependente de Nick e agarra-se a este como um ponto de fuga para o cárcere em que vive. A perspectiva de ter alguma ligação com ele se torna central e, aos poucos, a vida como Aia vai parecendo mais suportável, pois ao ser contatada pela resistência secreta através de sua parceira de compras, Ofglen, Offred passa a não desejar mais fugir de Gilead para ficar perto de Nick: “Poderíamos tirar você daqui. [...]

<sup>69</sup> “I went back to Nick [...] without Serena knowing” (ATWOOD, 1996, p. 280).

<sup>70</sup> “I would hurry across the few feet of illuminated lawn, [...] expecting any moment to feel the bullets rip through me” (ATWOOD, 1996, p. 280).

<sup>71</sup> “I would expect him to say I could not come in. [...] Or worse, tell me he was no longer interested” (ATWOOD, 1996, p. 280).

<sup>72</sup> “His failure to do any of these things I experienced as the most incredible benevolence and luck”,

<sup>73</sup> For this one I’d wear pink feathers, purple stars, if that were what he wanted [...]. We make love each time as if we know beyond a shadow of a doubt that there will never be any more, for either of us, with anyone, ever. [...] I talk too much. I tell him things I shouldn’t. [...] I tell him my real name, and feel therefore I am known. [...] He on the other hand talks little: no more hedging or jokes. He barely ask questions. He seems indifferent to most of what I have to say, alive only to the possibilities of my body, though he watches me while I’m speaking (ATWOOD, 1996, p. 281-282).

O fato é que não quero mais partir, escapar, cruzar a fronteira para a liberdade. Quero estar aqui, com Nick [...].”<sup>74</sup>(ATWOOD, 2006, p. 322). Assim, Offred vai perdendo o interesse, de modo que sente alívio pelo silêncio cada vez mais frequente de Ofglen: “Ofglen está desistindo de mim. Ela sussurra menos, fala mais a respeito do tempo. [...] Sinto alívio.”<sup>75</sup> (ATWOOD, 2006, p. 322). Esse desejo se intensifica quando se descobre grávida dele.

Se no universo do romance atwoodiano percebemos o comportamento de Offred e Nick como sendo um envolvimento que, por um lado cria raízes emocionais e por outro, é distante afetivamente, Schlöndorff remodela as personagens para a perspectiva do amor proibido, não somente com o objetivo de sanarem desejos do corpo, mas de criarem laços mútuos, de explicitarem de maneira mais vívida a atração que sentem. O motivo que leva Offred até Nick permanece: Serena Joy propõe que ela tenha relações com outro homem, pela provável infertilidade do Comandante e Kate/Offred aceita, porque o seu tempo está se esgotando e pelo interesse manifestado por Nick. Dessa forma, as cenas a seguir ilustram a passagem do contar para o mostrar (HUTCHEON, 2014) e a alteração do ponto de vista entre um meio e outro (figuras 61 a 64):



Figuras 61 a 64: Cenas da conversa entre Kate/Offred e Serena Joy

<sup>74</sup> “We could get you out, she says. [...] The fact is that I no longer want to leave, escape, cross the border to freedom. I want to be here, with Nick [...]” (ATWOOD, 1996, p. 283).

<sup>75</sup> “Ofglen is giving up on me. She whispers less, talks more about the weather. [...] I feel relief” (ATWOOD, 1996, p. 283) .

A câmera em primeiro plano foca o rosto de Kate/Offred enquanto Serena Joy diz à Aia que seu tempo para engravidar está esgotando. Para recriar a metáfora do tempo que corre do livro “Ela encaixa a meada de lã em minhas duas mãos estendidas, começa a enrolar”<sup>76</sup> (ATWOOD, 2006, p. 244), a câmera aproxima as mãos da Aia ao segurar o novelo de lã enquanto este vai sendo puxado e diminui de volume, à vista disso o cinema cria a metáfora do tempo se esvaindo para Kate/Offred através da justaposição das imagens que gera efeitos psicológicos (MARTIN, 2013). Ainda nessa sequência, Kate/Offred ouve a proposta de Serena para que ela tente engravidar com outro homem e aponta Nick como uma nova chance, outro caminho apontado. A perspectiva de que seja ele é animadora para a Aia que não se opõe à ideia e aceita a sugestão de Serena. Assim, Kate/Offred se esgueira pelo meio da noite e adentra o quarto de Nick, adaptando a cena do primeiro encontro no livro, engendrando uma reconfiguração dos acontecimentos (figuras 65 a 69).



Figuras 65 a 67: Cenas do encontro entre Kate/Offred e Nick



Figuras 68 e 69: Cenas de sexo entre Kate/Offred e Nick

Kate/Offred aparece sem véu, de cabelos soltos e com os trajés de Aia encobrindo o que usava para dormir. Adaptado para o cinema, a postura de Kate/Offred com relação a Nick é mais leve, ao mesmo tempo em que é tímida, virginal: o vermelho da roupa metaforiza o desejo, a paixão e o proibido; o branco, a pureza, inocência. Nesse sentido, a personagem Kate/Offred consegue significar duplamente pecado e pureza, desejo e romance, demonização e angelitude. Ainda que Nick use de expressões como “fodê-la”, não assume o tom ácido de desdém para com a Aia como no romance: o reposicionamento cinematográfico dá outra

<sup>76</sup> “She fits the skein of wool over my two outstretched hands, starts winding”, (ATWOOD, 1996, p. 213).

conotação, nesse caso, a ironia é com relação aos senhores da casa, pela ignorância do Comandante sobre aquele encontro ilegal e pela ingenuidade de Serena por não considerar a hipótese da continuidade.

Além disso, as técnicas utilizadas pelo cinema, como a pouca luz e a própria linguagem corporal dos atores potencializam o clima de sensualidade e romance, nesse aspecto da análise, apontamos para a expressão facial dos protagonistas revelados pela aproximação e centralização da câmera, o que evidencia as emoções de ambos. Para tanto, a mudança da narrativa em primeira pessoa para o narrador-câmera situa a personagem fílmica, diferentemente da literária que assume uma posição especulativa e defensiva sobre Nick; Kate/Offred não especula e não se mantém resistente ao chofer, nem ele se torna taciturno e pouco responsivo, na verdade a interação entre eles se dá de maneira jocosa e irônica, pois durante suas falas eles satirizam a fraqueza do sistema repressor sob o qual viviam, além disso, Offred revela seu nome para Nick e este passa a referir-se a ela pelo nome Kate. Assim, Stam reforça que:

A personagem romanesca também sofre potencialmente um tipo de fissura ou fragmentação na adaptação para o cinema. Embora a personagem romanesca seja um artefato verbal, construída literalmente fora das palavras, o personagem cinematográfico é um amálgama estranho resultante da fotogenia, movimento do corpo, estilo de atuação, e resíduos de voz, tudo amplificado e moldado pela iluminação, *mise-en-scène*, e a música. Embora romances tenham apenas personagens, adaptações cinematográficas têm ambos (função actancial) e intérprete, permitindo maiores possibilidades de interação e contradições negado um meio puramente verbal<sup>77</sup> (2000, p. 60).

Na prática o cinema expande e romantiza Kate/Offred e Nick, transformando-os no casal de amantes proibidos. Eles vão se intensificando na medida em que Kate/Offred permanece visitando-o, superando a proposta do livro no que diz respeito ao ato sexual: eles acabam se tornando companheiros. Na adaptação Nick é sensível aos conflitos emocionais e psicológicos que envolvem o que restou da antiga família de Kate. Nesse estado de coisas, a relação entre as personagens não se dá por causa da dependência afetiva ou física, mas pela atração em comum e vai se desenvolvendo até o ponto de desejarem fugir de Gilead. Sendo Kate/Offred uma personagem mais ousada, mais decidida ela não se deixa conformar pela perspectiva confortável de permanecer na casa do Comandante (figuras 70 e 71):

---

<sup>77</sup> The novelistic character also potentially undergoes a kind of fissure or fragmentation within the film adaptation. Although the novelistic character is a verbal artifact, constructed quite literally out of words, the cinematic character is a uncanny amalgam of photogenicity, body movement, acting style, and grain of voice, all amplified and molded by lighting, *mise-en-scène*, and music. And although novels have only character, film adaptations have both (actantial function) and performer, allowing for possibilities of interplay and contradictions denied a purely verbal medium. (2000, p. 60).



Figuras 70 e 71: Cenas da conversa entre Kate/Offred e Nick

Ao invés de se sentir tomada pela possibilidade de permanecer aonde estava, por causa de Nick, e deixar para trás o desejo de que houvesse alguma forma de escapar, como acontece no plano literário, a personagem Kate/Offred deseja liberdade, principalmente por estar grávida. No espaço cinematográfico, a Aia apresenta uma personalidade mais forte e influente que no romance, porque consegue criar uma pequena rede de relações que podem beneficiá-la de algum modo: Nick, emocional e sexualmente e o Comandante que a favorece com artefatos os quais as aias foram proibidas de ter contato.

Em relação ao Comandante, as personagens de ambos os enredos fílmico e literário, mantém encontros secretos com este. O cinema conduz esse envolvimento com olhares divergentes do romance: enquanto a Offred literária tem sentimentos confusos que vão da simpatia à ironia com relação ao Comandante, além de especulativa, a postura de Kate/Offred no filme em relação ao Comandante gira em torno da manipulação. Os encontros secretos entre Kate/Offred e o Comandante assumem a mesma característica de proibido, já que em teoria as Aias são somente mulheres destinadas a concepção de crianças e não para outros tipos de contato mais íntimos com seus proprietários. De início, para que o clima de tensão seja quebrado, o Comandante sugere jogos com o intuito de que se conheçam, mas também que seja disfarçado o motivo pelo qual ele convida Kate/Offred para seu escritório (figuras 72 a 74).



Figuras 72 a 74: Cenas do encontro entre Kate/Offred e o Comandante

O Comandante, personagem fílmica, é menos cheio de reservas do que a personagem literária que se mostra tímida: “– Eu gostaria... – diz ele. – Isso vai parecer tolice. – E ele de fato parece embaraçado, *acanhado* [...]. – Gostaria que você jogasse mexe-mexe comigo.”<sup>78</sup> (ATWOOD, 1996, p. 170). A câmera filtra o olhar de Kate/Offred dirigido no o rosto do Comandante aproximado pelo primeiro plano, observa-se que a personagem, muito embora pareça cheia de reservas, revela em sua expressão e em seu olhar penetrante um interesse por detrás da inocente proposta de querer conhecer a Aia, uma mulher mais jovem e atraente que a sua esposa. Kate/Offred, a princípio se surpreende com o pedido, mas o aceita contrafeita.

A narradora personagem do livro conjectura sobre o desejo de um homem tão poderoso quanto ele querer a sua presença em seu escritório: “Mas deve haver alguma coisa que ele quer de mim. Querer é ter uma fraqueza. [...] É como uma pequena rachadura na parede [...]”<sup>79</sup> (ATWOOD, 1996, p. 167, 168). Ela imagina que aquela poderia ser sua chance de barganhar alguma coisa, apesar de também ser consciente de quem tem, entre os dois, mais poder para rejeitar tal pedid: “Mas recusar-me a vê-lo poderia ser pior. Não há nenhuma dúvida quanto a quem detém o poder de verdade.”<sup>80</sup> (ATWOOD, 1996, p. 167).

Logo que a personagem narradora descobre sobre o pedido tímido para o jogo, a primeira reação é o riso de escárnio: “Então é isso que há no aposento proibido! Mexe-mexe! Quero rir alto, quero dar gargalhadas escandalosas, cair de minha cadeira.”<sup>81</sup> (ATWOOD, 1996, p. 170). Mas acontece internamente, enquanto ela zomba da timidez jovial e do pedido quase infantil do Comandante. Até certo ponto, o riso interno de Offred é uma forma de poder sobre ele, de dar a ela uma perspectiva de controle sobre algo, ainda que seja íntimo.

A transcodificação da literatura para o cinema pode, assim, ser vista como uma negociação, de outra maneira, adaptar é a ação de apropriar-se de um texto fonte, no caso, o romance, e submetê-lo a um processo mais complexo da linguagem cinematográfica (STAM, 2000) que consiste em “seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, analogização e reculturalização”<sup>82</sup> (STAM, 2000, p. 68). Nessa linha de pensamento, a personagem do Comandante na adaptação é mais direto e prazenteiro, seus

<sup>78</sup> “‘I would like’, he says. ‘This will sound silly’. And he does look embarrassed, sheepish [...]. ‘I’d like you to play a game of Scrabble with me’” (ATWOOD, 1991, p. 148).

<sup>79</sup> “‘But there must be something he wants, from me. To want is to have a weakness. [...] It’s a small crack in a wall [...]’” (ATWOOD, 1996, p. 146).

<sup>80</sup> “‘But refuse to see him could be worse. There’s no doubt about who holds the real power’” (ATWOOD, 1996, p. 146).

<sup>81</sup> “‘So that’s what’s in the forbidden room! Scrabble! I want to laugh, shriek with laughter, fall off my chair’” (ATWOOD, 1996, p. 148).

<sup>82</sup> “‘selection, amplification, concretization, actualization, critique, extrapolation, analogization, popularization, and reculturalization’” (STAM, 2000, p. 68).

olhares para a Aia são mais intensos, denunciando mais que uma vontade amigável de uma companhia para um jogo qualquer. Nesse sentido, quem muda o posicionamento inicial é Kate/Offred que, ao invés de rir estranha a proposta e se inibe, tanto por estar num território desconhecido quanto pela própria figura do Comandante e sua presença. O Comandante fílmico tem um apelo sexual maior que a personagem literária, que tem pouco traquejo para lidar com a Aia, uma mulher mais jovem e conseqüentemente mais atraente que Serena Joy, sua esposa.

O Comandante atwoodiano, em sua posição retraída e delicada, ao longo dos encontros não se revela de imediato um homem interessado nos atrativos sexuais de Offred, de início ele parece querer conquistar a afeição da Aia: “Obrigado – diz ele. – Pelo jogo. – Então diz: - Quero que você me beije. [...] – Está bem – digo. Vou até junto dele e ponho meus lábios fechados sobre os dele. [...] – Não assim – diz ele. – Como se você quisesse.”<sup>83</sup> (ATWOOD, 2006, p. 171, 172). A reação da Aia aos pedidos de beijá-lo como se ela verdadeiramente quisesse é recebido com surpresa e cautela, mas também indiferença no ato, o que o entristece: “Ele estava tão triste.”<sup>84</sup> (ATWOOD, 2006, p. 172).

Aos poucos ele dá pequenas concessões a Offred, como presentes, mas também forma de conquista-la tanto pelo poder que tem, quanto pelo que pode oferecer a ela naqueles momentos, depois da jogatina habitual: “Tenho um presentinho para você. [...] É uma antiga, disse ele, de certo modo uma raridade. Dos anos 70, creio. Uma *Vogue*. Disse como um grande conhecedor de vinhos citando um nome.”<sup>85</sup> (ATWOOD, 2006, p. 189, 190, 191). Assim como todo e qualquer material de leitura eram vetados às mulheres também o eram as revistas consideradas instrumentos de perversão, de modo que a obtenção de um artigo como este, banido há alguns anos, era artefato de riqueza.

A classe de mulheres como as Aias era treinada para suportar uma grande quantidade de tempo inativas, portanto, dar a Offred algo para ler, ainda que fosse uma revista antiga de moda, era para ela como “um olhar que você daria para um animal quase extinto, num zoológico”<sup>86</sup> (ATWOOD, 2006, p. 190), além de lembrá-la de um passado em que ler

---

<sup>83</sup> “‘Thank you’, he says. ‘For the game’. Then he says, ‘I want you to kiss me’. [...] ‘All right’, I say. I got to him and place my lips, closed, against his. [...] ‘Not like that’, he says. ‘As if you mean it.’” (ATWOOD, 1996, p.149-150).

<sup>84</sup> “He was so sad” (ATWOOD, 1996, p. 150).

<sup>85</sup> “I have a little present for you, he said. [...] It’s an old one, he said, a curio of sorts. From the seventies, I think. A *Vogue*. This like a wine connoisseur dropping a name.” (ATWOOD, 1996, p. 164-165).

<sup>86</sup> “[...] a look you’d give to an almost extinct animal, at the zoo” (ATWOOD, 1996, p. 164).

revistas era um hábito trivial: “Eu as havia lido em consultórios de dentistas e às vezes em aviões”<sup>87</sup>. E que agora se tornara tão precioso, por ser proibido.

Cinematograficamente, vemos nas cenas abaixo (figuras 75 a 78) as revistas serem oferecidas a Kate/Offred como um prêmio pela demonstração de sua habilidade com o jogo.



Figuras 75 e 76: Cenas do Comandante e Kate/Offred jogando



Figuras 77 e 78: Cenas do Comandante presenteando Kate/Offred e em seguida beijando-a

A recriação dessa situação descrita no livro é mais enfática quanto à manipulação de Offred com relação ao Comandante. Tendo em vista que ela percebe que as visitas noturnas têm mais que a finalidade de jogos de palavras, Kate/Offred já anuncia em tom de gracejo o desejo de ser presenteada por ter ganhado o jogo. Para tal, mais incisivo que o Comandante de Atwood em suas intenções, o Comandante de Schlöndorff usa o presente como via de acesso mais íntimo à Aia, no sentido de que aquele pequeno privilégio concedido a Kate/Offred dava liberdade a ele para ser retribuído, nessa acepção, ele força um beijo que é mal recebido por ela. Tanto na adaptação quanto no livro, esses objetos funcionam como ponto de troca, por isso tendo em conta as intenções do Comandante, Kate/Offred toma o cuidado de não ser totalmente antipática às suas investidas. Ainda que reaja negativamente na primeira tentativa, utiliza-se da abertura dada pelo Comandante e o que ele poderia proporcionar, para conseguir outros pequenos benefícios, em troca de um pequeno caso às escondidas, como, por exemplo, a loção para mãos (figuras 79 a 82):

<sup>87</sup> “I’d read them in dentist’s offices, and sometimes on plane” (ATWOOD, 1996, p. 165).



Figuras 79 a 82: Cenas de Kate/Offred pedindo uma loção para mãos

A estratégia cinematográfica deixa entrever na sequência acima o proveito que Kate/Offred faz da situação: ao ter sido forçada a ser beijada e não o ter feito a pedido do Comandante e por sua conta. Como no romance, a personagem fílmica dá mostras, através do primeiro plano, com foco em seu rosto, já que a narrativa é por conta da câmera, de ligeira perturbação e da consideração dos fatos. Para tanto, ela decide se beneficiar com pequenos favores usando os interesses do Comandante em manter relações íntimas secreta. Dessa forma, para dar mostras de poder ilimitado como tática de conquista, ele cede ao pedido. No romance, Offred deixa clara a sua intenção de usufruir o máximo que puder da situação através da sua narrativa em primeira pessoa: “Na terceira noite pedi a ele que me conseguisse uma loção para as mãos. Eu não queria soar suplicante, as queria o que pudesse obter. [...] Acho que posso conseguir um pouco disso [...]” (ATWOOD, 2006, p. 192, 193)<sup>88</sup>.

Considerando a discussão posta a respeito da personagem Offred, ressaltamos que a diferença entre as estruturas narrativas não reside apenas na passagem do contar para o mostrar (HUTCHEON, 2014) nas mudanças feitas para o meio performativo que envolve uso de atores, cenário e se calca num plano de realidade mais verossimilhante que o do universo literário de Atwood, mas também no papel ativo que a personagem principal Offred ganha dentro da visão de Schlöndorff para *The Handmaid's Tale*.

Entre uma estrutura e outra é bastante visível que a personagem narradora assume a observação central das coisas e é a voz por detrás da história. Ela vive o sistema tanto externa quanto internamente, dentro do plano panóptico incutido pelo Governo através dos discursos e das ameaças de tortura, de toda uma reeducação forçada que se espalha por todos os espaços

<sup>88</sup> “On the third night I asked him for some hand lotion. I didn’t want to sound begging, but I wanted what I could get. [...] I think I could get some of that, he said [...]” (ATWOOD, 1996, p. 166-167).

de Gilead seja pelos Anjos e Guardiões fortemente armados, pelo *Wall* que estava sempre permeado de corpos pendurados fossem homens ou mulheres para servirem de exemplo, pelos Olhos espalhados por todos os locais e até as próprias Aias, que se temiam umas as outras pela possibilidade de haver entre elas verdadeiras crentes daquele estado de coisas, pelas Tias que eram ferrenhas cumpridoras de seus papéis de quebrar a resistência de todas aquelas que fossem contra o sistema.

Dentro desse estado de coisas e do espaço de limitações de movimentos em todos os sentidos, a chance de sobreviver era reduzida e a única forma de poder subsistir e continuar esperando notícias dos familiares desaparecidos ou, quem sabe, uma oportunidade de escapar era aprender o mais rápido possível a viver de acordo com as leis. O medo de Offred e o que já havia sido inculcado nela impossibilitava uma ação mais expressiva de sua parte, o que a diferenciava, por exemplo, da amiga Moira ou da companheira de compras Ofglen, que nunca se amoldaram ao sistema em ambas as narrativas e procuravam maneiras de escapar e/ou lutar contra. Offred é uma sobrevivente que se agarra com todas as forças à vida e que aprendeu a pesar cada movimento seu, a silenciar e a ser uma exímia observadora das ações das pessoas com quem convivia, buscando equilibrar e tirar a atenção de si, por exemplo, durante seu tempo de recruta no Centro Vermelho. A personagem não era uma heroína e não tinha pretensões de ser, mas sabia como aproveitar as chances quando estas lhe apareceram, ainda que violasse a lei, como manter relações com Nick e o Comandante ao mesmo tempo.

Schlöndorff transforma a Offred de Atwood em Kate/Offred, uma personagem mais transgressora e atuante. Enquanto a Offred de Atwood refreia-se pelo medo do sistema, a Kate/Offred de Schlöndorff, mais insubordinada, atua como cúmplice de Moira em seus planos arriscados e ri das fissuras que podem ser feitas num sistema arquitetado para parecer inviolável. Além de que se esquia durante as noites para ir ao escritório do Comandante e manipulá-lo para conseguir objetos proibidos; em outras passagens esquia-se até o sobrado de Nick e sugere fugas. O cinema faz de Kate/Offred uma personagem que vai ganhando terreno nos espaços em que é alocada: ela se adapta às coisas como o faz a atwoodiana, mas vai um pouco mais além, porque cria relações, faz contatos, diferente de Offred que é mais cautelosa somado ao medo da punição.

### **3. CRISE DE IDENTIDADE NACIONAL: O FUNDAMENTALISMO QUE REINVENTOU OS EUA E CRIOU A “REPÚBLICA DE GILEAD”**

Este capítulo objetiva refletir e fazer um trabalho que contempla a literatura e a adaptação cinematográfica como primeiro aspecto de análise da obra de Margaret Atwood “The Handmaid’s Tale” (1985) e sua adaptação para o cinema com o mesmo título dirigido por Volker Schlöndorff (1991). À luz das noções de identidade, buscamos compreender os movimentos políticos fundamentalistas adotados nas obras e as consequências destes em termos nacionais.

#### *3.1 A história de Gilead: crises de identidade como remodeladores da nação americana na literatura e no cinema*

Sendo a identidade um processo socialmente construído, os sujeitos ao longo de seu amadurecimento e compreensão das instâncias sociais buscam uma identidade mais ou menos estruturada a qual possam ter a sensação de fixidez e de controle. Para tanto, a problemática da identidade é um processo de construção social em que os sujeitos vão sendo amoldados e se amoldando através de discursos pré-estabelecidos social, histórica e culturalmente falando. De tempos em tempos essas identidades sofrem abalos, evoluções, desconstrução das tradições e novas identidades vão surgindo nos cenários do macro ao microcosmo das relações sociais, em outras palavras, mudanças em termos globais, nacionais, locais e pessoais.

Ao falar em identidade nos voltamos para a discussão da mobilidade desta, para a sua fluidez, o que permite a reavaliação dos papéis sociais pré-estabelecidos pelas instituições, pelas regras de conduta determinadas sobre o que é permitido e o que não é, outros pontos como as questões de gênero, étnicas, políticas sexuais, por exemplo, são também papéis sociais que sofrem profundos impactos. Os discursos que promovem e celebram o retorno às origens e a preservação das tradições se posicionam como grupos contrários às mudanças que as identidades sofrem. Logo, a ameaça desse Outro que não se identifica com o que já é pré-determinado acarreta consequências negativas no que diz respeito às políticas de igualdade entre as comunidades multiculturais de uma mesma nação e reforça discursos de preconceito, discriminação e exclusão social daqueles que não fazem parte daquelas identidades que já são conhecidas e integralizadas pelos sujeitos dentro de estrutura social.

Nesse sentido, as narrativas de Atwood e Schlöndorff nascem em um contexto conturbado, marcado pela segregação de um Estado conservador e fundamentalista em pleno funcionamento de mudanças globais em vários sentidos, em que os Estados Unidos eram uma das principais molas propulsoras. “The Handmaid’s Tale” (1996) é uma história pós-cárcere de uma mulher que foi confinada e tomada como objeto de procriação pelo novo Governo do que foram os EUA. Entender a motivação por detrás de tal estado de sítio e, mais que isso, um abalo tão profundo num país como os EUA é crucial para o estudo e análise que desenvolveremos a seguir. Assim, a narrativa textual e a releitura cinematográfica trazem em seu escopo maneiras diferentes de contar a história de Offred, mas também, considerando o contexto mais amplo, as consequências danosas dos discursos que defendem os valores tradicionais, ainda que estes sejam apropriações de outra civilização profundamente distante no tempo.

Consideramos importante compreender o período conturbado da história americana abordada dentro do romance e do filme, pois são esses momentos impactantes de descentramento, isto é, a circunstância em que as identidades como conhecidas estão em crise e são “deslocadas ou fragmentadas” (HALL, 2014, p. 09), que causam desconforto às bases políticas que reagem de forma negativa às mudanças sociais, além de que são o justo ensejo em que discursos que promovam o retorno aos valores antigos, aos bons costumes e enfatizam ainda mais os “bons e velhos valores da família americana” (WOODWARD, 2014, p. 23), reafirmem os mitos e as tradições como forma de assegurar uma certeza durante um período que é instabilidade.

Para tanto, ambos os enredos resguardam similaridades no quesito do pano de fundo histórico americano, pós revoluções e movimentos sociais que pediam por mudanças no cenário político tendo da década de 1960. O romance e o filme em si não têm uma data definida, porém através das pistas textuais e imagéticas é possível apontar que o período em que Offred e Kate/Offred vivem seu confinamento é situado mais ou menos 1990 e refere-se bastante ao período de 1960, logo após os Estados Unidos vivenciarem uma onda de conflitos sociais em que comunidades socialmente marginalizadas e excluídas fizeram levantes populares em busca da igualdade de direitos e de políticas que contemplassem não apenas grupos específicos, mas a comunidade americana dentro de sua multiculturalidade.

As complexas questões de identidade regulam a forma como uma determinada sociedade se estrutura em termos de direitos, de inclusão e exclusão, como oferta de padrões de comportamento e representação às pessoas produzidos por sistemas simbólicos advindos dos discursos dominantes (WOODWARD, 2014). Os sujeitos que não se sentem

representados por uma identidade sexual heterossexual, que são negros dentro uma comunidade com maioria caucasiana ou mulher que não se identifica com o cotidiano doméstico, são corpos abjetos marcados pela diferença negativada e transviada, fora do usual, do comum, do conhecido. O intuito é que se discuta sobre as diferenças sem o cunho inquisidor, moralizante e denegridor, assim:

A política de identidade era o que definia esses movimentos sociais, marcados por uma preocupação profunda pela identidade: o que ela significa, como ela é produzida e como é contestada. A política de identidade concentra-se em afirmar a identidade cultural das pessoas que pertencem a um determinado grupo oprimido ou marginalizado. Essa identidade torna-se, assim, um fator importante de mobilização política (WOODWARD, 2014, p. 34).

Assim, os negros questionaram, por exemplo, os discursos de inferiorização por causa da cor, a violenta segregação racial. O movimento feminista problematizou a diminuta atuação da mulher na vida pública, a responsabilidade com o cuidado com a prole, o direito de escolher sobre que identidade assumir (se casada, se mãe solteira, ter ou não filhos, por exemplo). As pessoas gays e lésbicas pelas políticas sexuais menos intolerantes e mais abertas. Essas pressões causaram algumas mudanças em suas políticas sociais excludentes dessas “minorias”.

Algumas passagens do romance deixam expressa essa ojeriza pela representatividade dos levantes sociais em prol dos povos das margens, com ênfase no movimento feminista pelos direitos da mulher e o que esse movimento auxiliou a desconstruir, a deslocar posicionamentos e provocar novas visões acerca dos sujeitos femininos em sua diversidade. Assim, durante o tempo em que a narradora protagonista Offred esteve reclusa no Centro Vermelho, local de treinamento e reeducação de mulheres para transformarem-se em Aias (o que teoricamente assegura a fixidez daquela identidade de sujeito passivo e objetificado), as Tias através de discursos dogmáticos tentam demonizar a atitude transgressora das mulheres de outrora:

Por vezes, contudo, o filme seria o que tia Lydia chamava de um documentário de Não mulheres. Imaginem, dizia tia Lydia, desperdiçarem seu tempo assim, quando deveriam ter estado fazendo alguma coisa útil. Naquela época, as Não mulheres estavam sempre desperdiçando tempo. [...] O governo lhes dava dinheiro para fazerem exatamente aquilo. [...] Eu vejo minha mãe. [...] Ela está segurando uma cara [...]: LEVEM DE VOLTA A NOITE<sup>89</sup> (ATWOOD, 2006, p. 147,148).

---

<sup>89</sup> Sometimes, though, the movie would be what Aunt Lydia called an Unwoman documentary. Imagine, said Aunt Lydia, wasting their time like that, when they should have been done something useful. Back then, the Unwomen were always wasting time. [...] The government gave them money to do that very thing. [...] I see my mother. [...] She’s holding a stick [...] TAKE BACK THE NIGHT (ATWOOD, 1996, p. 128,129).

Para reforçar a gravidade do pecado dessas mulheres, esses fatos históricos eram exibidos às Aias através do que as Tias chamavam de “Documentário das Não-Mulheres” (ATWOOD, 1996, p. 128), em que a mãe de Offred participava como militante. Acima é possível observar que Tia Lydia se reporta às manifestantes feministas como mulheres que perdiam tempo e eram incentivadas por um Governo, da mesma forma, transviado. Para tanto, “perder tempo” expressa o sentido de que havia um espaço que deveria ser ocupado por essas mulheres, o qual fora abandonado por estas: o lar, a família, seu papel sagrado feminino de mãe e esposa. Estarem ali seria abandonar o seu posto de mulher, da forma como o novo Estado gileadiano entende, isto é, negarem suas raízes históricas e seus destinos biológicos, tornarem-se algo distante do sentido de ser mulher, nessas palavras, uma “não-mulher”.

Quando Shclondörff adapta esse contingente de informações históricas, culturais alinhavado ao romance, o Centro Vermelho deixa de ser a memória contada para ser o momento vivido em que Kate/Offred se depara (figuras 83 e 84).



Figuras 83 e 84: Cenas de Tia Lydia mostrando o documentário das Não-Mulheres para as recrutas

Acima, *o traveling* da câmera passeia pelo cenário aonde as recrutas são rigidamente organizadas, enquanto Tia Lydia discute sobre taxa de natalidade enfatizando a sacralização do papel feminino como responsável pela procriação e repopulação, enquanto outro grupo de mulheres exercitam os corpos que serão preparados para futuras concepções. Na adaptação cinematográfica a personagem da mãe de Offred é elidida e o movimento feminista é parcamente mencionado na cena em que Tia Lydia discursa sobre o sentido de ser mulher na sociedade gileadina. A personagem Tia Lydia fala sobre o dever feminino enquanto o corte de câmera aproxima a imagem da TV através do plano detalhe, o que acaba gerando uma ironia: durante a fala em voz *off* de Tia Lydia sobre a importância da concepção e a obrigação social da mulher por ser uma incubadora natural, poder gerar vidas sobrepõe-se as imagens de manifestantes feministas no vídeo que lutavam pela emancipação da mulher, “*right to choose*”

(direito de escolha). A ironia reside no fato de que enquanto as manifestantes da geração anterior insurgiam-se contra a visão reducionista e biologizante sobre o papel social feminino, a geração seguinte de mulheres estava sendo reeducada para retornar não somente a mesma lógica de pensamento, mas passarem a adquirir um comportamento mecânico, já que a única motivação da vida de uma Aia em Gilead era submeter-se à reprodução até os limites de seu corpo.

Dentro do espaço cinematográfico, a adaptação enquanto releitura do romance modifica a maneira de abordar algumas questões de identidade, uma vez que essa problemática é trazida à tona principalmente em termos de discurso simbolizado através de imagens. As cenas iniciais da entrada de Kate/Offred em Gilead faz um rápido paralelo com a caminhada dos judeus para o campo de concentração e o expurgo: a cena abaixo recria a situação de segregação e expulsão quando os soldados gileadianos separam os negros dos brancos (figuras 85 a 87):



Figuras 85 e 86: Cenas da segregação negra pelos soldados



Figura 87: Cena das pessoas negras cativas pelos soldados

A adaptação cinematográfica de Schlöndorff expande a abordagem do romance em relação à opressão vivenciada por determinados grupos sociais dentro da trama fílmica e, de certa forma, rememora esse tema através de uma dura crítica correlacionando a fileira de pessoas negras condenadas (não se sabe se serão mortas ou expulsas) aos judeus na II Guerra

Mundial também condenados. A filmagem com pouca luz e utilização de uma película mais sombria, com cores mais frias e o aspecto natural de inverno fortalece o clima de obscuridade que paira sob o ambiente, mas também revela o sentimento de derrotismo, abandono e infortúnio dos cativos. Nas imagens acima, a câmera toma três posicionamentos diferentes: na primeira cena, a câmera é um soldado armado pronto para conter a dispersão; na segunda, a câmera é um negro ou uma negra no meio da truculência da ação do exército ao mesmo tempo que também é filtro do desespero de uma mãe com o filho no colo; por fim, é uma observadora externa que capta a caminhada lúgubre dos que foram retidos.

Esses três posicionamentos da câmera recriam de forma simbólica a discussão sobre a questão da identidade e a forma como esta é tratada dentro de uma retórica de limpeza, de retorno ao original, de expulsão dos “outros” em favor da pureza da raça. O paralelo com os judeus na Alemanha nazista tem o intuito de traçar essa mesma ideologia com o acontecimento na narrativa fílmica: apesar de não haver falas a montagem das cenas e o posicionamento da câmera revelam o conteúdo de um pensamento hierarquizante das bases governamentais do país. A câmera que filtra o olhar do soldado branco e armado contra um determinado grupo social metaforiza a luta pelo expurgo daquilo que ameaça a criação de uma identidade gileadiana limpa, depurada. Posicionada no meio do tumulto a câmera externaliza não somente o desespero de ser a identidade abjeta, mas demonstra a consequência devastadora da visão fundamentalista do país através da violência sofrida. Por fim, a câmera como uma observadora externa nos mostra a dimensão representativa e significativa da montagem da cena, após a luta dos negros para se libertarem: a segregação racial, a divisão entre “nós” e “eles”, os invasores negros e os protetores brancos. Assim, Gilroy (2007) argumenta que:

Nesse sentido, a identidade deixa de ser um processo contínuo de construção do eu e de interação social. Em vez disso, torna-se uma coisa a ser possuída e ostentada. É um signo silencioso que impede a possibilidade de comunicação através do golfo entre uma ilha de particularidade solidamente defendida e seus vizinhos igualmente bem fortificados, entre um campo nacional e os demais. Quando a identidade se torna uma marca indelével, ou a um código de alguma forma inscrito nos corpos de seus portadores, a alteridade só pode ser uma ameaça (GILROY, 2007, p. 30).

De forma diluída na narrativa de Offred, esse combate violento à alteridade é perceptível, por exemplo, durante suas caminhadas com sua parceira de compras, Ofglen, quando estas vão ao local demarcado para a punição daqueles que, de alguma forma, desviaram-se das regras de organização das identidades defendidas dentro do padrão de aceitação de Gilead. Assim, homossexuais são condenados à força e identificados como sendo “traidores de gênero” “Os outros dois têm cartazes púrpura pendurados ao redor do pescoço:

Traição por Falsidade de Gênero”<sup>90</sup> (ATWOOD, 2006, p. 57), ou pessoas que não se converteram ao sistema religioso apregoado pelo Velho Testamento, são também marcados: “Um é de um padre, ainda vestindo a batina preta”<sup>91</sup> (ATWOOD, 2006, p. 57). Considerando ambas as narrativas em termos da discussão sobre identidade, a guerra travada em Gilead era contra todos aqueles que ameaçavam a estabilidade das antigas identidades, de modo que essa luta fora levada às últimas consequências.

Para sinalizar esse estado de repressão, a adaptação fílmica mostra paralela à captura de Kate como essa perseguição e encarceramento das diferenças são abordadas no filme (figuras 88 e 89):



Figuras 88 e 89: Cenas das freiras sendo levadas pelas Tias e dos corpos enforcados no Muro

A referência fílmica para essas questões políticas de identidade é simbolizada pelos fotogramas e a maneira como a montagem é disposta para criar uma significação ideológica. Nesse sentido, a câmera como narradora externa repousa na coerção das freiras pelo Estado repressor simbolizado pela Tia caracterizada pelo uniforme marrom e os Anjos, soldados fortemente armados que estão desintegrando as identidades e as identificações religiosas do país.

Após essa cena dos protestos das freiras sobre a castidade inviolável e da frágil resistência física, a câmera corta para a sequência seguinte que mostra corpos dependurados no Muro: a dialética externa produzida pela relação das imagens cria uma simbologia visual para a punição das insurgências contra os rumos ditatoriais de Gilead que é potencializado pela sonoplastia, pois ao passo que a canção sobre obediência e passividade é entoada os corpos daqueles que reagiram (seja negando a identidade imposta e assumindo uma fora dos padrões) estão dependurados e expostos à ação da chuva. A película escura reforça o aspecto

<sup>90</sup> “The two others have placards hung around their necks: Gender Treachery” (ATWOOD, 1996, p. 53).

<sup>91</sup> “One is a priest, still wearing the black cassock” (ATWOOD, 1996, p. 53).

mórbido e de exemplo para todos aqueles que questionam, se negam ou não estão dentro da aceitabilidade da identidade gileadiana.

Para tanto, maneira como as identidades são dispostas em Gilead é para sedimentar a noção da impossibilidade de transgredir em relação às classificações, portanto “a mais importante forma de classificação é aquela que se estrutura em torno de oposições binárias, isto é, em torno de duas classes polarizadas. [...] Questionar a identidade e a diferença como relações de poder significa problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam” (SILVA, 2014, p. 82-83). O intuito é limpar e reorganizar o quadro social, criar uma nova identidade nacional e expulsar os “outros”, em outras palavras, padronizar novamente a sociedade em classes de pessoas pela cor, gênero, posição social, religião dentro dos moldes da ideologia gileadiana.

Dessarte, essa batalha gloriosa lutada por soldados com o título de Anjos da Luz é o resultado de uma retórica de purificação, de limpeza daquilo que ameaça a estabilidade da estrutura social e dissolve com a amplitude que outrora havia ganhado, “mas frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as ‘pessoas’ para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os ‘outros’ que ameaçam a sua identidade e para que se preparem uma nova marcha para frente” (HALL, 2014, p. 33). Essa manobra adotada surge como consequência de um período proeminente de estremecimentos das identidades engendrado por uma série de mudanças que influenciaram novos posicionamentos dos sujeitos, mas que também tiveram questionadas as identidades de outrora em relação às novas que surgiam bastante enfatizadas pela força dos movimentos sociais que além de reivindicar direitos civis igualitários havia ali o apelo à solidariedade que a política das identidades sugeria para tirar da criminalidade o “problema” da diferença. Como Freud (1975, p. 30) aponta “é sempre possível unir um número considerável de pessoas no amor, enquanto sobram outras pessoas para receberem as manifestações de sua agressividade”, assim, são todas as identidades consideradas abjetas, intrusas alvos da perseguição e agressividade do sistema ditatorial que visa expurgar e limpar o país, expulsar os bárbaros e fechar suas fronteiras, para que as novas identidades implantadas em concordância com valores tradicionais do velho testamento tenham êxito.

Tendo em consideração o contexto político, social e cultural das obras, nos mundos distópico de Atwood relido por Schlöndorff, os Estados Unidos entram em um estado de sítio, tornam-se não mais a terra do *American Dream* progressista, democrática, capitalista, a imagem ideal de país cultuada pelo ocidente, mas sim, a República de Gilead, fundamentalista, radical e opressora. Durante o relato da protagonista Offred, é possível

observar que o país fora segregado por uma base conservadora organizada e composta por homens, brancos, heterossexuais e com uma poderosa força armada, o qual sitia a nação e declaram guerra a todos os que não se amoldarem às novas regras sociais impostas.

Em um dos momentos relatados por Offred, no romance, a personagem protagonista revela quando termina a história dos EUA e começa a da República de Gilead: “Foi depois da catástrofe, quando mataram a tiros o presidente e metralharam o Congresso, e o exército declarou um estado de emergência. Na época, atribuíram a culpa aos fanáticos islâmicos”<sup>92</sup> (ATWOOD, 2006, p. 210). Assim, a história da República de Gilead começa ironicamente com um violento golpe no Estado provocado por um grupo de crenças religiosas fundamentalistas oriundos do seio da sociedade americana, muito embora no curso do golpe político, a tática de desvio da atenção do povo tenha sido direcionado para a cultura islâmica já marcada socialmente como perigosa e fanática.

Cinematograficamente, o fato relatado por Offred é transposto para a cena abaixo entre Kate/Offred e o Comandante em seu escritório, quando ele explica o motivo por trás da situação atual do país (figuras 90 a 93):



Figuras 90 a 93: Cenas do Comandante explicando a Kate/Offred o porquê da guerra no país

Acima, o Comandante explica a Kate/Offred o motivo pelo qual o país vivia a guerra e ele estava lutando. Observa-se que a câmera filtra nesse momento o olhar de Kate/Offred em

<sup>92</sup> It was after the catastrophe, when they shot the President and machine-gunned the Congress and the army declared a state of emergency. They blamed it on the Islamic fanatics, at the time. [...] That was when they suspended the Constitution (ATWOOD, 1996, p. 182,183).

relação ao Comandante e, considerando seus lugares, a posição da câmera ou do olhar de Kate/Offred é de subalternidade em associação ao do Comandante, sentado numa poltrona mais alta olhando Kate/Offred de cima enquanto esta o observa de baixo, dado o nivelamento do olhar da personagem do Comandante à sua interlocutora. Analisando a *mise en scène*<sup>93</sup>, percebe-se que esta constitui um discurso através da disposição dos atores e da linguagem corporal destes: o Comandante fala duplamente de cima (da cadeira e da posição que ocupa) com desprezo pelos grupos sociais de outrora que estavam em situação de bem-estar, os negros, os homossexuais. Kate/Offred ao completar a fala dele apontando as mulheres como parte desses grupos empoderados no passado, fala de seu lugar de colonizada e subalterna num tom reflexivo e com certa carga irônica ao enfatizar seu encarceramento pela ação do seu verdugo com quem conversa amigavelmente em seu escritório. Discursando a respeito de governos totalitários, Arendt (2013) pontua que:

O terror total, a essência do regime totalitário, não existe a favor nem contra os homens. Sua suposta função é proporcionar às forças da natureza ou da história um meio de acelerar seu movimento. Esse movimento, transcorrendo segundo a sua própria lei, não pode ser tolhido a longo prazo; no fim, a sua força se mostrará sempre mais poderosa que as mais poderosas forças engendradas pela ação e pela vontade do homem (ARENDR, 2013, p. 396).

Em função disso, a organização de sistemas governamentais totalitários tem por base o darwinismo, isto é, a lei de seleção natural que seleciona os aptos dos não aptos e as teorias marxistas das classes trabalhistas que, a grosso modo, vigorará a mais progressista enquanto as demais tenderão a extinção (ARENDR, 2013). Dentro dessa ordem, o fundamentalismo totalitário de Gilead tem por base as leis de seleção dos indivíduos aptos e elimina as pessoas que são biológica e/ou moralmente inadequadas para a criação de uma nação saudável, do ponto de vista ideológico do governo, como Offred que era moralmente incapacitada de criar a filha por ter casado com um homem divorciado e Kate/Offred que foi considerada imprópria para ficar com Jill, sua filha.

Além de apropriar-se das premissas darwinistas, “a teoria sociobiológica da poligamia natural foi usada como justificativa para algumas das mais estranhas práticas do regime”<sup>94</sup> (ATWOOD, 2006, p. 360) também foram incorporadas afim de que a prática da Cerimônia fosse fundamentada nas raízes bíblicas e científicas. Dessa forma, os povos da margem como as mulheres inférteis ou incapacitadas de executar serviços como as idosas, os negros, os homossexuais, aqueles que tinham um credo religioso que não aceitava conversão, por

<sup>93</sup> Os cenários no palco, do teatro ou cenário do filme.

<sup>94</sup> “the theory of natural polygamy was used as a scientific justification for some of the odder practices of the regime” (ATWOOD, 1996, p. 318)

exemplo, eram sujeitos que a lei natural de evolução já havia selecionado e, dentro da lógica de Arendt (2013) o governo totalitário aponta aqueles que são considerados inapropriados acelerando a extinção desses sujeitos.

Dentro dessa perspectiva, a autora ainda sugere em suas reflexões que a medida do governo totalitário pode ser a expressão de outras forças políticas tradicionais, no caso dos Estados Unidos, republicanos ou democratas, conservadores ou liberais, que falharam de alguma forma. Observando os discursos da personagem Comandante tanto no livro quanto no filme, há uma vontade de consertar as coisas que estavam fora do lugar e para isso, tiveram que reescrever a nação sob um estrito código de conduta que não somente enclausurava os corpos, mas também através de processos de reeducação das mentes paralelo à remodelação dos símbolos nacionais.

Era preciso antes apagar a nação do passado, para que uma nova pudesse renascer – é assim, então, que a Gilead bíblica toma forma na modernidade e se apropria dos recursos tecnológicos para que a sua imposição se dê de forma eficaz. Assim, a manobra mais acertada era reorganizar os sujeitos em esquemas de classificação de fácil dominação e diluir com os povos da margem, pois “as contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais ‘comunidades imaginadas’ recebem identidades essencialistas” (BHABHA, 1980, p. 211). Nesse sentido, o regime totalitário tem sua eficácia a partir do momento que dissemina com as estratégias discursivas capazes de contra argumentar com a base de pensamento do governo fundamentalista, para tanto, os movimentos sociais da margem encarnados como as contra-narrativas que Bhabha (1980) aponta são justamente o alvo da perseguição.

Considerando o contexto sócio, histórico e cultural dos Estados Unidos indica que o golpe aplicado pelo grupo conservador da narrativa aconteceu logo após medidas adotadas que favorecessem a população em situação de desvantagem social como as mulheres, os negros, os homossexuais, a classe trabalhadora, os migrantes, dentre outros. O “*welfare*” é um termo para designar um ponto de estabilidade da comunidade desenvolvido por políticas sociais, através da atuação governamental, o qual visa integrar todos os grupos em seus direitos de forma equânime (SILVA&SILVA, 1995). Sob essa ótica, observando o contexto da conversa entre ambas as personagens fílmicas é interessante notar a insatisfação desse grupo político conservador do qual o Comandante é parte integrante em relação aos grupos sociais que estavam em situação de bem-estar e que são os principais alvos dessa reforma política dentro do país.

Dentro dessa discussão que envolve o conflito de identidades, Woodward (2014, p. 13) explica que “com frequência, a identidade envolve reivindicações *essencialistas* sobre quem pertence e quem não pertence a um determinado grupo identitário, nas quais a identidade é vista como fixa e imutável”. Assim, a chegada de estrangeiros, dos povos da margem desestabilizam as narrativas dos povos do centro da nação, o que causa conflitos de ordem identitária. Esses grupos do centro abalados pela presença do Outro observam que suas ideias e concepções nacionalistas homogêneas pelos discursos dominantes se desfazem, se fragmentam pelo processo da diferença. O território nacional, dessa forma, não é mais visto como um espaço unificado construído sob a perspectiva daquilo que Bhabha (1998, p. 203) chama de “metáfora progressista da coesão social moderna - muitos como um”, assim quando o grupo conservador do Comandante observa que a ideia de nação como eles concebiam estava cedendo espaço para a heterogeneidade, isto é, os povos das fronteiras estavam invadindo o centro, assim, é justificada uma ação radical de defesa dos valores apropriados da narrativa bíblica, no intuito de reescrever a nação.

Tendo em vista o posicionamento radicalizado da personagem Comandante, em sua concepção, que expressa a ideologia do movimento extremista de que faz parte, todos esses movimentos sociais causaram uma bagunça no Estado desestabilizando o que antes fora consolidado como verdades únicas e imutáveis, enfatizando-se o sujeito feminino e a drástica redução dos direitos de livre-escolha, à educação, ao trabalho, por exemplo, reelaborando sua atuação social com base em justificativas biologizantes e desconsiderando a subjetividade destas. Assim:

O essencialismo pode fundamentar suas afirmações tanto na história quanto na biologia; por exemplo, certos movimentos políticos podem buscar alguma certeza na afirmação da identidade apelando seja à “verdade” fixa de um passado partilhado seja a “verdades” biológicas. O Corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual. [...] A maternidade é outro exemplo no qual a identidade parece estar biologicamente fundamentada (WOODWARD, 2014, p. 13).

Essa verdade fixa que categoriza a identidade feminina reúne-se à perspectiva fundamentada no discurso religioso que legitima o papel de mãe, esposa e dona de casa constantemente enfatizado pelas Tias, com mais ênfase na maternidade e na aura sagrada desta: “O futuro está nas mãos de vocês, prosseguia ela. E estendia suas próprias mãos para nós, no gesto antiquíssimo que era ao mesmo tempo uma oferenda e um convite [...]. Elas

estavam vazias. Eram as nossas mãos que deveriam estar cheias, do futuro [...]”<sup>95</sup> (ATWOOD, 2006, p. 62). No gesto da personagem Tia Lydia descrito pela narradora Offred, ancora o discurso da verdadeira função da mulher e o caráter sagrado de ser Aia em tempos de queda da natalidade em Gilead.

Com efeito, apontamos para a grande e significativa mudança que mexe profundamente com o curso dos acontecimentos que é a alteração do nome do país: de Estados Unidos da América, esse país que não deu certo, a nova nação passa a ser identificada como a República de Gilead. De início, a palavra “Gileade” é um nome bíblico advindo do Velho Testamento que designava uma região montanhosa e de difícil acesso. Uma vez vencidos seus obstáculos, descobria-se uma terra rica e fértil a qual resguardava uma planta com poderes medicinais, conhecida como o “bálsamo de Gileade” muito comum para os povos da região, mas muito valiosa para outras comunidades.

A apreensão desse bálsamo se dá, também, em um sentido religioso para designar a salvação pela palavra de Deus, nesse caso, referia-se à cidade de Gilead que muito embora fosse rica e continuasse crescendo, o povo daquela comunidade era desprovido de bens espirituais por depositarem sua fé em deuses pagãos e ofertarem seu precioso bálsamo a ídolos de pedra, “Porventura não há bálsamo em Gileade? Ou não há lá médico? Por que, pois, não se realizou a cura da filha do meu povo? ” (Jr 8:22). Portanto, esse “bálsamo de Gileade” não era somente depreciado em seu valor material por seus habitantes, mas era uma forma de apontar os pecados e os desvios dos homens e direcioná-los ao encontro de Deus que sempre esteve próximo aos homens, porém estes estavam distanciados Dele.

De igual maneira, relacionando à passagem bíblica ao enredo, os Estados Unidos eram uma superpotência, um país que crescia exponencialmente em vários setores desde a economia, a tecnologia, o poder bélico, além de que se tornava o grande centro que reunia culturas diversas e tinha grande influência pelo mundo. Como Gileade, essa cidade rica e fértil da bíblia, os EUA eram da mesma forma abundantes em recursos e em avanços, mas também em “desvios”, em vícios, em pecados: maior liberdade do corpo, políticas que permitiram a igualdade entre os sexos, a entrada dos homossexuais na legitimidade das relações sociais, por exemplo.

Toda essa liberdade era vista de forma depreciativa pelas bases mais conservadoras da sociedade, “Éramos uma sociedade que estava morrendo, dizia tia Lydia, de um excesso de

---

<sup>95</sup> “The future is in your hands, she resumed. She held her own hands out to us, the ancient gesture that was both an offering and an invitation [...]. [...] They were empty. It was our hands that were supposed to be full, of the future[...].” (ATWOOD, 1996, p. 57).

escolhas”<sup>96</sup> (ATWOOD, 2006, p. 37). Assim, pela visão mais fundamentalista, os EUA era um país que se distanciou da verdade, dos bons valores, da palavra de Deus, em outras palavras, permitiu às mulheres mais direitos com relação aos homens, aos negros a inclusão social igualitária, mais abertura aos homossexuais.

### 3.2 A recriação cinematográfica dos símbolos fundamentalistas em “*The Handmaid’s Tale*”

Para tal, a crença no retorno às raízes religiosas pelo novo Governo instaurado se constitui numa maneira eficaz, segundo a visão ideológica destes, para que se assegure a preservação dos verdadeiros valores tradicionais e, assim, a sua perpetuação, através da remodelação da identidade americana para a identidade gileadiana. Fundamentados no Velho Testamento, a nação passa por uma reforma radical da qual perde as características e, por sua vez, os símbolos que constituíam e representavam a “americanidade”. A liberdade que a juventude irreverente do passado tinha para vestir-se e usar diferentes cortes de cabelo como resposta e crítica à sociedade, lembrada por Offred, “[...] das garotas assistindo aos jogos vestidas com saias de feltro, como eu tinha visto em fotografias, mais tarde de minissaias, em seguida de calças, depois com um brinco só, os cabelos espetados com mechas pintadas de verde”<sup>97</sup> (ATWOOD, 2006, p. 11), já não existem mais e agora era estritamente proibido tanto o uso de estilos quanto de insurgências simbólicas diretas ou indiretas contra o atual regime. Essa passagem de Offred é uma observação que expressa como a indumentária ganha dimensão significativa e acaba se tornando também um signo que compõe o conjunto de significados representativos da identidade gileadiana. Se no passado a vestimenta era uma forma de protesto, no presente da República de Gilead é um sinônimo de aprisionamento.

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas *simbólicos* de representação quanto por meio de formas de exclusão social. [...] Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de *sistemas classificatórios* (WOODWARD, 2014, p. 40).

Na prática, a vestimenta se torna, assim, uma maneira de classificar, mas também de excluir, de marcar os cidadãos e diferenciá-los, dessa forma, uma Econoesposa é a esposa de um homem pobre que é marcada por um vestido com listras “Há outras mulheres com cestas, algumas vestidas de vermelho, algumas do tom verde opaco das Marthas, algumas com os

<sup>96</sup> “We were a society dying, said Aunt Lydia, of too much choice” (ATWOOD, 1996, p. 35).

<sup>97</sup> “the watching girls, felt-skirted as I knew from pictures, later in mini-skirts, then pants, then in one earring, spiky green-streaked hair” (ATWOOD, 1996, p. 13).

vestidos listrados, de vermelho, azul e verde, ordinários e feitos com pouco tecido, que são típicos das mulheres dos homens mais pobres. Econoesposas, é como são chamadas”<sup>98</sup> (ATWOOD, 2006, p. 35). Dentro dessa ótica, a roupa era um símbolo de identificação do sujeito gileadiano em qualquer parte, as mulheres são as principais prisioneiras do sistema panóptico de encarceramento, sendo marcadas para facilitar o controle destas.

Esse sistema classificatório também gera a exclusão: no íntimo de uma sociedade flagelada pelo regime ditatorial e teocrático, aquelas que já são estigmatizadas socialmente como o sexo do pecado e oprimidas pela dominância masculina, também incorporam a tentação de exclusão por meio da discriminação de outras mulheres. As Econoesposas e as Marthas são classes de mulheres que estão na base da pirâmide de importância, abaixo dessa linha, aquelas que não são consideradas mulheres, como as Não-Mulheres conhecidas por anarquistas pelas Tias ou as feministas do passado, e as que trabalham nas Colônias também classificadas como Não-Mulheres, por serem trabalhadoras responsáveis pela limpeza de dejetos tóxicos e que não têm expectativa de vida.

Tendo em vista a participação feminina para a propagação das ideologias fundamentalistas de Gilead, Walby (2000) traz algumas observações sobre a participação da mulher na construção do projeto da nação e se suas motivações são as mesmas das dos homens. Considerando que Gilead foi pensada por homens, a construção da nação visa a reissureição da lei do patriarca adaptando-as para a modernidade, nesse sentido a maneira como o país reescreve suas leis são pensadas para restringirem quando não dissolverem a liberdade civil e política das mulheres, o que as impossibilita de qualquer movimento contra as medidas extremas. Nesse sentido, para que se cultive na população feminina a reeducação necessária que prevenisse comportamentos insurgentes são utilizados membros femininos que dialoguem com as políticas restritivas de Gilead e que partilhem do mesmo credo.

[...] existiam muitas mulheres dispostas a servir como Tias, fosse por causa de uma crença genuína no que chamava de “valores tradicionais”, ou pelos benefícios que poderiam desse modo adquirir. Quando o poder é escasso, ter um pouco dele é tentador. Havia também um induzimento negativo: mulheres sem filho ou estéreis como as velhas que não eram casadas podiam se alistar para servir como tias e assim escapar à inutilidade e consequente embarque para as infames Colônias [...]”<sup>99</sup> (ATWOOD, 2006, p. 362).

<sup>98</sup> “There are other women with baskets, some in red, some in the dull green of the Marthas, some in the stripped dresses, red and blue and green and cheap and skympy, that mark these women of the poorer men. Econowives, they’re called” (ATWOOD, 1996, p. 33-34)

<sup>99</sup> [...] there were many women willing to serve as Aunts, either because of a genuine belief in what the called “traditional values”, or for the benefits they might thereby acquire. When power is scarce, a little of it is tempting. There was, too, a negative inducement: childless or infertile or older women who were no married could take service in the Aunts and thereby escape redundancy, and consequent shipment to the infamous Colonies [...] (ATWOOD, 1996, p. 320).

O excerto do epílogo demonstra como funcionava o sistema através das pesquisas feitas 155 anos mais tarde pelo professor Pieixoto, após a derrocada do período gileadiano. Com efeito, Walby (2000) aponta que as mulheres também têm sua parte dentro da construção da organização nacional, as quais visam interesses diferentes dos homens, assim relacionando o ponto de vista da autora com a história literária e a adaptação fílmica, as Tias, as Esposas e as Aias que partilham do credo fervoroso são também responsáveis pela difusão e enraizamento das ideologias gileadianas.

Observando o relato do professor Pieixoto, algumas dessas mulheres que servem como Tias, por exemplo, e tem acesso à uma pequena fatia de poder o fazem pela crença genuína nos valores tradicionais. Desse modo, o sacrifício das mulheres beneficiará a nação já que serão responsáveis por educar e formar úteros (as Tias); por gerir o papel social feminino da matriarca da casa do Comandante (as Esposas); e gerar os filhos e filhas da nova nação que está se construindo, perpetuando assim os seus valores e tradições.

Ou, além disso, como as chances de sobrevivência em Gilead são reduzidas, os interesses das mulheres que trabalham em prol do sistema residem na crença de que serão beneficiadas de alguma forma tendo, por exemplo, suas vidas preservadas e/ou prolongadas à medida que possam estender a sua utilidade, livrando-se do exílio da comunidade para espécies de campos de concentração para mulheres e criminosos políticos.

Ao abordar a maneira como o romance classifica e marca o sujeito feminino e recria os totens sociais, a linguagem cinematográfica transpõe para a tela a dinâmica das cores, o que dá maior profundidade significativa pelo contato visual e contrastivo que o espectador tem em perceber mais efetivamente essas distinções, pois assim “a realidade que aparece na tela não é jamais totalmente *neutra*, mas sempre o *signo* de algo mais, num certo grau” (MARTIN, 2013, p. 18). Assim, temos nas figuras abaixo duas imagens que trazem tanto a representação simbólica através das indumentárias das personagens quanto o evento do Salvamento como um signo do conjunto identitário gileadiano (figura 94).



Figura 94: Cenas do *Salvaging*

Através da composição da *mise-en-scene* é possível observarmos como a indumentária consegue demarcar fortemente essa representação simbólica das identidades dos sujeitos femininos gileadianos. O plano mais longo da primeira figura mostra uma multidão bem localizada em suas cores. A câmera é uma telespectadora do evento posicionada de cima captando a visão geral, como sendo os olhos de uma Esposa observando de seu lugar aristocrático as outras classes: abaixo delas as Marthas e no centro as Aias. A película utilizada vivifica as cores que separa as mulheres em castas: vermelho para as Aias, azul para as Esposas, marrom para as Tias e verde para as Marthas.

Dispostas em cores diferentes, o sistema classificatório dos sujeitos femininos em Gilead também serve como marcadores sociais que as distinguem por suas funções e grau de importância. Assim, uma Esposa é a representação máxima da mulher como matriarca que ocupa o posto mais alto por ser esposa de um Comandante, como mulher seu papel é procriar e ser a protetora do lar. Quando incapacitada, recorre-se às Aias que devem gerar filhos. Às Tias cabe o papel de remanejamento e educação dos novos úteros que chegam ao Centro Vermelho e assuntos relativos às mulheres desde de fazerem o acompanhamento das Aias alocadas em casas de Comandante até a aplicação de castigos e penas. Às Marthas, designa as mulheres responsáveis pela limpeza e cuidados com o ambiente doméstico sendo esse um nome que designa uma personagem bíblica chamada Marta descrita nos textos como sendo aquela que servia e limpava.

Com efeito, o romance de Atwood narra a presença de sistemas de punição, como o Salvamento. Esse acontecimento social reúne os cidadãos, para que presenciem a espetacularização da execução de um criminoso, seja político ou alguém que tenha cometido crimes como aborto, estupro, adultério, traição de gênero, dentre outros. Este ato do “salvamento” não atinge somente uma determinada classe, mas inclui-se pessoas pertencentes a postos altos, como as Esposas, no exemplo que se segue, Offred relata a execução de duas Aias e uma Esposa pelas mãos das próprias Aias: “No palco, à esquerda, estão aquelas que serão submetidas ao Salvamento: duas Aias e uma Esposa”<sup>100</sup> (ATWOOD, 2006, p. 325). O Salvamento tem o intuito de salvar, recuperar alguém que se perdeu do caminho ou de sua função social, no caso citado no romance, os crimes cometidos pelas duas Aias e a Esposa não são citados, para não dar ideias às demais ou sugerir o mínimo de possibilidade de fuga ou rebelião.

---

<sup>100</sup> “On the stage, to the left, are those who are to be salvaged: two Handmaid’s, one Wife” (ATWOOD, 1996, p. 285).

Ao adaptar o evento do Salvamento, este ganha uma dimensão espacial e visual muito maior do que a descrição dada pela narradora do romance, o que permite perceber as expressões simbólicas recriadas cinematograficamente, em termos de imagem, tanto através da composição do quadro cenográfico quanto pelo próprio evento e o seu significado social. Nesse quesito, a câmera modifica seu ponto de vista de dentro do agrupamento de Aias para filtrar o de Kate/Offred que participa da execução de uma irmã (figuras 95 e 96).



Figura 95 e 96: Cenas de Kate/Offred durante a execução de uma Aia

Para tanto, no intuito de criar novos sistemas que representassem a identidade do país, costumes sociais também foram implantados como sendo parte das tradições de Gilead, como o Salvamento. Como afirma Silva (2014, p. 83) “a normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença”, nessa lógica, o governo tenta através da normalização o cultivo desse hábito social como objetivo de estabelecer o controle de forma rizomática e garantir a ordem através do exemplo público da punição daqueles que se desviam das fronteiras das identidades estabelecidas. Assim, o “salvamento” é uma forma de representar uma identidade que foi instaurada pela violência do Governo fundamentalista de Gilead que tem o intuito de docilizar os corpos através da punição pública e fortalecer ainda mais o controle através do medo, pois assim “[...] por meio da representação [...] a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (SILVA, 2014, p. 91). Em Gilead, os métodos de punição também são maneiras performativas de definir a representatividade da identidade da nação e são expressões simbólicas da ideologia do poder governamental que fora instaurado.

Nesse sentido, pela ação radical dos Filhos de Jacó a transformação de Estados Unidos da América em República de Gilead recuperaria a sociedade transviada e se transformaria ela mesma no “bálsamo de Gileade” que através da guerra santa limparia as impurezas do país (negros, homossexuais, prostituição, feministas, crenças religiosas diferentes da adotada pelo

país); o auto sacrifício imposto às Aias forçadas a flagelar a própria carne tinha o intuito de dar a luz à uma comunidade gileadiana renovada, além de adotarem medidas radicais através de um governo opressor que assegurariam os bons valores e as tradições da família, da normatização dos papéis entre os sexos masculino e feminino alinhados a adoração à Deus, bem como a rígida observância de seus fundamentos Velho Testamento.

Esse abalo subsequente causa novo mal-estar social e promove outra crise que vai muito além, modificando profundamente a estrutura social bem como a identidade nacional do que se conhecia como “americano”, tornando-se o catalisador de uma série de outras mudanças no panorama cultural, social e político, além de mudar drasticamente as relações sociais e o estabelecimento de novos símbolos e relações de poder mais agressivos e instauração de vigília pelo Exército do novo Governo, em favor da retórica de recuperar a nação perdida com ecos da velha América Puritana e restituí-la. Justificando as ações radicais iniciadas dentro do país utilizando bases bíblicas os idealizadores de Gilead promovem uma série de mudanças para reeducar os sujeitos e amoldá-los ao novo sistema, colonizando-os.

#### 4. “MEU NOME NÃO É OFFRED”: CRISES DE IDENTIDADE EM “THE HANDMAID’S TALE”

Esta sessão busca compreender as crises de identidade das personagens Offred e Kate/Offred. Dessa forma, utilizamos as noções de identidade em nossa análise no intuito de compreender como o fundamentalismo do governo em ambas as obras geram crises de identidade nas personagens Offred e Kate/Offred e como o cinema recria esses pontos críticos da personalidade da personagem protagonista literária.

##### 4.1 *Crisis de identidade da personagem Offred*

Ao examinar a personagem Offred, observa-se no comportamento um mal-estar gerado pelo posicionamento em que foi, de maneira violenta, alocada. Isto nos leva a entender esse sentimento conflituoso como uma crise de identidade. Nesse sentido, a narrativa em primeira pessoa nos habilita uma aproximação maior da mente de Offred, revelando suas digressões, suas angústias experimentadas enquanto tenta equilibrar sua identidade de Aia e o desejo de resgatar sua identidade proibida.

A classe das Aias, “uma Irmã, banhada em sangue”<sup>101</sup> (ATWOOD, 2006, p. 17), é mais especificamente marcada pela desconstrução das identidades vigentes. Isto é, essas mulheres eram reprogramadas para apagarem de si os nomes sociais e os significados desses nomes. Uma vez que fossem disciplinadas e doutrinadas, aprendiam que eram sujeitos esvaziados de vontade própria, para melhor servir aos interesses do Estado.

Nesse sentido, observa-se as tentativas de apagamento dos sujeitos pertencentes a um determinado meio cultural (americano) para a recriação de sujeitos inseridos em outra realidade cultural. Com efeito, a angústia da personagem Offred é provocada pela dualidade entre a identidade de Aia e a identidade proibida, a qual emerge com frequência durante a narrativa do romance.

Um dos primeiros vínculos rompidos e que são a primeira causa de crise identitária da personagem está na perda do seu nome. Ao entrarem no Centro Vermelho as Aias perdem o nome de registro e passam a ser alcunhadas com o primeiro nome dos Comandantes, quando são escolhidas. As Aias recebem o nome destes juntamente com a preposição “*of*” que em português equivale a mesma classe gramatical, a preposição subordinativa “*de*” para sinalizar propriedade de alguém. Dessa maneira, “Offred” assume o duplo significado tanto de “De

---

<sup>101</sup> “*a Sister, dipped in blood*”, (ATWOOD, 1996, p. 19).

Fred” ou “Pertencente a Fred” quanto de oferta ou oferenda pela sonoridade da palavra “Offred” (*offered*). Seguindo essa linha de pensamento, a personagem narradora deixa entrever em seu discurso a angústia de ter que assumir e internalizar uma identidade que não lhe pertence, mas que lhe foi forçada como modo mais seguro de garantir a própria sobrevivência.

Meu nome não é Offred, eu tenho outro nome que ninguém usa porque é proibido. Digo a mim mesma que isso não tem importância, seu nome é como o número de seu telefone, útil apenas para os outros; mas o que digo a mim mesma está errado, tem importância sim. Mantenho o conhecimento desse nome como algo escondido, algum tesouro que voltarei para escavar e buscar, algum dia. Penso nesse nome como enterrado. Esse nome tem uma aura ao seu redor, como um amuleto, um encantamento qualquer que sobreviveu de um passado inimaginavelmente distante<sup>102</sup> (ATWOOD, 2006, p. 105).

O ato de salvaguardar memórias é a última ação de Offred em tentar preservar o seu passado, por isso manter o seu nome escondido é também uma maneira de conservar sua história e sua identidade americana. Dentre todas as confiscos realizados pelo Governo de Gilead, a noção do nome e toda a construção social, cultural, histórica do nível mais amplo ao pessoal, parece ter sido o mais agressivo e, talvez, o que gera mais sofrimento para a personagem, embora não tendo sido de todo aniquilado.

A memória desse “eu” ao qual Offred resguarda, assim como a dos familiares, é protegida como um tesouro, de modo que ninguém além dela terá acesso. O segredo do nome que não é revelado pela narrativa do romance, funciona também como um ato de insubordinação: enquanto o Governo se esforça para que seja empreendida uma ação geral de esquecimento daquelas raízes americanas, a atitude de se forçar as constantes lembranças, inclusive do próprio nome, é um modo silencioso de reação à ditadura gileadiana.

No entanto, a proibição do nome social pelo Governo fundamentalista é uma cisão profunda que, em um primeiro momento, força o sujeito a dividir-se entre aquilo que ele reconhece ou identifica-se como sendo a constituição do seu “eu”, da sua subjetividade e aquilo que é forçado a ser. Através do discurso essas novas identidades são produzidas e distribuídas entre os sujeitos subalternos, pois “é apenas por meio de atos de fala que instituímos a identidade e a diferença como tais” (SILVA, 2014, p. 77). Em um segundo momento, essa cisão pressupõe uma reeducação de modo a estimular o esquecimento desse

---

<sup>102</sup> My name isn't Offred, I have another name, which nobody uses now because it's forbidden. I tell myself it doesn't matter, your name is like your telephone number, useful only to others; but what I tell myself is wrong, it does matter. I keep the knowledge of this name like something hidden, some treasure I'll come back to dig up, one day. I think of this name as buried. This name has an aura around it, like an amulet, some charm that's survived from an unimaginably distant past (ATWOOD, 1996, p. 94).

passado da memória individual e coletiva pela proibição da evocação deste, com o fim de dar lugar a uma nova constituição do “eu”: um sujeito que não tem nome, nem vontade própria ou mesmo liberdade de escolha, servindo apenas a propósitos governamentais.

Em um terceiro exame, pode motivar mais ainda o reforço da identidade a qual o sujeito se reconhece. Ter um nome é indicativo de que o sujeito se pertence, tem passado e todo um construto em cima desse nome que o identifica. Retirá-lo, desliga-o desse conjunto cultural e histórico para remodelá-lo em outro sistema social. Assim, automatizar as Aias docilizando tanto seus corpos quanto suas mentes, insere-as em outra identidade que as fixam em uma determinada classe, da qual não podem mais sair, em vista disso, “afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora” (SILVA, 2014, p. 81). Portanto, a identidade está intimamente relacionada às instâncias de poder as quais são munidas da liberdade de produzir e moldar os sujeitos dentro de classes, padrões, comportamentos, de inclusão e exclusão.

O espaço é outro aspecto que suscita conflitos em Offred. No coração de Gilead, “onde nada se move”<sup>103</sup> (ATWOOD, 2006, p. 35), residem os Comandantes e suas Esposas, o espaço foi cuidadosamente mantido como se fosse um resgate do passado, o que desencadeia em Offred muitas lembranças quando observa as casas e os jardins bem cuidados:

[...] elas são como as belas fotografias que se costumava imprimir nas revistas sobre casas e jardins e decoração de interiores. [...] Houve uma época em que aqui moravam médicos, advogados, professores universitários. Luke e eu costumávamos passear juntos, de vez em quando, por estas ruas. [...] Tamanha liberdade, agora, parece quase sem importância<sup>104</sup> (ATWOOD, 2006, p. 35).

Ao mesmo tempo em que a protagonista se inquieta por observar-se já condicionada ao modo de vida na República de Gilead, também aflige-se ao entrar em contato com antigos símbolos da cultura americana e identificar-se com as memórias desse tempo. Isso fica evidente quando, ao caminhar pelas ruas, Offred divaga sobre o uso de antigos prédios e a ressignificação desses espaços, tais como, cafés, colégios, universidades, por exemplo. Tanto o condicionamento à nova realidade quanto as memórias desse passado, geram um conflito de identidade, o qual a personagem não consegue equilibrar ocasionando, assim, mal-estar por experimentar uma prisão em nível físico, emocional e psicológico.

---

“where nothing moves” (ATWOOD, 1996, p. 33)

<sup>104</sup> [...] They’re like the beautiful pictures they used to print in the magazines about homes and gardens and interior decoration. [...] Doctors lived here once, lawyers, university professors. [...] Luke and I used to walk together, sometimes, along these streets. [...] Such freedom now seems almost weightless (ATWOOD, 1996, p. 33).

Essa passagem acima põe em relevo a perspectiva de cativa em relação à vida que costumava ter, o que torna a liberdade das pequenas coisas do presente mais preciosas, em relação ao tempo vivido. Nesse sentido, o reconhecido espaço que Offred compartilha, mas não participa, suscita também sentimentos angustiosos advindos da constante comparação com o passado. Dessa forma, os jardins de Serena Joy, a Esposa, também trazem à memória as lembranças de seu próprio jardim: “Houve uma época em que tive um jardim. Posso lembrar do cheiro da terra revolvida, das formas roliças dos bulbos seguros nas mãos”<sup>105</sup> (ATWOOD, 2006, p. 22). Caminhar por esse local já não é a mesma coisa, pois a posição do sujeito em relação a esse ambiente sofre profunda modificação: se antes ela era a dona de um jardim, no presente Offred é apenas a Aia que o aprecia.

Esse espaço que pertence a Esposa também pertenceu um dia a antiga identidade da personagem. Tais observações são oriundas de emoções em conflito com seu atual lugar de enclausurada. Portanto, a visão dos espaços que lhe são familiares como as ruas por onde costumava caminhar ou o jardim que um dia tivera, gera mais angústia pela lembrança do passado e retoma constantemente a identidade proibida, evidenciando ainda mais o conflito com sua identidade de Aia.

A personagem Offred ao mesmo tempo em que reencontra seu passado através dos espaços constantemente revisitados, também experimenta a sensação de ser estrangeira em um local já conhecido, de modo que se sente dentro e fora ao mesmo tempo. Nesse sentido, a República de Gilead modifica os significados atribuídos ao espaço americano, além de provocar também a sensação de museu no sentido da revisitação, da rememoração e, ao mesmo tempo, de estranhamento como se a personagem fosse forasteira, apesar de não ter se deslocado. Esse movimento de permanecer nos interstícios (SILVA, 2014), isto é, de estar no limiar da fronteira entre a identidade americana e identidade gileadiana simbolicamente falando é o momento mais delicado do conflito identitário e causa da sensação de mal-estar.

Se o movimento entre fronteiras coloca em evidência a instabilidade da identidade, é nas próprias linhas de fronteira, nos limiares, nos interstícios, que sua precariedade se torna mais visível. Aqui, mais do que a partida ou a chegada, é cruzar a fronteira, é estar ou permanecer na fronteira, que é o acontecimento crítico (SILVA, 2014, p. 89).

Na cena do banho em que Offred encontra-se nua também identificamos a mesma paralisia de permanecer entre fronteiras. À vista disso, o corpo também pode ser entendido como um local de fronteiras simbólicas, já que é encarado com duas visões: o corpo da

---

<sup>105</sup> “I once have a garden. I can remember the smell of the turned earth, the plump shapes of bulbs held in the hands” (ATWOOD, 1996, p. 22).

mulher americana e o corpo da Aia gileadiana. A consequência é não reconhecer a si própria, sentir-se também forasteira com relação ao próprio corpo, parte do conflito identitário que ela vive. O corpo de Offred era um espaço que ocasionava conflitos:

O banho é uma exigência, mas também é um luxo. O simples fato de tirar a pesada touca com as abas brancas e o véu, o simples fato de sentir o meu próprio cabelo, de novo, com as minhas mãos é um luxo. [...] Minha nudez já é estranha para mim. Meu corpo parece fora de época. [...] *Vergonhoso, impudico*. Evito olhar para baixo, para meu corpo, não tanto porque seja vergonhoso ou impudico mas porque não quero vê-lo. Não quero olhar para alguma coisa que me determine tão completamente<sup>106</sup> (ATWOOD, 2006, p. 79).

A protagonista percebe o próprio corpo como uma extensão da sua prisão, portanto um local de não reconhecimento de si. A essa altura, o sistema simbólico que compõe a identidade de Aia adquirida desde a época do Centro Vermelho, também é absorvida por Offred, de modo que ela incorpora em seu discurso as palavras advindas do tempo de recruta, tais como “*vergonhoso*” e “*impudico*” realçadas, para se referir ao corpo e a própria sexualidade considerados tabus, sendo assim “[...] existem partes do corpo vistas como tabu, as quais devem ser escondidas e até evitadas de serem pronunciadas ou nomeadas” (NOCCIOLI & PAES, 2012, p. 426). Esse discurso se choca com a descrição da impressão corpórea e o alívio que sente ao notar-se livre das pesadas roupas de Aia e poder contemplar a si mesma nesse momento de intimidade que é a hora do banho.

Nessas circunstâncias, verifica-se um conflito psíquico e emocional presentes na fala da personagem em que as concepções de mulher e corpo da antiga identidade são confrontadas com as concepções de corpo reconstruídas pelas regras de conduta do Centro Vermelho, em que a Aia é ensinada a renunciar sua subjetividade e o próprio corpo, isto é, conceber a sexualidade feminina como fim único da reprodução.

O tempo de vivência de Offred dentro do sistema é um forte contribuinte para que a personagem internalize as regras de conduta sociais em Gilead. Isso pode ser mais fortemente percebido quando a Aia depara-se com um grupo de turistas japoneses e seu olhar se lança por sobre a liberdade do vestuário e a forma como as mulheres se portam.

Faz muito tempo que não vejo mulheres vestidas com saias tão curtas. As saias chegam apenas até pouco abaixo dos joelhos e as pernas saem debaixo delas, quase nuas nas meias finas, ostensivas, provocadoras, os sapatos de salto alto com as tiras presas ao pé parecendo delicados instrumentos de tortura. As mulheres oscilam sobre os pés espigados como se sobre pequenas pernas de pau, mas sem equilíbrio;

<sup>106</sup> The bath is a requirement, but is also a luxury. Merely to lift off the heavy white wings and the veil, merely to feel my own hair again, with my hands, is a luxury. [...] My nakedness is strange to me already. My body seems outdated. [...] *Shameful, immodest*. I avoid looking down at my body, not so much because it's shameful or immodest but because I don't want to see it. I don't want to look at something that determines me so completely (ATWOOD, 1996, p. 72-73).

suas costas se arqueiam na cintura, projetando as nádegas para fora. Têm a cabeça descoberta, e os cabelos também estão expostos em toda a sua escuridão e sexualidade. Usam batom vermelho, delineando as cavidades úmidas de suas bocas, [...] do tempo de antes.

Paro de andar. Oflgen para ao meu lado [...]. Estamos fascinadas, mas ao mesmo tempo sentimos repulsa. Elas parecem despidas. Foi preciso tão pouco tempo para mudar nossas idéias a respeito de coisas como essa.

Então penso: eu costumava me vestir assim. Isso era liberdade.

*Ocidentalizada*, é como eles costumavam chamar isso<sup>107</sup> (ATWOOD, 2006, p. 41).

As mulheres japonesas representam o “Outro”, mas também corporificam o passado de Offred provocando à primeira vista reconhecimento, por entrar em contato com o mundo que conhecia, em sequência, ojeriza, pelo efeito de adaptação ao sistema e à sua ideologia.

Tendo em vista a passagem acima, observa-se uma situação de choque e confronto íntimo: por um lado, a mulher que ela reconhece nas turistas é um reflexo de si mesma antes de ser Aia. A descrição minuciosa da cena deixa entrever a fascinação e atração de Offred pelas mulheres japonesas, além disso, sua imediata identificação com as turistas e a forma como estavam vestidas. Esses pequenos adereços e a liberdade que têm no uso das roupas aludem ao modo como ela mesma costumava ter liberdade em sua vestimenta. Os cosméticos usados pelas mulheres japonesas, como o batom vermelho, e *commodities*, como os cigarros, bebidas alcoólicas e café, por exemplo, são objetos de uso proibidos pelas mulheres gileadianas, por terem sido objetos das mulheres lascivas da civilização anterior.

Dessa forma, as roupas das Aias e das turistas são bastante significativas, pois sendo a identidade “marcada por meio de símbolos” (WOODWARD, 2000, p. 09), a indumentária é também um símbolo que compõe esse conjunto de coisas que caracterizam os sujeitos de um determinado espaço cultural e os separa dos demais, como a comparação feita pela narradora protagonista sobre o que se costumava vestir no passado e o que era obrigatório usar no presente. A roupa torna-se um símbolo que demarca um novo contexto cultural e também histórico, da mesma forma, marca a diferença entre aquelas mulheres japonesas que são “ocidentalizadas” e as mulheres gileadianas: as primeiras, as turistas japonesas, são o espelho da mulher do passado que Offred conhecera (e que ela mesma fora) e que agora fazia parte de

---

<sup>107</sup> It's been a long time since I've seen skirts that short on women. The skirts reach just below the knee and the legs come out from beneath them, nearly naked in their thin stockings, blatant, the high-heeled shoes with their straps attached to the feet like delicate instruments of torture. Their heads are uncovered and their hair too is exposed, in all its darkness and sexuality. They wear lipstick, red, outlining the damp cavities of their mouths, [...] of the time before.

I stop walking. Oflgen stops beside me [...]. We are fascinated, but also repelled. They seem undressed. It has taken so little time to change our minds, about things like this. Then I think: I used to dress like that. That was freedom.

*Westernized*, they used to call it (ATWOOD, 1996, p. 38, 39).

um tempo distante, perdido. Eram as mulheres que simbolizavam a liberdade de ser, de pertencerem a si mesmas, de ter livre acesso a qualquer parte.

A palavra “ocidentalizada” é irônica na medida em que se direciona a uma cultura que havia sido influenciada pelos Estados Unidos, durante o processo de hegemonia cultural americana pelo mundo. Depois do golpe político e da transformação em República de Gilead, a nação se torna o total oposto da imagem que havia construído e disseminado, isto é, tornam-se um regime ditatorial e fundamentalista.

A segunda, a Aia, é uma mulher que conheceu e vivenciou esse contexto, no entanto, é profundamente modificada para esquecer o modo de vida “ocidentalizado”. Ao ter contato visual com as mulheres é perceptível nesta passagem o conflito de Offred entre sua identidade gileadiana (mulher subalterna, objetificada) e sua identidade proibida do passado (bibliotecária, curso superior, casada com um homem divorciado, mãe de uma menina, filha de uma ex ativista feminista). Offred permanece entre o fascínio e o repúdio: ao mesmo tempo em que seu olhar se lançam sobre a maquiagem, a roupa, o cabelo solto e o rosto exposto também sente repulsa.

A identidade de Aia colide com o reconhecimento do arquétipo feminino que havia sido reprimido em Offred. Sua adaptação com as proibições em relação à exposição do corpo gera aversão na personagem ao recepcionar o cabelo solto das japonesas, a exibição dos rostos, a nudez dos braços e pernas atribuindo um sentido sexual. Aquelas mulheres de batom vermelho simbolizavam a liberdade do pecado ao mesmo tempo em que eram objetos do desejo de Offred. Esse sentimento é indicativo do desejo de retorno a um passado que tanto não é possível como não será reconstituído.

Offred, como um sujeito que se construiu dentro de um conjunto de símbolos que a identificava como sendo americana e com todas as associações que suscitam esse título, entra em conflito por não conseguir equilibrar as identidades. Nesse sentido, a existência de identidades em choque, coloca em risco a possibilidade de sobrevivência da personagem. Dessa maneira, o espaço de tempo para a transformação de americana para gileadiana foi suficiente para causar uma profunda mudança no comportamento psicológico e emocional dos sujeitos femininos, no entanto, as memórias da identidade americana não são de todo suprimidas.

Outra identidade que se choca com a de Aia é a materna, causa maior de angústia e conflito para Offred, pois, uma vez que se torne uma Aia a mulher deve deixar renunciar todo e qualquer vínculo e inclui, também, o familiar. Isso fica bastante evidente quando Serena Joy propõe a Offred uma barganha: a possibilidade de ver uma foto da filha em troca de dar a

Serena um filho: “- Talvez eu pudesse lhe dar alguma coisa. [...] Uma foto [...]. Dela – diz. – De sua filhinha [...]”<sup>108</sup> (ATWOOD, 2006, p. 248). O sofrimento de Offred se aguça pela esperança da notícia, após um longo período de separação. Tal aflição ressurgiu com mais intensidade, por saber da impossibilidade tanto de resgatar sua filha quanto o direito de exercer a maternidade, já que cada criança que gerasse pertenceria à família do comandante em questão.

Internamente, a convulsão emocional de Offred atinge o limite, de modo que fica difícil conter os sentimentos contraditórios que a tomam:

Soube o tempo todo. Alguma coisa engasga na minha garganta. A vadia nojenta, não me dizer, não me dar notícias, qualquer notícia que fosse. [...] Ela é feita de madeira, ou de ferro, não é capaz de imaginar. Mas como dizer isso, não posso perder de vista [...]. Não posso abandonar essa esperança, não consigo falar<sup>109</sup> (ATWOOD, 2006, p. 248).

Pode-se observar, assim, como Serena Joy usa o sentimento de mãe de Offred (e conseqüentemente essa identidade) para jogar com a Aia com o objetivo de alcançar também a maternidade. Apontamos para a contenda íntima vivida por Offred, o que demonstra a força de sua identidade de mãe reagindo ao sistema.

Nessa perspectiva, “podemos viver, em nossas vidas pessoais, tensões entre nossas diferentes identidades quando aquilo que é exigido por uma identidade interfere com as exigências de uma outra” (WOODWARD, 2014, p.31-32). A crise se instala quando Offred tenta negociar essas identidades, principalmente quando enfrenta situações em que é forçada a se posicionar como Aia. Porém, as outras identidades proibidas vêm à tona, como nessa cena em particular, aonde o desejo da mãe de reencontrar a filha atropela a identidade de Aia, ao mesmo tempo, seu lugar de subalterna que é consciente dessa impossibilidade. Cautelosa, ela silencia o ímpeto de questionar Serena e sua frieza por apelar aos seus sentimentos de mãe, porém ao perceber que a possibilidade da notícia dependia de seu controle, preferiu silenciar como forma de positivar o negócio. Dessa maneira, a identidade de mãe da personagem se mantém nas extremidades até o ponto em que Serena Joy joga com Offred e consegue desestabilizá-la.

Com efeito, outros momentos associados ao conflito identitário, como a perspectiva de sobrevivência, parecem ter um efeito reverso na Aia Offred. Ao invés das identidades

<sup>108</sup> “ ‘Maybe I could get something for you [...]. A Picture [...] Of her’, she says, ‘Your little girl. [...]’ ” (ATWOOD, 1996, p. 216).

<sup>109</sup> “She’s known all along. Something chokes in my throat. The bitch, no to tell me, bring me news, any news at all. [...]. She’s made of wood, or iron, she can’t imagine. But I can’t say this, I can’t lose a sight [...]. I can’t let go of this hope. I can’t speak” (ATWOOD, 1996, p. 216).

proibidas colidirem, estas são suprimidas para que naquele momento de perigo, a identidade de Aia entre em cena. Nesse sentido, a necessidade da autopreservação pode funcionar como um princípio de negociação entre as identidades conflituosas.

Para tanto, pela necessidade de viver Offred se deixa submergir ao sistema e não somente adequa-se como também passa a agir externamente e internamente como uma Aia. Nessa perspectiva, “a eficácia produtiva dos enunciados performativos ligados à identidade depende de sua incessante repetição. Em termos da produção da identidade, a ocorrência de uma única sentença desse tipo não teria nenhum efeito importante” (SILVA, 2014, p. 93-94). Observe-se esse efeito no episódio em que é surpreendida pelo médico durante os exames de rotina:

- Eu poderia ajudar você – diz ele. [...] Já ajudei outras. [...] A maioria desses velhos não consegue mais ter uma ereção e ejacular – diz ele. – Ou então são estéreis. Eu quase engasgo de espanto: ele disse uma palavra proibida. *Estéril*. Isso é uma coisa que não existe mais, um homem estéril não existe, não oficialmente. Existem apenas mulheres que são fecundas e mulheres que são estéreis, essa é a lei. [...] prossegue ele. – Você quer um bebê, não quer?  
- Sim, quero – respondo. É verdade, e não pergunto por que, porque eu sei. *Dá-me filhos, ou senão eu morro*. Há mais de um significado para isso<sup>110</sup> (ATWOOD, 2006, p. 77).

O excerto demonstra o nível em que a identidade de Aia está atada à subjetividade da personagem e como esta toma o controle das situações delicadas, como a do excerto acima. As leis de Gilead estão impregnadas em seu sistema próprio de representação que se torna algo naturalizado, de modo que é surpreendida pela quebra do decoro do médico e pelo uso de palavras que são consideradas um tabu, destacando a palavra *estéril* em relação aos homens.

A disciplinarização recebida pelo Centro Vermelho é gravada no inconsciente mais profundo da protagonista vindo à tona quando necessário. Interpelada pelo médico sobre se ela queria mesmo um bebê era uma forma de dissuadi-la, de modo que Offred sabe que também não pode dizer uma resposta contrária ao “sim”, pois querer/desejar ter um bebê é uma resposta já esperada por uma Aia, o que a coloca numa situação de risco. A personagem também retoma imediatamente à história bíblica “Dê-me filhos, senão eu morro” como uma maneira de lembrá-la de seu papel na vida e ressaltar o trocadilho com a palavra “morro”

<sup>110</sup> “I could help you”, he says. “[...] I’ve helped others. [...] Most of those old guys can’t make it anymore [...] Or they’re sterile. [...]”  
I almost gasp: he’s said a forbidden word. *Sterile*. There is no such thing as a sterile man any more, not officially. There are only women who are fruitful and women who are barren, that’s the law. [...] he goes on. “You want a baby, don’t you?”  
“Yes”, I say. It’s true, and I don’t ask why, because I know. *Give me children or else I die*. There’s more than one meaning to it (ATWOOD, 1996, p. 70-71).

que pode tanto ter um sentido de dor emocional pelo fracasso em não ter filhos como pode significar literalmente a sua morte.

Outra passagem que exemplifica essa posição defensiva é quando Offred entra em pânico ao descobrir que sua companheira de compras, Ofglen, havia sido substituída por uma nova com o mesmo título. Essa passagem torna bastante evidente como Offred cede à pressão do sistema:

[...] se Ofglen foi capturada, Ofglen pode falar, a respeito de mim dentre outras. [...] Eles sabem onde está minha filha. [...] Na esquina nos viramos uma para a outra da maneira habitual.  
 [...] – Ela se enforcou – diz. [...].  
 [...] Então ela está morta, e eu estou segura, afinal. [...] Sinto um imenso alívio. [...].  
 [...] Meu Deus, penso, farei qualquer coisa que quiseres. Agora que me deixaste escapar impune, eu me anularei, se é o que realmente quereres; esvaziarei a mim mesma, verdadeiramente, tornar-me-ei um cálice. [...] Aceitarei meu destino. Eu me sacrificarei. Eu me arrependerei. Abdicarei. Renunciarei.  
 [...] Tudo que me ensinaram no Centro Vermelho, tudo a que resisti, flui para dentro de mim numa torrente. [...] Renuncio a meu corpo voluntariamente, para submetê-lo ao uso de outros. Eles podem fazer o que quiserem comigo. Sou abjeta.  
 Sinto, pela primeira vez, o verdadeiro poder deles<sup>111</sup> (ATWOOD, 2006, p. 337-339).

Ao tomar conhecimento de que a antiga Ofglen havia sido descoberta, Offred teme por sua vida e lhe causa verdadeiro horror saber que havia a possibilidade real de sua vida correr riscos ou da filha. No perigo iminente, os sentimentos da personagem convulsionam-se e se dividem entre o pavor de descobrirem seus delitos (os encontros com Nick, com o Comandante, o fato de tomar conhecimento da existência de uma resistência) e de usarem a sua identidade materna como instrumento de sua tortura.

Mais tarde a nova companheira Ofglen revela ser membro da resistência “Mayday” e a comunica do suicídio da antecessora. O alívio de Offred é imediato e logo tudo aquilo que havia aprendido no Centro Vermelho vem à tona com mais força, oprimindo-a pelo poderio da República de Gilead e de seu sistema de informações ramificado. A força da identidade de Aia se investe na personagem, ao ponto de querer obliterar a si mesma em troca da vida, assim:

---

<sup>111</sup> If Ofglen’s been caught, Ofglen may talk, about me among others. [...] They know where my child is.  
 [...] At the corner we turn to one another in the usual way.  
 [...] “She hanged herself”, she says.  
 [...] So she’s dead, and I am safe, after all. [...] I feel great relief. [...].  
 [...] Dear God, I think, I will do anything you like. Now that you’ve left me off, I’ll obliterate myself, if that’s what you really want; I’ll empty myself, truly, become a chalice. [...] I’ll accept my lot. I’ll sacrifice. I’ll repent. I’ll abdicate. I’ll renounce. [...] Everything they taught at the Red Centre, everything I’ve resisted, comes flooding in. [...] I resign my body freely, to the uses of others. They can do what they like with me. I am abject.  
 I feel, for the first time, their true power (ATWOOD, 1996, p. 297-298).

[...] podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder (SILVA, 2014, p. 96-97).

Observa-se, assim, que o processo de controle social exercido pelo sistema totalitário através do medo consegue sobrepor a antiga identidade em relação a identidade de Aia. Sob grande pressão psicológica do terror de ser pega pelo governo, Offred cede à resistência de ser apagada. Esse apagamento está vinculado às outras identidades proibidas, a ideia que faz de si ou, pelo menos, performar esse apagamento total, pois estando a identidade ligada às instâncias de poder, também implica em determinar quem vive e quem morre. Portanto, a escolha de Offred é pela identidade mantenedora da sua existência e a preservação dos familiares que ainda lhe restam.

Pelo tempo de reclusão, o mergulho na identidade de Aia é bastante intenso, de modo que Offred sente-se e performa a sua função em quase toda a narrativa, tendo picos dessa atitude em momentos críticos como quando tentada pelo médico. Em outros momentos, dá vazão a sua antiga identidade como na cena com Serena em que é provocada. A protagonista atwoodiana encontra-se no limbo identitário sem saber aonde de fato pertence. Seus retornos e a constante convivência com os pequenos detalhes da vida prosaica de outrora até situações que evoquem sensações mais enfáticas dessa identidade americana, provocam essa contenda íntima entre o desejo de um retorno, de resgatar a sua vida em todas as suas dimensões e a assimilação de sua identidade como Aia.

#### *4.2 A personagem Kate e os conflitos com a identidade “Offred”*

Por outro lado, a adaptação cinematográfica trabalha a perspectiva identitária de forma diferente. Kate/Offred também se subjugua ao sistema pela sobrevivência, porém sua relação com a identidade de Aia é menos enraizada, pois, temporalmente a assimilação da identidade para Kate/Offred é diferente do que foi para a Offred atwoodiana.

Apesar disso, Kate/Offred não cessa de ser confrontada pelo regime em alguns momentos da narrativa fílmica. Muito embora o espectador não possa ter acesso aos pensamentos, a câmera e os planos focalizadores do rosto com finalidades psicológicas, além da linguagem verbal, encenam e recriam a sua insatisfação e inconformidade com o momento.

A chegada da Aia Kate/Offred à casa do Comandante é a ocasião em que Serena Joy, a Esposa, faz a recepção, nomeia a Aia e explica as regras de convivência (figuras 97-100):



Figuras 97 e 98: Cena em que Kate é renomeada Offred.



Figuras 99 e 100: Cena em que Kate repete seu nome e busca por fugas

O enquadramento da câmera sobre o ombro de Serena Joy sugere o seu olhar sobre a Aia, apontando também para as relações de poder entre as personagens. É a Esposa quem consagra à Aia recém-chegada, entre a ameaça e a negociação dos limites da casa e da convivência, o novo nome forçando-a a repetir em voz alta no intuito de enfatizar que é a propriedade de alguém, pois também “a identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder” (SILVA, 2014, p. 82). Para tanto, a classe das Esposas e das Tias, por exemplo, gozam de prestígio dentro de Gilead como sendo os postos mais altos que uma mulher pode alcançar socialmente, pois ambas têm poderes sobre as Aias, inclusive é somente a Esposa é que pode punir fisicamente uma Aia quando esta inflinge as regras. No último quadro, a câmera faz um leve *traveling* para a esquerda mostrando um espaço sem saídas, para tanto, o visível incômodo de ter que aceitar o novo lugar. A ação de tentar abrir as janelas seguras contra qualquer fuga metaforizam a prisão tanto através do corpo quanto do nome, além de exprimir a não aceitação de sua condição de cativa.

Ao etiquetar a Aia com o nome “Offred”, tem o propósito de dissolver o sujeito do passado e selar a ideia da transitoriedade da identidade, o que fixa a concepção das mulheres Aias como coisas e não seres. O plano médio que dá acesso ao rosto da Aia mostra sua reação

ao receber sua nova identificação: a expressão da personagem Kate/Offred revela insatisfação, desagrado e contrariedade, a não integralização desse título “Offred”.

Diferentemente da personagem literária, a Aia fílmica recebe esse nome sem envolvimento, no sentido de ver-se fora deste, tomando-o como algo à parte de si e não internalizando-o, como faz a Offred atwoodiana. Para tal, verifica-se no filme que a Aia tem um nome, chama-se Kate e não se desfaz deste ou o esconde: durante a trama ela sente-se Kate e não confunde-se com o título de Offred. Assim, é possível perceber que há uma relação de alteridade quanto ao título e tudo o que o envolve: a personagem sabe-se Kate, porque resiste em agregar à sua construção pessoal o nome “Offred” e a carga de significado que este traz. Servindo-se do arguto pensamento de Charaudeau (2015):

A identidade implica, então, a tomada de consciência de si mesmo. Mas para que ocorra a tomada de consciência, é necessário que haja diferença, a diferença em relação a um outro. É somente ao perceber o outro como diferente, que pode nascer, no sujeito, sua consciência identitária. A percepção da diferença do outro constitui de início a prova de sua própria identidade, que passa então a ser “o que não é o outro” (CHARAUDEAU, 2015, p. 01).

Dessa forma, Kate enxerga Offred como um outro que não a pertence funcionando, assim, como uma máscara social que precisa vestir para que não seja submetida aos castigos ou condenada à morte. A percepção que tem de si como sendo Kate na narrativa fílmica não altera-se, porém reforça-se. A última figura do quadro de imagens acima mostra a personagem enclausurada no quarto procurando aberturas nas janelas fechadas.

Seguindo essa linha de pensamento, durante o filme, Kate/Offred usa o título de “Offred” pela necessidade de sobrevivência, mas não confunde-se com ele. Ao retornar para o Centro Vermelho, seu nome é usado, o que reforça ainda mais a presença dessa identidade de Kate, erguendo os limites entre todo o significado histórico, social e cultural de “Kate” e o papel que precisa exercer por sobrevivência, ao usar o título de “Offred”.

É na materialização do discurso que essas diferenças sociais são marcadas. Nesse sentido, ao enunciar que aquele sujeito marcado pela simbologia da vestimenta vermelha chamaria-se Offred, em que o prefixo designa a qualidade de propriedade, estava ali simbolicamente delimitado também as fronteiras entre o “eu-Kate” e o “outro-Offred” que a personagem não reconhece como sendo parte de si, embora precisará vesti-lo e atuar sobre esse título para fins de autopreservação.

No entanto, isso não impede que os conflitos entre a identidade de Offred e a identidade de Kate aconteçam. Eventualmente, Kate se depara mais de perto com as regras de conduta que a sua posição de Aia exige e isso se choca com as suas convicções pessoais de

Kate. As cenas abaixo exemplificam esse conflito quando Tia Lydia explica a Kate que ser Aia seria seu dever único (figuras 101 e 102):



Figura 101 e 102: Cenas em que Tia Lydia diz a Kate seu papel social

Em plano médio, a câmera mostra o diálogo entre Kate e Tia Lydia, esta última advertindo a futura Aia sobre seu papel para o resto da vida. Neste quadro, a linguagem corporal da personagem Kate nos comunica sobre sua contrariedade ao ouvir o veredicto: no primeiro quadro, o rosto levemente inclinado para o solo e os olhos baixos, indicando ligeira sujeição no momento mesmo em que ouve a respeito de sua identidade de Aia. O segundo quadro, ao ouvir sobre a permanência do título, recebe a ideia com visível insatisfação ao pousar os olhos no vazio e inclinar a cabeça para a direita, numa clara linguagem de negação da função que será forçada a cumprir.

Esse primeiro abalo atinge a sua formação identitária como Kate, oriunda do momento histórico pré República de Gilead, em que estavam sendo operadas desconstruções e mudanças sobre os conceitos do que é ser mulher e, concomitantemente, os seus papéis sociais.

Esta época de grande impacto causado pelos movimentos sociais precedente ao golpe político nos Estados Unidos é bastante amenizada no filme, de maneira que o comportamento de Kate aponta que a sua formação identitária é oriunda desse período, isto é, uma mulher que se compreende autônoma, consciente da liberdade do corpo, da sexualidade, que se edifica histórica e discursivamente dentro de um panorama político que já vinha com profundas mudanças nesse sentido. Portanto suas concepções transparecidas na linguagem corporal dos fotogramas acima, deixam entrever que não consegue consentir com o veredito de Tia Lydia. A construção de si da personagem Kate sobrepõe-se à tentativa forçosa do sistema de enclausurar mentalmente dentro da identidade de Aia, a qual ela não partilha e não aceita os conceitos que formam uma mulher disciplinada para existir somente enquanto função de incubadora.

Para tanto, ao ser surpreendida dentro de um sistema castrador que demoniza e criminaliza as ideologias políticas por detrás da ação feminista de libertar as mentes e os corpos das mulheres, Kate se mostra insurgente em sua linguagem corporal, indignada pela força opressora do sistema. O discurso da personagem Tia Lydia é reflexo da visão de mulher das novas políticas impostas em Gilead, (figuras 103-106):



Figura 103 e 104 Cena em que Janine é ridicularizada pelas Tias e colegas



Figura 105 e 106 Cenas em que Kate se indigna com o sistema

No Centro Vermelho, as mulheres são disciplinadas a se despirem do seu imaginário de feminidade e incorporarem aquilo que o sistema prega. Nas figuras acima, o primeiro plano foca o rosto da personagem Janine que depõe sobre uma experiência de estupro. Em sequência a câmera afasta-se e o plano americano mostra as recrutas sendo instigadas pelas Tias a atacarem a depoente vítima do estupro. Nos dois últimos quadros, a câmera identifica-se com a perspectiva de Kate sobre a situação que, indignada, é exortada por uma das Tias a contribuir com a vexação a qual a depoente é constrangida a experimentar. Através do primeiro plano o rosto de Kate exprime desagrado, corroborado pelo fotograma seguinte em que comunica a Moira seus sentimentos conturbados do momento.

Tendo por base o discurso apresentado pelas Tias no Centro Vermelho, utilizam-se de um método coercitivo de reeducação das mentes, mas também dos corpos. Para utilizar-se de um termo foucaultiano, as recrutas são docilizadas nas dimensões psíquicas e corporais, para obedecerem a um regime de reclusão, o qual induz a essa classe de mulheres a se

comprazerem na obliteração de si mesmas, de suas vozes discursivas. Além disso, para aniquilarem as construções identitárias de outrora e reencaixá-las em um agrupamento que torne mais fácil para controle governamental.

Assim, observando a personagem Kate/Offred sua insubordinação reside na não absorção desse discurso como parte da construção de si mesma, isto é, Kate/Offred exerce uma função que não é recepcionada como algo inerente a ela. Os últimos quadros acima demonstram o conflito no qual ela encontra-se: o “eu” Kate entra em confronto com o “Outro” Offred, isto é, todo o construto social que Kate traz para o Centro Vermelho não é solapado pela força do sistema, mas antes, entra choque com o ideal de feminidade e corpo pregado pela representatividade do Governo, na figura das Tias.

Ao envolver a identidade materna de Kate/Offred, assim como na obra literária, também é causa de angustioso conflito, em decorrência da posição de Aia que assumia. De início, a ótica cinematográfica aproxima a relação de Serena Joy e Kate/Offred, a partir da identificação com a maternidade (figuras 107-112).



Figura 107-112: Cenas em que Serena Joy negocia com a maternidade de Kate

Em Gilead, quando uma Esposa consegue conceber por via do próprio útero ou do útero de uma Aia é sinônimo de vitória e ter a criança em condições saudáveis é o prêmio que

levará ao *status* social e dará visibilidade à Esposa. Serena Joy ainda era uma Esposa fracassada em seu projeto de ter filhos e deposita em Kate/Offred a esperança de melhorar a sua visibilidade social. Observando a composição da *mise en scene* o ambiente em que Serena Joy está cria um ambiente de falso conforto e familiaridade. Serena apela para a identidade de mãe de Kate, por já ter consciência de que a Aia tem uma filha.

A câmera em plano americano se posiciona da perspectiva de Serena para Kate, durante a negociação que se segue: Serena sinaliza Kate/Offred de que sabe da existência de sua filha. Essa informação causa comoção na mãe/Aia, munindo Serena de mais poder sobre Kate/Offred. Isso pode ser percebido, pois captada a atenção de Kate/Offred, esta adianta-se em mais perguntas sobre a filha. Mudando a perspectiva da câmera para filtrar o olhar da Aia, Serena é observada do lugar de quem detém a vantagem, pois uma vez que ela apela para a identidade de mãe de Kate/Offred, consegue demonstrar a força do domínio que exerce e, conseqüentemente de uma parcela da força do sistema. Além disso, a maneira como conduz a negociação, caso Kate/Offred consiga dar-lhe um filho, poderá em troca conseguir alguma informação sobre Jill.

Nesse sentido, Serena Joy “convida” Kate/Offred a encenar seu papel de mãe, sem poder de fato, vir a sê-lo. Ao evocar a maternidade de Kate, Serena pretende diminuir a distância e as diferenças, isto é, ressaltar esse aspecto como cumplicidade na falsa apreensão de que ambas estão unidas sob o mesmo desejo ou sob a mesma bandeira, a maternidade. Esse convite provoca em Kate, agora dissociada da identidade de Aia, o sentimento da colaboração, mas também de medo.

Mais tarde, a foto de Jill que Serena traz provoca uma reação conflituosa em Kate/Offred ao receber das mãos da Esposa a foto da filha (figuras 113-116).



Figura 113 e 114: Cenas em que Serena entrega a Kate a foto da filha



Figura 115 e 116 Cenas em que Kate reivindica seu direito de mãe

Nesse quadro imagético, algumas situações se apresentam de forma conflituosa: nos dois primeiros fotogramas Kate/Offred recebe a foto da filha, a câmera filtra o olhar de Kate destacando em plano detalhe a polaroide, o que confere maior dramaticidade à cena. A câmera passa da perspectiva de Kate/Offred para a de Serena, interpelada pela Aia/mãe sobre quando poderá ver a filha. Nos dois últimos fotogramas, a câmera media as identificações criando o conflito de ambas as perspectivas: ao receber a resposta negativa de Serena, Kate reivindica a sua identidade de mãe e o seu direito sobre a filha. Essa situação causa desordens emocionais e provoca uma crise de identidade, pois quando Serena fala com Offred a respeito da filha ela separa o objeto da pessoa, isto é, ela coloca a Aia/coisa de um lado e a Kate/mãe/pessoa de outro.

Como observado acima, a composição da *mise en scene* pulula aos olhos do espectador nesse jogo de identidades conflituosas, de modo que a construção delicada e que exprime conforto do ambiente é também um espaço de poder: apesar de vestida de vermelho quem entra na sala não é mais Offred e sim, Kate, muito embora a identidade de Offred flutue o tempo todo durante o momento da ação. Mediada por Serena, esse jogo psicológico ganha maiores proporções à medida que vai confortando Kate sobre a impossibilidade de ver sua filha. Os sentimentos da personagem Kate ficam controversos e causam maior angústia ao ouvir da Esposa a sentença ao mesmo tempo em que recebe a docilização de seu comportamento a ser é incentivada a desistir, aos poucos, do ente querido que lhe sobrara.

No entanto, no momento em que Kate reclama o direito como mãe, Serena põe em cheque novamente a identidade de Aia, o que a impede de prosseguir o protesto, (figuras 117-118).



Figura 117 e 118: Cenas em que Serena consola Kate sobre a impossibilidade de ver a filha

No primeiro fotograma, a câmera assume o ponto de vista de Serena ao fazer com que Kate percebesse o seu lugar de Aia e que não seria mais possível ver a filha. A assimilação de Kate/Offred é gradual à medida que a câmera se afasta em um suave *travelling* para trás mostrando Kate/Offred abandonada em seu desespero de mãe que tem a noção da perda dos

direitos maternos entrando em choque com a força do sistema e com sua realidade enquanto Aia. Ser uma Aia implicava dizer que tudo sobre seu passado havia sido bruscamente rompido e, portanto, deve também ser esquecido. Serena, ainda que posicionada um nível abaixo de Kate/Offred permanece no controle da situação sob a máscara da falsa comoção atuando como aquela que detém poder sobre a Aia tanto em termos de hierarquia quanto em termos de posse de informações.

Tendo em vista a linguagem corporal e as expressões de dor e angústia experimentados por Kate/Offred, adentramos o espaço da sua subjetividade enquanto Kate e o confronto íntimo vivido pela identidade de Offred limitadora de suas ações e reivindicações. Ali, observa-se que o atrito entre Offred e Kate também é fruto da resistência de Kate em relação a sua função de Aia que tenta resistir a se transformar em Offred já que a constante repetição do título tem a intenção não somente produzir o sujeito Offred, ou seja, tornar real a sua existência, mas de incorporar subjetivamente esse trabalho constante de reeducação emocional e psicológica, através das Tias e da vivência na casa do Comandante e sua Esposa.

Nesse contexto a força da produção dessas identidades e a demarcação visível da diferença se mostram com mais ênfase ao observar as cenas acima. O conjunto representacional de Serena liga-se às instâncias maiores de poder do qual ela faz parte, muito embora, por ser mulher dentro de uma sociedade construída por homens, sua influência seja limitada. Em comparação com as classes de mulheres inferiores à sua, Serena goza da mais alta posição social que pode ser conferida a uma mulher e usa, dentro do seu limite, esse poder através da sua identidade.

Pelo diálogo travado entre as personagens, observa-se como, de forma velada, ambas constroem a relação de poder, quando Serena explica a Kate/Offred que não poderá ver a filha. Como a identidade e a diferença são marcadas tanto discursivamente, pelo fato de Serena ser parte do escalão mais alto legado às mulheres, além de ter posse de informações da filha de Kate/Offred e a escolha de fornecê-las.

Cinematograficamente, a *mise en scene* também perfoma relações de poder, já que aquele é um dos espaços que pertencem aos domínios da Esposa, desse modo, “é também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder” (SILVA, 2014, p. 91). Este momento em particular é bastante revelador da função de Serena enquanto alguém que também representa uma identidade a qual tem certo nível de poder em relação ao sujeito em posição de subalternidade que é Kate.

O ponto de maior tensão entre as identidades na narrativa fílmica é a atitude desesperada de Kate/Offred quando Serena descobre seus encontros com o Comandante. Em

vista desses conflitos, a personagem busca socorro, porém é abandonada pelo Comandante, o que resulta em medidas desesperadas, (figuras 119 e 120):



Figura 119 e 120: Cenas em que Kate assassina o Comandante

Ter sido abandonada ao pedir socorro, conturba ainda mais as emoções de Kate e ela age inesperadamente: a câmera foca em plano detalhe na mão da personagem segurando a faca que corta o pescoço do Comandante, conferindo à cena maior dramaticidade pelo ato imprevisível. Com efeito, o plano detalhe “no caso de um plano de objeto, exprime geralmente o ponto de vista de um personagem e materializa o vigor com que um sentimento ou uma ideia se impõem a seu espírito” (MARTIN, p. 42-43), assim o enfoque na mão com a faca no pescoço materializa a intenção assassina causada pelo furor emocional de Kate/Offred.

A cena do fotograma seguinte acontece após a fuga do local do crime, aonde a personagem manchada de sangue é filmada em primeiro plano, nesse sentido “é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme [...]” (MARTIN, 2013, p. 41). O poder intimista que o cinema cria através do papel da câmera comunica ao espectador o estado mental da personagem em questão, além disso o rubro da vestimenta de Aia é tanto mais ressaltado pelo sangue espalhado e a luz dos holofotes de segurança que flagram Kate/Offred acuada pelo crime cometido.

Nesse sentido, o assassinato do Comandante marca a escolha sobre qual identidade acaba prevalecendo no final. Muito embora esse título lhe gere conflitos dolorosos de serem resolvidos (como a identidade materna e o jogo que é feito com esta), por encontrar-se reclusa e forçada pelo sistema a usar o nome provisório de Offred e permanecer até o fim de sua utilidade como Aia, o que implica se dissociar dos laços afetivos, do seu passado histórico, cultural e nacional, enfim deixar de existir como Kate.

Como as chances de sobrevivência são reduzidas e as escolhas não permitem escapatória, a saída última é se fazer usar pelo Governo e, conseqüentemente, pelo

Comandante já que é a expressão mais alta desse poder. Contudo, durante as cenas que se seguem da tormentosa espera sobre o fim que levaria, ao invés de jurar fidelidade ao governo ou clamar por instâncias divinas, com a promessa de deixar-se apagar por completo, a personagem luta pela vida, de maneira que o instinto de sobreviver a leva a matar o Comandante quando este se nega a ajudar.

Ao final, já segura em um local ermo, Kate aparece grávida e esperançosa quanto ao futuro (figura 121):



Figura 121 Kate observa o por do sol da janela

Dessa vez, a janela toma outra significação no enredo: ao invés de ter os vidros blindados, abre a possibilidade da visão para o horizonte e está livre de grades, o que significa a liberdade conquistada da personagem. A câmera enquadra a luz do sol que se põe filtrado pelo olhar de Kate, enquanto narra em voz *over* suas expectativas em rever Nick, Jill e que seu filho nasça em um mundo renovado.

A morte do Comandante marca o rompimento de Kate com o título de Offred e a sua vitória sobre o sistema, fazendo dela uma heroína dentro da distopia. A sua atitude não motiva revoltas, mas ultrapassa as barreiras impostas pelo poder totalitário que forçava uma identidade que não a pertencia. Nesse sentido, a adaptação cinematográfica de Schlöndorff dá um rumo diferente na história ao transformar em tragédia a fase final do filme: a personagem assume sua identidade como Kate sem permitir-se sucumbir pelo sistema. Matar o Comandante era um símbolo dessa resistência íntima à disciplinarização do seu corpo e mente; o desfecho é a sua liberdade de ser.

Os momentos de maior dualismo acontecem quando posta em conflito com sua identidade materna, por saber-se impossibilitada pelo sistema de ser/agir uma mãe e de reclamar o direito sobre a filha que em teoria não a pertence mais. Em relação a personagem

literária, a fílmica se envolve menos com a sua identidade de Aia, conseguindo dissociar o outro Offred do eu-Kate. No cinema, a personagem Kate atua como Offred, ao passo que no romance a personagem Offred se investe quase completamente da roupagem de Aia e revisita através da lembrança a identidade que elegera no passado.

Kate/Offred consegue negociar melhor suas identidades na maior parte do tempo, observando com cautela o lugar em que foi confinada a viver. Sabendo ela que só existe uma conduta possível à sua posição, tratar de atuar como Offred, porém sabendo-se e percebendo-se como Kate. Essa característica é bem expressa principalmente pelo uso do nome, o que confere à personagem uma consciência maior sobre si e o fato de ser novata em Gilead.

Apesar disso, ainda sim a protagonista vivencia conflitos os quais o cinema retrata através da atuação da atriz; a linguagem corporal, os planos psicológicos e o discurso dos poucos momentos de fala mostram a angústia das crises em alguns momentos-chave do filme, como quando passa por sua primeira experiência da Cerimônia em que sofre um forte abalo emocional, por ter sido violada; a cena do ato sexual causa não somente sofrimento, mas também revolta, porque se percebeu Aia, isto é, um instrumento reprodutivo, colidindo com a identidade de Kate; ou quando sofre o impacto da sua identidade materna com a de Aia, no momento em que Serena Joy toma gentilmente a foto da filha de suas mãos que vão caindo vagarosamente enquanto ela Kate vai se percebendo Offred profundamente perturbada. Contudo, dentro dessas crises menos frequentes, Kate/Offred se confunde menos com sua roupagem de Aia, vivendo dentro da ditadura a sua performance de Offred não se permitindo elidir a sua identidade de Kate.

Ambas as personagens revelam sentimentos angustiosos e conflitantes em suas novas posições sociais, dado que a identidade agora assumida não fora construída pelas personagens, mas coagidas a adotarem. A subordinação a qual, em ambas as narrativas, as mulheres são forçadas implica em uma série de rupturas que estão associadas ao cultural, ao social, à linguagem e no nível psíquico. Tais rupturas obrigam o sujeito a dissociar-se de tudo aquilo que angariou na vivência dentro de um ideal de nacionalidade, de cultura, de sociedade, enfim, tudo aquilo que faz parte do construto macrocósmico e microcósmico, renegando todo um passado histórico, para ser compelido a incorporar uma transformação radical de seu meio e, conseqüentemente, de si mesmo.

Esse processo de ruptura é primeiramente político através da tomada do país, por um grupo conservador. Em seguida, outras estratégias são implantadas para que as novas posturas e as novas convenções sociais sejam naturalizadas, como censurar qualquer manifestação que

retorne ao passado cultural americano, com o fim de um total apagamento desta memória individual e coletiva.

Em vista disso, as personagens Offred e Kate/Offred experimentam os efeitos em níveis diferentes desse rompimento com suas identidades. Enquanto Offred, como a narradora que relata os fatos do centro nos dá acesso direto aos seus pensamentos e emoções, isto é, toda a sua atividade psíquica e emocional, é possível observar o entrecruzamento de suas identidades de mãe, esposa, filha, a mulher americana e toda sua carga cultural e histórica com a que vivência em sua narrativa como Aia gerando ora a angústia pela prisão em vários níveis (do corpo, da voz); ora certo grau de identificação com o sistema ditatorial, pela sobrevivência e a esperança de reencontrar os familiares perdidos, se sujeitando a incorporar as imposições do sistema carcerário e demais restrições as quais as mulheres nesta condição são constrangidas a vivenciar.

Tanto cinematograficamente quanto no romance, observa-se que os conflitos mais dolorosos estão concentrados na identidade de mãe. Offred, durante seu relato, traz à tona suas memórias do passado, de sua vida com Luke, as lembranças da mãe, a vida no tempo da faculdade; estas são identidades que vão se costurando ao presente e também confrontando-se com a vida rígida de Aia e causam sentimentos perturbados. Kate/Offred em suas experiências no Centro Vermelho e na casa do Comandante, se depara com a barbaridade na qual vivem as mulheres na condição de Aias e com a sua própria condição, o que também gera angústias. No entanto, para ambas as personagens, ao confrontarem a identidade de mãe com a identidade de Aia gera imensa crise, principalmente pelo forte apelo exercido pela ligação das personagens com suas filhas, o que fazem Kate/Offred e Offred sentirem-se mães antes de se entenderem como Aias

Sob essa ótica, percebe-se ambas as personagens vivenciando crises de identidade provocadas pelo sistema em que vivem. Tais conflitos são observados com maior frequência na personagem literária já que seu tempo no sistema é maior do que o da fílmica que tem sua história mostrada como uma recém-chegada. A Offred de Atwood tem um fluxo maior de conflitos expressados pelo entrelaçar dos tempos passado e presente, numa quase constante atividade de comparação e reflexão com o antes o depois, de modo que a negociação dessas identidades conflituosas se torna difusa.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As nossas discussões acerca da obra de Margaret Atwood e de Volker Schlöndorff, longe de finalizarem as possibilidades de expansão analítica, puderam até aqui sanar algumas das questões urgentes que nos propusemos a responder. Durante o percurso teórico aliado às análises das amostras literárias e fílmicas, pudemos perceber mais do que a corroboração dos objetivos que deram corpo a este trabalho: no horizonte que se desdobra aos olhos de quem pesquisa literatura e cinema, a maneira como as duas artes se inter-relacionam nos mergulhou em reflexões ainda mais profundas acerca dos mecanismos que cada arte em particular tem para representar, para significar e transcender as leituras.

Seja a literatura em sua viagem imaginativa que constrói através de palavras um mundo mental que se desdobra aos olhos do leitor; seja o cinema que realiza a imaginação e arvora o imaginário ao concreto – e é daí que temos a plena sensação de que não estamos diante de uma história, mas da realidade dos fatos, o que torna o cinema essa ferramenta que confunde o espectador e seus limites entre realidade e ficção. Dentro dessa discussão iniciamos este trabalho com alguns questionamentos a respeito de como o cinema resolveu um problema particularmente espinhoso que é a representação do mundo interior da personagem que gere a história no romance de Atwood, a Aia Offred e como o cinema reconstruiu essa personagem. Como havíamos pontuado ao longo de boa parte do texto, o romance inteiro é construído sob o ponto de vista de Offred: tomamos conhecimento de parte de sua história de vida e o que lhe ocorrera durante o período que vivenciou a era do Estado fundamentalista de Gilead.

Todo o contingente emocional e psicológico da personagem pôde ser observado muito de perto, graças à sua narrativa intradiegetica que aproxima com uma lente de aumento a vida psíquica da Aia Offred ao exame sem licença do leitor. Sua movimentação íntima ficara completamente exposta, de modo que o leitor como uma espécie de *voyer* estava sempre a observar como a partir de uma fresta as particularidades da personagem que, por vezes, parecia consciente de estar sendo observada ao dizer que “Mas mesmo se for uma história, mesmo em minha cabeça, devo estar contando-a alguém. [...] Fingirei que você pode me ouvir”, (ATWOOD, 2006, p. 54). A esta perspectiva, a narrativa em primeira pessoa de Offred eleva-se a um nível mais complexo de consciência de saber que poderia ser ouvida por alguém, já que o que contamos nunca é para nós mesmos, mas esperamos que haja sempre um receptor desta mensagem. É quase como se Offred pudesse estar ao nosso lado enquanto lemos a história quase inconscientemente contada. Tendo isto posto, nos questionamos sobre

se o que está sendo contado é o testemunho de alguém que vivenciou verdadeiramente a vida na República de Gilead.

Assim, Offred em movimentos digressivos que se costuram à narrativa que faz daquele presente imediato funciona quase como um fluxo de consciência, porque confunde a profusão de lembranças, isto é, aquilo que pertence ao passado com os eventos acontecendo *in loco*. Nesse sentido, esse movimento pendular entre passado e presente é a expressão que configura de maneira fluida a total entrega da palavra do autor à personagem, de modo que não reconhecemos voz alguma de Atwood para que estejamos submersos apenas em Offred e no que ela vê, como vê, como pensa, como sente e porquê sente. A entrega total da palavra à personagem nos causa essa profunda sensação de que estamos diante de um testemunho verdadeiro, o que fica ainda mais intenso ao final do livro quando no epílogo também totalmente entregue à condução das personagens (ou é o que a autora gostaria que pensássemos?) o professor Pieixoto, uma centena de anos mais tarde, na ocasião de uma conferência universitária mostra suas mais recentes descobertas arqueológicas ao apresentar à plateia “O conto da Aia”, em inglês “The Handmaid’s Tale” da onde provém o título do romance.

Ao entrar em contato com tal palestra proferida pelo professor Pieixoto, o leitor entra numa espécie de confusão questionando-se: mas o que aconteceu, afinal de contas? Havia, então, um quê de verdade na história lida? Aonde estava a ficção e aonde estava a realidade histórica? Essas questões nos surgem pelo poder imersivo conduzido pelas personagens do romance. O professor Pieixoto traz à tona aquele discurso incerto encontrado em fitas cassete, pois a comunidade acadêmica contesta algumas informações dadas, faz aguçar ainda mais a curiosidade para tentar saber quem era de fato aquela Offred misteriosa. E assim, somos pegos pela sensibilidade narrativa de Atwood que permite que toda a obra esteja nas mãos das suas criaturas e apaga-se sua voz: dessa forma, quem fala mais a verdade, Offred ou a comunidade acadêmica? Não há pistas que possam de fato orientar a nossa resposta, o que nos resta mediante esse poder de contar histórias, é ficar com as nossas reflexões ao tom machadiano quando nos perguntamos se Capitu traiu ou não Bentinho.

Tendo em vista toda essa reflexão, voltamo-nos para o cinema de Schlöndorff e a reconstrução da percepção da personagem que é dada não à Offred, mas à câmera. O cinema como uma arte de muitas possibilidades criativas, tem soluções interessantes para essa questão problemática do narrador em primeira pessoa. A primeira que sempre vem a mente é o recurso a voz *over* que pertence a uma personagem (ela pode ser a protagonista ou não) que se posiciona do “lado de fora” das cenas narradas, como no filme de André Klotzel de 2001 “Memórias Póstumas de Brás Cubas” adaptado do romance de Machado de Assis: a

personagem é identificada e narra os fatos usando a voz *over* como a personagem literária narrava em primeira pessoa a sua própria história. E a voz *off* é a voz de uma personagem que não está presente no ecrã, mas que faz parte da cena embora não seja vista.

Ambos os recursos são delicados, porque podem comprometer a sensação de verossimilhança e deixar mais exposto o segredo de aquela história é mesmo uma ficção. No entanto, o papel da câmera é criativamente um recurso capaz de significar, porque seus planos e ângulos podem assumir várias conotações e são capazes de recriar na imagem aquilo que está exposto no papel. Nossa primeira pergunta foi justamente no tocante à questão da narratividade intradiegetica de Offred que contava a própria história e como foi que o cinema de Schlöndorff pôde, através da câmera, recriar essa narrativa íntima tão complexa sem comprometer a riqueza da personagem. Observando de forma muito cuidadosa, tentamos captar ao máximo o que a câmera mostrava nos fotogramas selecionados.

Antes de iniciar esta reflexão, não podemos deixar de pontuar que nossa análise não se baseia em contrastar meramente ou fazer juízos de valor sobre o que foi perdido, o que foi mantido e o que foi modificado. Antes, temos um olhar preocupado em entender não só os mecanismos, mas o que possibilitou essas mudanças e o que delas resultou. Sendo assim, aconselhados pelos teóricos que trouxemos para fundamentar as análises, literatura e cinema conversam intimamente: ao passo que um conta o outro mostra. Temos em consideração que pelo volume do romance é impraticável que seja adaptado, ou o que costumeiramente se pensa, vertido tal qual para o cinema sem mudar uma vírgula sequer. Tanto isso não é possível quanto não é desejado como assinala Hutcheon (2011) em suas esclarecedoras reflexões teóricas. A adaptação é uma obra recreativa, uma releitura, uma expansão da obra de partida que deve ser considerada em sua eficácia inovadora e a capacidade que tem para elevar a outro nível a história da qual mantém relações mais ou menos explícitas, dependendo de quem está por detrás da roteirização.

No caso em questão da obra adaptada, Harold Pinter e Volker Schlöndorff optaram por deixar bastante à vista que a obra adaptada estava ali de mãos dadas com a fonte, o romance de Atwood. Nesse sentido, roteirista e diretor fizeram uma série de modificações na adaptação para que fosse possível recontar essa história da Aia Offred e da República de Gilead mostrando pela lente da câmera que abriu espaço para o telespectador observar também como um *voyer* tal qual o leitor do romance.

Da mesma forma que a lente de aumento que aproximou a vida íntima e privada de Offred do olho do leitor que espiava como se estivesse diante de não apenas uma fresta, mas com uma lente que captava os mínimos detalhes, Schlöndorff dispensou o recurso da voz *off*:

ele preferiu que os planos psicológicos pudessem recriar as agonias íntimas de Offred e as expusesse, em alguns momentos bastante crus, ao telespectador, como por exemplo, na cena da primeira noite da Cerimônia: a relação confusa e dolorosa que a personagem Kate tinha com seu outro Offred (e também sua função) foi adensada e dramatizada, expondo a relação sexual cirúrgica e violenta na perspectiva da personagem, a revolta de nada poder fazer contra um sistema tão opressor e o asco que Kate sentia de si, do seu corpo por ser obrigada a viver como Aia.

A violação daquela intimidade não podia ser colocada em palavras no filme, porque as imagens e os gemidos de dor de Kate conseguem provocar um efeito bastante intenso para que, dessa forma, o telespectador pudesse também imergir na confusão emocional de Kate. O filme não conta com muitos diálogos, porém mostra bastante: os olhares de Kate travestida de Offred e o seu silêncio comunicam ao telespectador em sequências imagéticas narrativas bastante significativas, como as horas finais do filme quando descoberta em seu delito por Serena Joy, Kate aguardava angustiada as horas que se passavam até a sua sentença. Os olhares de Kate acompanhados pela câmera vagavam de um canto a outro do cômodo: ela olhava as saídas bloqueadas de fora e a impossibilidade de fuga. A câmera afasta-se e mostra seus passos em círculo e, depois de um tempo já exausta, entrega-se à amargura de pressentir o resultado de seu destino quando senta-se na cadeira e como a luz do sol que se põe devagarzinho observado pelo raio que se evanesce também assim, esvaem-se suas esperanças de sair ilesa. Essa cena não acompanha diálogo, ela comunica com essa sequência profundamente dramática de imagens.

Os pontos mais intensos da narrativa se configuram com a identificação da câmera com a personagem. A narrativa é guiada e focada em Kate, de modo que a história se desenrola como se a câmera fosse uma perseguidora, uma espiã da qual a personagem protagonista não está consciente, fato este que difere, por exemplo, da consciência de Offred no romance de ser ouvida, ela diz “[...] *você, você, você* [...]. *Você* pode ser mais de uma pessoa”, (ATWOOD, 2006, p. 54). A Kate/Offred de Schlöndorff não sabe que é observada e que sua história é *contada*, como no romance em que a personagem Offred conta a sua história: é uma passagem sensivelmente diferente entre esta de contar para o fato de ser contada, o que pressupõe ser contada por alguém ou algo, no caso a câmera.

Dessa forma, o papel criador da câmera produz efeitos interessantes e eficazes quando se trata de uma narrativa em primeira pessoa ser adaptada para os mecanismos dos primeiros planos e dos planos detalhe. Os outros recursos que auxiliam no adensamento da narrativa como a iluminação, a sonoplastia e a fotografia são não apenas potencializadores, mas

criadores de significado, como quando nas cenas finais do filme opressa pela angústia do seu destino, Kate/Offred em seu quarto é filmada contra a luz dos holofotes de segurança e recria ali a aura de instabilidade emocional em que se encontra a personagem. Sabemos que ela tem em posse uma arma e que recebeu a incumbência de matar o seu Comandante. Esse momento de tensão que fica maior à medida que a música de fundo cresce também comunica ao telespectador que há uma intenção formando-se ali: até aquele momento não sabemos o que ela fará. Observamos juntamente com o olhar da câmera que se identifica com de Kate/Offred que esta se dirige à fotografia de seu Comandante na parede, o que sugere que ele pode ser um último recurso ou uma vítima.

Como não estamos dentro dos pensamentos não podemos saber das intenções verbalizadas de Kate/Offred, porém temos a visualização da sua linguagem corporal, temos contato com as sugestões dos seus sentimentos através das imagens e dos planos psicológicos. Diferentemente, no romance temos acesso à transmissão dessas emoções e pensamentos pela palavra que, nos momentos dramáticos, apresentam uma intensidade narrativa de um quase fluxo de consciência. Podemos observar isso principalmente na passagem em que ela, ao ter burlado as regras na frente de uma companheira, inquieta-se de forma angustiada porque pode ser denunciada e isso incorreria em castigos: a sua dor era sobre o que *elas* podem fazer com sua criança. De repente, a narrativa nesse ponto toma um aspecto nervoso, sério, desesperado e é como se pudéssemos ouvir o tom de sua voz pensando de forma veloz e alta, como se ela estivesse ali ao nosso lado raciocinando de forma aflita sobre o que seria de si, do seu destino e do destino dos seus.

Retornando a nossa cena dramática do final do filme, a câmera não nos expõe esse mundo íntimo verbalizado: ela nos põe na linha de tensão da personagem que também não sabe o que fará, não tem certeza. O impasse é resolvido quando a Aia Offred invade o escritório do seu Comandante e pede por ajuda, mas este a abandona depositando em seus lábios um último beijo de despedida. A fotografia da cena é feita com cores fortes e a cor vermelha das vestes de Kate/Offred se sobressaem e ficam mais intensas ainda quando a protagonista assassina seu Comandante e o sangue deste se confunde com a cor de suas vestes.

Essa cena em particular é profundamente significativa porque é repleta de metáforas visuais: o *traveling* para frente da câmera que aproxima aos poucos a intimidade personagens, o primeiro plano que aproxima do telespectador o beijo da renúncia que lava as mãos do Comandante e a instabilidade emocional de Kate, o vermelho da Aia proibida e o vermelho do sangue do Comandante assassinado. Temos à mão uma gigantesca possibilidade recriada pelo

cinema em um final surpreendente, diferente daquele que experimenta Offred deixando o seu leitor sem saber o que terá sido feito desta depois que foi levada pelos homens de Nick. Desse modo, o papel da câmera pôde, em partes, ser eficaz em termos narrativos trazendo através de outra perspectiva, a perspectiva de um terceiro, a história da Aia Kate/Offred e da sua trajetória.

Tendo em vista que ambas as obras conversam e mantêm essa relação explícita, a questão da narrativa crucial para as nossas análises nos levou a uma pergunta subsequente: o que foi modificado própria releitura da personagem Offred? Isto é, sua personalidade, o seu comportamento permaneceu como no romance, o de uma mulher profundamente cuidadosa que estava disposta a entregar-se ao sistema de Gilead para sobreviver? Como uma possibilidade recreativa, o cinema pode modificar, ressignificar e trazer novas versões, novas leituras da personagem protagonista e, sendo assim, os primeiros apontamentos que fazemos residem na importância do nome e, logo depois, o comportamento da personagem que difere da Offred atwoodiana.

Offred é uma personagem que mantém sob sigilo o próprio nome como uma espécie de salvaguarda de si mesma, já que a ditadura de Gilead prevê que mulheres destinadas à função de Aia não têm mais direito a usar os nomes de civis, em outros termos, essas mulheres perderam o direito de auto pertencimento – agora são propriedades governamentais, destinadas ao propósito de gerar os filhos de Gilead. Assim, o que temos acesso é a identificação primária dessa Aia que a liga ao Comandante a quem pertence, Fred, portanto Offred é o nome dado a Aia que pertence a Fred, DeFred. Assim, Offred não poderia ser ninguém se não tiver uma denominação de pertencimento, o sujeito perde o seu caráter particular e passa a ser objeto. O nome é um aspecto bastante importante nessa passagem do contar para o mostrar porque vai revelar características próprias a cada personagem: Offred que não revela seu nome verdadeiro, apesar de ser ninguém em Gilead, para si mesma ela ainda é, em suas memórias recorrentes a mulher daquele passado americano. O medo de dizer esse nome inclusive ao leitor faz parte do terror de ser descoberta, já que ela supunha estar sendo lida de alguma forma. Sendo assim, quem lê representa o perigo de poder identifica-la. Por outro lado, resguardar consigo esse tesouro é um dos aspectos que a salvam de permitir-se uma completa imersão no sistema, isto é, apagar-se em definitivo esquecendo todo o seu passado, como pretendia os reformadores da nação.

A Offred atwoodiana temia pela própria vida e pela vida dos seus que não sabia se estavam vivos ou mortos, com exceção da filha que estava sob os cuidados de uma família de Comandante. Ao longo do romance observamos através de sua narrativa a intensidade com a

qual as regras de conduta estavam arraigadas em seu comportamento e os momentos em que o psicológico da personagem reagia tal qual os ensinamentos adquiridos no Centro Vermelho, como quando encontra-se com as turistas japonesas e sofre um choque com a visão das mulheres usando saias curtas, salto alto e batom vermelho: seu repúdio é consequência desse ato de entrega ao sistema em prol de sua sobrevivência surpreendendo-se ao perceber-se modificada a tal ponto.

Um aspecto bastante presente na personagem é sua capacidade de revisitar com constância as suas memórias. Como forma de não perder de vista os laços familiares e a si mesma, Offred revisita frequentemente a lembranças de Luke, seu marido o qual não se tem notícias durante todo o romance. Ela o traz na memória das situações vividas e imagina o seu estado atual de duas formas: seu corpo está depositado no lugar em que fora atingido pelas sentinelas; ou está vivo, ora como prisioneiro ora como parte da resistência. Luke vai cedendo aos poucos o seu espaço quando Offred começa um envolvimento secreto com Nick, guardião do seu Comandante. A memória mais forte e que não se esvanece é da filha que fora retirada de sua tutela e doada a uma família de Comandantes. Esse ente é o que mais está presente nas revisitações carregadas de angústia da personagem, por não ter certeza do seu paradeiro. Muito da paralisia de Offred mediante as circunstâncias opressoras do sistema reside no medo de que possam usar sua filha como instrumento de tortura.

Muito embora Offred mantivesse encontros secretos com o Comandante e com Nick, também se demonstra fragilizada, sente-se impotente para lutar contra a força de Gilead que, nas palavras de Tia Lídia, estava em todos os lugares. A maneira como as Aias eram ensinadas a obedecer fazia destas cativas mentais, isto é, as Tias utilizavam um sistema castrador do comportamento pelo medo: todos podiam ser Olhos e a qualquer momento as Aias podiam ser denunciadas e levadas à morte. Esse dispositivo psicológico bem implantado no Centro Vermelho tornara Offred educada e até certo ponto, simpática ao sistema, de maneira que muitas vezes entrava também em contradição consigo mesma, com a identidade que queria/deveria assumir. Em determinados pontos do romance, a personagem vai se tornando mais conivente com o sistema por medo; em outras, deseja permanecer neste por sentir-se confortável, como quando nas passagens em que é contatada pela resistência através de uma de suas companheiras Ofglen. No início, Offred alivia-se por não estar só e por saber que havia um movimento contrário ao governo, porém quando inicia seus encontros secretos com Nick se desinteressa da ideia de fugir de Gilead.

Entretanto, ao partir para a releitura cinematográfica de Offred Schlöndorff modifica. A personagem do romance se mostra bastante complexa e paradoxal, uma personagem que

relata sua vivência nesse mundo distópico e que não deseja ser uma heroína. Na verdade, Offred tenta esquivar-se de atos heroicos que pusessem em risco a própria vida e a vida dos seus familiares que ela supunha estarem vivos. De outro modo, quando Schlöndorff adapta Offred e cria Kate, uma mulher que fugia com sua família dessa guerra conduzida dentro do país já tomado pelo fundamentalismo, ele transforma a Offred de Atwood que não sabemos muito a respeito, além do que ela mostra, em Kate e sabemos que Kate perdeu o marido nas fronteiras e que sua filha, Jill, foi pega pelos soldados de guarda.

Sabemos que a história de Kate se inicia de forma trágica e acompanhamos a sua trajetória: ela tem ovários viáveis e foi selecionada para ser Aia. Sua passagem no Centro Vermelho é rápida, mas é o suficiente para que aprenda as regras. Kate não recorda o tempo todo e se desprende logo do seu marido morto, mas nunca da filha. Ela não vive no passado por medo de esquecer, porque de alguma forma é convicta de si. O cinema recria Kate/Offred como sendo mais transgressora, porque também esteve menos tempo como aprendiz do novo sistema – ela ainda era Kate e sempre seria. Portanto, a força e a presença de seu nome do qual ela não faz segredo e o revela aqueles que confia já demarca essa diferença de visão entre as personagens: o tempo que ambas têm dentro de Gilead define bastante coisas em suas personalidades.

Kate não se torna Offred, mas se utiliza desse título, porque também deseja sobreviver para resgatar sua filha e esse desejo a leva até o desfecho final que, também quando contatada pela resistência decide de fato reagir, sem considerar antes que o assassinio do Comandante poderia agravar a situação. O final surpreendente do filme, depois que Kate mata Fred é ter sido salva por Nick e ir vive num local não identificado nas montanhas, grávida. Kate não se permite dissociar-se de sua identidade. Do início ao fim ela não oscila e continua a comportar-se com a identidade a qual reconhece. Kate consegue burlar as regras mais facilmente sem culpa e usa o Comandante para conseguir objetos proibidos, utiliza-se da abertura dada por Serena para continuar encontrando-se com Nick, ironiza o sistema ajudando sua amiga Moira a fugir quando prende a principal Tia no banheiro seminua.

Chegamos à conclusão (não fechada) de que Kate é mais transgressora, consegue fazer mais ligações e se adapta melhor às condições do ambiente, desta forma ela busca suas estratégias de sobrevivência e maneiras de tirar proveito das situações. Em comparação com a personagem do romance, Offred vivera mais tempo e vira mais mortes nas cerimônias sociais do Salvamento, mais corpos pendurados no Muro e os castigos consecutivos de sua melhor amiga Moira, além de outras recrutas. Ambas as personagens têm olhares diferentes para os sistemas em que vivem, ainda que o medo assole ambas, o tempo em que uma vive o terror do

governo ditatorial tem um peso significativo para suas ações, ao passo que a outra ao ver todas as mortes, as cenas de humilhação pública de uma das companheiras e sentir-se em risco, decide reagir como o faz os heróis distópicos, dando fim ao opressor da nação.

Para dar termo as nossas considerações finais, ao observar de perto os pontos cruciais das mudanças realizadas entre ambas as personagens literária e fílmica, trazemos um último aspecto que também motivou a nossa empreitada: a questão da identidade. Iniciamos a nossa discussão observando que havia uma crise que começava do panorama nacional até o pessoal, isto é, primeiro esse problema instala-se na nação e vai desembocar nos sujeitos que, desse modo, entendemos como sendo Offred e Kate/Offred expressões desse pessoal.

A narrativa de Offred guia o leitor através de suas memórias de como o país havia sido tomado e nos deixa refletir sobre as modificações que se seguiram. Portanto, ao ter sido instaurado uma política austera nos Estados Unidos, esta inicia-se por causa de um grupo reacionário aos ideais de igualdade política entre os cidadãos. Como o romance não dá uma data exata desses acontecimentos algumas pistas indicam que tenha acontecido em meados da década de 1960-70, período este que historicamente os Estados Unidos vivenciava uma efervescência de movimentos em prol das causas sociais. Esses movimentos põem em cheque as identidades pré-estabelecidas e as desconstrói, assim a população marginalizada socialmente (mulheres, negros, homossexuais etc.) passa a ter também direitos e novas identidades começam a invadir o cenário social. Para tanto, os Filhos de Jacó responsáveis pela revolução promovem uma série de alterações radicais como a modificação do nome do país para República de Gilead que se desdobram em outras transformações significativas como novas leis, novos hábitos culturais, nova história e novos sujeitos todos agora regidos pelos fundamentos religiosos do Velho Testamento.

Esse choque profundo que altera o *modus vivendi* da população também incide em crises de identidade, aonde temos Offred como sendo a expressão desse descentramento: violada em seus direitos de ser, perde não somente os direitos mais básicos da cidadã, mas inclusive o nome e a tutela da filha, por exemplo. Offred em vários momentos da narrativa tem oscilações entre sua identidade antiga e a identidade que a forçaram assumir, causando perturbações sobre qual identidade deve usar. Mediante as condições de vida reduzidas só existia uma opção e esta era servir Gilead como Aia o resto da vida e abrir mão de si mesma em nome do dever sagrado que era gerar os novos filhos da nação. Essa ideia se choca constantemente com a identidade construída no período em que viveu nos Estados Unidos, como pôde ter sido observado em seus vários momentos de rememoração em que ao mesmo

tempo que trazia à tona os hábitos da antiga cultura angustiava-se com a postura que devia ter: a retidão, o esquecimento de si, a obediência, a passividade.

Ao observarmos esses elementos transpostos para o cinema, algumas partes cruciais da história como o que levou os EUA a se tornar Gilead é elidida, deixando apenas uma pista no início do filme indicando a atual situação da nação de Gilead. O decurso da narrativa fílmica vai dando pistas ao telespectador de que aquele país tratava-se dos Estados Unidos modificado e o motivo pelo qual havia sofrido intensas transformações também é indicado durante uma cena entre o Comandante Fred e Kate/Offred. Essa cena particularmente demonstra mais a questão da crise nacional, quando Fred explica a Kate/Offred que as suas ações e a de seu grupo se justificavam pelo fato de que a população da margem, isto é, negros, homossexuais e mulheres estavam agora em situação de *welfare*, ou seja, de bem-estar social e que o país precisava ser limpo, ser consertado, em outras palavras, ser recolocado nos eixos.

Em termos da crise da personagem Kate/Offred constatamos que os momentos mais dolorosos experimentados dizem respeito a identidade de materna, em primeira instância, porque na adaptação Kate se perde da filha e só tem noção de que esta fora adotada por uma família de Comandante quando Serena Joy revela a informação com o intuito de jogar com a identificação materna de Kate para, assim, conseguir alcançar seus objetivos próprios de ser mãe. Em segunda instância, a angústia experimentada por Kate acontece dentro do Centro Vermelho quando é obrigada a despir-se, ao menos socialmente, da identidade construída na cultura americana para investir-se de outra forçadamente. Nesse sentido, pela necessidade da sobrevivência, ela submete-se, mas não sem danos emocionais, muito embora não se confunda com a identidade de Aia como o faz a Offred do romance entendendo Offred como sendo esse outro, essa alteridade que não faz parte dela, contudo da qual necessita para fins de prolongamento de sua existência.

Muito longe de concluir esse conjunto de análises que nos levariam a mais reflexões e respostas, tentamos trazer ao menos parte das conclusões a respeito das perguntas que nos levaram a iniciar este trabalho. O cinema a literatura quando em colaboração nos oferece uma gama de possibilidades interpretativas desdobrando-se sempre em novos questionamentos e novas reflexões, as quais precisaríamos de um segundo trabalho para dar fôlego ao que apontamos aqui. Por fim, acreditamos que de alguma forma pudemos ter contribuído um pouco para com a fortuna crítica de ambas as obras, tendo sempre em vista que não há leituras fechadas, principalmente quando se trata das possibilidades inesgotáveis que ambas as artes têm de significar tanto pelo poder da palavra quando pelo poder das imagens (e seus desdobramentos).

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro.** São Paulo; Editora Ática, 1996.

ATWOOD, Margaret. **O conto da Aia.** Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

ATWOOD, Margaret. **The Handmaid's Tale.** London: Vintage, 1996.

BHABHA, Homi K. Disseminação. In: **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CORSEUIL, A. R. Literatura e cinema. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas.** 3 ed. Maringá: EDUEM, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia. (Org.) **O trabalho da tradução.** Rio de Janeiro: Contra capa, 2009.

CHATMAN, S. B. **Coming to terms: the rethoric of narrative in fiction and film.** New York: Cornell University Press, 1990.

CHOPIN, Kate. The Story of an Hour. In: VIEGAS-FARIA, Beatriz; CARDOSO, Betina Mariante; BROSE, Elizabeth (Org.). **Kate Chopin: contos traduzidos e comentados.** Estudos literários e humanidades médicas. Porto Alegre: Casa Editorial Luminara, 2011.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural.** Ouro Preto: Editora UFOP, 1999

GAUDREAU, André. JOST, FRANÇOIS. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2014.

\_\_\_\_\_. Quem Precisa de Identidade? In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** SILVA, Tomaz Tadeu da (Orgs.). Petrópolis: Vozes, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação.** Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo.** 11. Ed. São Paulo: Ática, 2007.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2013.

MUNSTERBERG, Hugo. As emoções. *In: A experiência do cinema: antologia.* XAVIER, Ismail (Orgs.). Rio de Janeiro: Embrasil, 1983.

NOCCIOLI, Carlos Alexandre Molina. PAES, Cristiani Cataldi dos Santos. A mulher como alvo do tabu: o fascínio da ambiguidade feminina. **Revista de C. Humanas**, Viçosa, v. 12, n. 12, p. 421-431, jul/dez. 2012.

PASTORE, Jassanan Amoroso Dias. O caos, o acaso e o trágico. **Ide** (São Paulo), São Paulo, v.35, n.54, p.109-125, jul. 2012. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062012000100011&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062012000100011&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 24 fev. 2017.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In: Texto/contexto I.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. *In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.* SILVA, Tomaz Tadeu da (Orgs.). Petrópolis: Vozes, 2014.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: the dialogues of adaptation. *In: NAREMORE, James. Film adaptation.* New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 54-78

TOMACHEVSKI Boris. Temática. *In: Teoria da Literatura: formalistas russos.* Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

WALBY, Sylvia. A Mulher e a Nação. *In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). Um Mapa da Questão Nacional,* Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: introdução teórica e conceitual. *In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.* SILVA, Tomaz Tadeu da (Orgs.). Petrópolis: Vozes, 2014.

### **Filmografia**

THE Handmaid's Tale. Direção de Volker Schlöndorff. Roteiro: Harold Pinter. [s.i]: Cinecom Entertainment Group, 1990. (109 min.), son., color. Legendado.