

A AIA EM *THE HANDMAID'S TALE*: UMA PERSPECTIVA INTERSEMIÓTICA

THE HANDMAID ON THE HANDMAID'S TALE: AN INTERSEMIOTIC PERSPECTIVE

Maria Adriely Duarte Rodrigues¹
Ítalo Alves Pinto de Assis²

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo analisar a transcrição da personagem Offred, do livro “O Conto da Aia” (*The Handmaid's Tale*), de Margaret Atwood, para a série homônima, criada por Bruce Miller, buscando compreender como o processo adaptativo contribuiu para a caracterização da personagem nas duas obras. Desse modo, entendendo a tradução intersemiótica como um processo de transformação, de transcrição, pretende-se investigar como as possibilidades e limitações da literatura e do cinema contribuíram para a adaptação audiovisual da obra literária. Para tanto, foi utilizado como embasamento teórico os estudos de Diniz (1999, 2005), Brito (2006) e Gauda (2010), a fim de trazer reflexões acerca do processo de adaptação cinematográfica, assim como os estudos intersemióticos de Plaza (2003) e semióticos de Santaella (2005), levando em consideração que as obras analisadas são autônomas, mas que dialogam entre si. A presente análise identificou que de fato há uma contribuição entre a personagem Offred nas duas obras e que ambas se complementam dentro das possibilidades e limitações de seus sistemas semióticos.

Palavras-chave: tradução intersemiótica; literatura; cinema.

Abstract: This work aims to analyze the transcreation of the character Offred in the book “*The Handmaid's Tale*”, by Margaret Atwood, in the namesake tv show by Bruce Miller, looking to understanding how the adaptive process contributed to the characterization of Offred in both works. Thus, understanding the intersemiotic translation as a process of transformation, transcreation, it is intended to investigate how the possibilities and limitations of literature and cinema contributed to the adaptation of the literary work. For such, it was used as a theoretical basis the studies of Diniz (1998; 2005), Brito (2006) and Gauda (2010) to bring reflections about the process of cinematographic adaptation, as well as the intersemiotic studies of Plaza (2003) and semiotics of Santaella.(2005), considering that the analyzed works are autonomous, however, dialoguing with each other. The analysis identified that there is a contribution between the two interpretations of the fictional character, and both complement each other within the possibilities and constraints of their semiotic systems.

Keywords: Intersemiotic translation; literature; cinema.

¹ Graduada em Letras com Habitação em Língua Inglesa pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4090520573111107>, Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-4808-4180>, E-mail: radriely82@gmail.com

² Professor Adjunto do Curso de Letras da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1320017145528823>, Orcid: <http://lattes.cnpq.br/1320017145528823>, E-mail: italoalves1991@gmail.com

Introdução

Desde o início do século XX, tem-se visto manifestações de integração entre as artes. Dentre essas manifestações, os estudos sobre as adaptações de obras literárias em obras cinematográficas têm ganhado espaço, tendo como ponto principal de discussão a fidelidade dessas adaptações entre o texto de partida (normalmente o texto literário) e o texto de chegada (normalmente a obra audiovisual). Entretanto, essa conceituação parece não abranger seu total sentido, já que o processo de adaptação se encaixa nas ramificações da tradução. O processo de tradução tem ganhado outros significados sendo levado em consideração o contexto social e cultural do momento. A adaptação cinematográfica, nessa concepção, trata-se de um processo de tradução intersemiótica e, por isso, a análise desse tipo de tradução deve levar em consideração as possibilidades e limitações dos elementos sígnicos de cada obra.

Nessa perspectiva, tivemos como objetivo nesse artigo analisar a partir da perspectiva da Tradução Intersemiótica a obra “O Conto da Aia” (1985), da autora canadense Margaret Atwood e a primeira temporada da sua adaptação para série de TV criada por Bruce Miller, *The Handmaid's Tale* (2017), distribuída pela plataforma de *streaming*³ Hulu, tendo atualmente cinco temporadas. O nosso foco será a transcrição⁴ da personagem principal, a Aia, e como o diálogo do livro com a série contribui para a caracterização da personagem na obra audiovisual e um complemento para a personagem da obra literária. Apesar de já existir um grande número de pesquisas relacionadas à tradução e as adaptações audiovisuais, percebe-se que há ainda uma necessidade de analisar e explorar esse campo tão vasto que é a linguagem. Além disso, por mais que existam inúmeros trabalhos sobre os processos de tradução intersemiótica no par literatura/cinema, o presente trabalho pode-se ser considerado recente, pois apesar de já existirem trabalhos envolvendo os objetos de estudo⁵.

³ Segundo o *site* [significados.com.br](https://www.significados.com.br/streaming/), <https://www.significados.com.br/streaming/> “*streaming* é uma tecnologia que envia informações multimídias, através da transferência de dados, utilizando redes de computadores, especialmente a Internet, e foi criada para tornar as conexões mais rápidas”. Exemplos: *Youtube, Netflix, Amazon Prime, Hulu, etc.*

⁴ Termo cunhado por Haroldo de Campos (1980 *apud*, PLAZA, 2003).

⁵ O presente artigo é fruto de uma monografia feita em 2019 e apresentada no início de 2020. Durante o processo inicial de escrita do Trabalho de Conclusão de Curso, foram poucos os trabalhos identificados tendo o mesmo objeto de estudo e a mesma perspectiva de análise. O trabalho de monografia de Jerônimo (2020), o qual tivemos acesso *a posteriori*, traz uma análise tanto da série audiovisual quanto do livro de Margaret Atwood, fazendo comparações principalmente entre a “fidelidade” das duas obras, sobre o que estava presente ou não em suas narrativas, assim como também na construção do papel dos personagens em cada obra analisada. Portanto, por mais que seu trabalho tenha intencionalidades semelhantes para análise do objeto, sua perspectiva é distinta em relação ao nosso.

Para isso, partiremos do pressuposto que literatura e cinema são obras autônomas com linguagens distintas. E, apesar de terem em disposição mecanismos próprios, com as duas tendo possibilidades e restrições, a primeira, tendo uma linguagem predominantemente verbal e a outra, plurissemiótica, ambas se complementam, possibilitando um diálogo entre si.

Diante disso, o presente trabalho está dividido em três seções. Na primeira, intitulada de “Tradução Intersemiótica”, discutimos o processo de tradução, principalmente o de tradução intersemiótica. Na segunda seção, intitulada “Literatura e Cinema”, discutimos a correlação entre essas duas artes, levando em consideração suas restrições e possibilidades sógnicas e semióticas. Na terceira seção, “*The Handmaid's Tale*: a personagem intersemiótica”, discutimos sobre as obras literária e audiovisual, de Atwood e Miller, com foco principal na contribuição construtiva da personagem Offred/June de uma obra sobre a outra. Por fim, demarcamos nas considerações finais o que foi percebido diante do diálogo estabelecido entre a literatura utilizada e o nosso objeto de estudo.

Tradução intersemiótica

Charles Sanders Peirce, em seus estudos sobre a Semiótica, apresenta a ideia de que todo pensamento é um signo, assim como o homem no mundo, que também está permeado de signos, desde imagens, gestos, gritos, fenômenos naturais e/ou impostos, cores e pensamentos, etc. (SANTAELLA, 2005; MARTEDOTTA, 2008, p.72).

Peirce nos apresenta muitas e diversificadas definições sobre o signo, mas resumidamente, poderíamos dizer que o signo (ou *representamen*) é uma coisa que representa outra, no caso, seu objeto ou referente. Dentro dessa relação há também o que chamamos de interpretante, que não podemos confundir com o intérprete.

O interpretante, em sua totalidade, é o que podemos definir como o significado do signo (SANTAELLA, 2005; FERNANDES, 2011). Ou seja, “O interpretante deve ser compreendido como o efeito que o signo está apto a produzir ou que efetivamente produz numa mente interpretadora” (FERNANDES, 2011, p. 168). Peirce, portanto, define o signo como “uma mediação entre o objeto (aquilo que ele representa) e o interpretante (o efeito que ele produz), assim como o interpretante é uma mediação entre o signo e um outro signo futuro” (FERNANDES, 2011, p. 168). Isso mostra que a

teoria pierciana leva em consideração a bagagem e as experiências de mundo do sujeito (FERNANDES, 2011), visto que este é um ser social e está em constante mutação, assim como o mundo ao seu redor.

Pierce estabelece uma complexa classificação dos signos, agrupando-os em três tricotomias: primeiridade, secundidade e terceiridade. E é nessa relação tricotômica, que no processo de tradução, o texto inicial vai ter como objetivo inspirar, sendo que ele é o objeto na qual outra obra irá se basear e, dentro dessa relação, executar uma operação poética, especular ou dialógica (PLAZA, 2003; DINIZ, 2005).

O conceito de tradução vem há muito sendo discutido e sofrendo modificações, não se limitando à fidelidade dos elementos, mas considerando também fatores sociais e culturais do momento (DINIZ, 1999, p.13). Segundo Diniz (ibid., ibidem), podemos considerar, dentro das novas perspectivas e conceituações, que a linguagem não-verbal também pertença à categoria de tradução de outros textos, mostrando que as inter-relações entre literatura e as demais artes podem ser consideradas e estudadas como forma de traduções. Para a autora, “a tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico” (DINIZ, 1999, p.33).

Julio Plaza, em seu livro *Tradução Intersemiótica* (2003), ao dar continuidade aos trabalhos de Jakobson – o primeiro a distinguir e definir os tipos possíveis de tradução, sendo elas: a *interlingual*, a *intra lingual* e a *intersemiótica*⁶ – e baseando-se na teoria de semiótica de Charles Pierce, propõe uma ampliação do conceito de **tradução intersemiótica**. Para o autor, esta seria “aquele tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’ ou vice-versa” (PLAZA, 2003, p. I). Ainda de acordo com Plaza, a tradução intersemiótica é mais do que uma simples transposição de um texto para outro; é uma forma criativa de transformação entre dois textos ao se relacionarem (2003, p.14).

Para Diniz (1999, p.13), não existe um texto em si, mas a história essencial de sua leitura que, evidentemente, depende do contexto e ambiente cultural onde o leitor está inserido. E foi levando em consideração esses dois fatores (contexto e cultura), que

⁶ Segundo Jakobson (1959), a **tradução interlingual** é a tradução de uma língua para a outra; a **intra lingual** é a tradução que ocorre na mesma língua (paráfrase ou reformulação); e a **tradução intersemiótica** é a tradução de um determinado sistema de signos para outro (transmutação).

houve uma necessidade de evolução do conceito de tradução, que agora não leva em consideração somente o texto pelo texto, mas também a cultura e todo o contexto social da época na qual está sendo vivida. Hoje, temos considerado a tradução como transformação e que os estudos voltados a essa área “passam a ter como objeto, os fatores que ocasionaram tal transformação” (DINIZ, 1999, p.27).

Para Plaza (2003),

Toda tradução movimenta-se entre identidades e diferenças, tocando o original em pontos tangenciais [...]. Daí que a relação íntima e oculta entre as línguas seja a de que elas apresentam parentescos e analogias naquilo que pretendem exprimir e que, para nós, não é outra coisa senão o ícone como medula da linguagem. [...] E numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm a tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original (PLAZA, 2003, p. 29-30).

Ou seja, em toda tradução, seja ela verbal ou no nosso caso, uma adaptação audiovisual, haverá elementos novos ou reconstruídos que dialogarão com o texto de partida, visto que fazem parte de meios semióticos distintos, com uma linguagem e estrutura que se diferem, mas que estão intimamente relacionadas. Pois “como resultado do processo transformacional, surge uma estrutura nova” (DINIZ, 1999, p.32), o que nos faz refletir sobre como olhamos para obras adaptadas.

Literatura e cinema

A Literatura, por muito tempo, tem sido um dos meios artísticos no qual a humanidade se utiliza para expor pensamentos, vivências e denúncias de cada época, através de narrativas e outros meios literários. Contudo, com o advento de novas tecnologias e com a modernização dos meios de linguagem, o ser humano sentiu a necessidade de transpor essas narrativas por outras linguagens e hoje, o cinema, como esse novo meio linguístico criado pelo homem moderno, tem ganhado bastante espaço, tornando-se um dos meios de expressão mais explorados da atualidade, pois é uma outra forma de enxergar esse tipo de representação e o que ela significa, tendo suas possibilidades e limitações como qualquer outra linguagem.

Gauda (2010, p. 205) considera que, apesar de uma obra audiovisual ser traduzida a partir de uma obra literária (e vice-versa), ambas são inteiramente independentes; contudo, ao mesmo tempo, estão intimamente relacionadas, seja pela

sua construção narrativa quanto pela impressão de realidade que propõe. Além do que, “na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ver a verbalidade da literatura pelo viés do cinema, e a iconicidade do cinema pelo viés da literatura” (BRITO, 2006, p. 131).

Sabendo disso, nos é apresentado por Gauda (2010) o ponto crucial de diálogo entre as duas artes, o qual a autora chama de **elos**. Dentre esses elos, a autora ressalta a **estrutura narrativa** e a **impressão da realidade**. Desde o surgimento do cinema, a estrutura narrativa é o ponto chave das histórias cinematográficas, pois, baseadas nos romances do século XIX, essas estórias passariam a ter começo, meio e fim, assumindo para si “ser três coisas ao mesmo tempo: ficcional, narrativo e representacional” (BRITO, 2006, p. 8).

A impressão da realidade nessas duas linguagens fica a cargo tanto da voz do diretor quanto da do escritor. Segundo Gauda (2010, p. 207), no cinema, essa impressão é construída a partir de técnicas específicas. A ilusão de verdade “[...] provavelmente foi a base para o enorme sucesso do cinema, pois, de fato, esse tipo de expressão artística nos dá uma forte impressão de que a vida está expressa na tela” (BERNARDET, 1985 *apud* GAUDA, 2010, p. 207).

Na literatura, por sua vez, essa impressão da realidade se dará pelo o que chamamos de verossimilhança. Segundo a autora, a verossimilhança é a capacidade da obra de fazer sentido, tanto pelo condutor da apresentação e da caracterização dos personagens e de outros elementos escolhidos pelo autor que são capazes de transmitir ao leitor uma sensação de reconhecimento, como se cada evento estivesse acontecendo com alguém que o leitor conhece, num momento familiar e no momento em que está vivendo (GAUDA, 2010, p. 208).

Ainda segundo a autora, ao mergulharmos dentro dessas duas linguagens, nos prendendo à história que nos está sendo apresentada, esquecemos nossa própria realidade. Somos imediatamente transportados para essa realidade fictícia, que mexe com nossos sentimentos e emoções, nos fazendo repensar nossa trajetória no mundo e os nossos valores, questionando e recriando-os. O que nos mantém presos a narrativa, tanto literária quanto audiovisual é a identificação com a cena, com o narrador e com os personagens apresentados, com o enredo e a ambientação, da mesma maneira que nos

identificamos com a atuação, com o que certo personagem sofre, explicando nossos sorrisos e lágrimas (GAUDA, 2010, p. 208).

Brito (2006), por sua vez, nos aponta operações recorrentes no processo tradutório das adaptações de obras literárias para as cinematográficas, que serão de suma importância para a nossa análise mais adiante. Ele nos insere essas operações que variam de acordo com os objetivos do cineasta/diretor para cada adaptação. São elas: a **redução, adição, deslocamento e transformação**, sendo essa última subdividida em **simplificação e ampliação** (NASCIMENTO, 2019, p. 13). Brito, ao comentar sobre essas operações, se restringiu apenas a três elementos narrativos: o enredo, o personagem e linguagem. Segundo o autor, a **redução** acontece quando no romance tem determinadas cenas que no filme foram retiradas. O autor aponta que a redução é o processo mais frequente no processo adaptativo, pois: “Normalmente, um romance é quantitativamente maior que um filme, não apenas porque se gasta mais tempo que as duas horas médias de uma projeção para ler um livro, mas sobretudo, porque a linguagem verbal é mais extensa, prolixa, analítica, que a icônica” (BRITO, 2006, p. 6).

A **adição**, por sua vez, acontece quando o filme tem determinados elementos/cenas que não estavam na obra literária original. Segundo o autor, embora menos frequente no processo adaptativo, a adição tem um papel decisivo nesse processo, conferindo ao filme o seu caráter de obra específica (BRITO, 2006, p. 8). Nessa percepção, podemos ver o processo autônomo de cada obra sendo reafirmado.

O **deslocamento** acontece quando se tem tanto na obra literária quanto na verbal determinadas cenas e objetos/elementos, porém em momentos e espaços diferentes, dando a obra cinematográfica outra significação. Segundo o autor, “às vezes os elementos deslocados são apenas trechos dos diálogos, ou meramente palavras, ou se for o caso, uma única imagem, mas de todo jeito a remontagem influi grandemente na composição do filme e na sua significação final” (BRITO, 2006, p. 8).

Levando em consideração essas informações, principalmente a afinidade e a independência encontrada dentro desses meios semióticos distintos, que são a Literatura e o Cinema, e compreendendo as possibilidades de análise entre esses dois meios narrativos, apresentamos uma discussão sobre a figura feminina representada pela personagem da Aia nas obras “*The Handmaid's Tale*” de Margareth Atwood (1985) e sua adaptação como série de *streaming* por Bruce Miller (2017), levando em

consideração a contribuição que essas duas obras trouxeram para a composição da personagem.

The handmaid's tale: a personagem intersemiótica

A obra literária de gênero distópico de Margaret Atwood, “O Conto da Aia” (*The Handmaid's Tale*) já foi adaptada para o cinema e para o teatro, tornando-se inclusive símbolo de movimentos sociais direcionados às mulheres. Uma das adaptações que tem se tornado bastante popular é a série televisiva de mesmo nome, distribuída pela plataforma de *streaming Hulu* e premiada ao longo das cinco temporadas já disponíveis.

As obras literárias e a audiovisual no formato de série de TV de *The Handmaid's Tale* ganharam bastante leitores e audiência, respectivamente, por seu caráter distópico e pelas críticas sociais nelas contidas. Segundo Hilário (2013), o gênero distopia “pode então ser compreendido enquanto aviso de incêndio, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos” (HILÁRIO, 2013, p. 202). Ou seja, esse gênero, derivado da ficção científica, é inspirado em algum acontecimento atual, que ao ser levado a um nível absurdo, mostrando situações extremamente horríveis, tem o objetivo de criticar acontecimentos que estão se desencadeando na realidade.

Apesar do livro ter sido publicado pela primeira vez em 1985, a visibilidade e o sucesso de *The Handmaid's Tale* desencadearam-se justamente pela adaptação da série de TV em *streaming* que carrega também em sua construção narrativa esse peso crítico característico da distopia, com pontos-chave que ainda se fazem presentes nas discussões políticas recentes em um contexto em que o caráter conservador-religioso ganha força no mundo todo.

A história é narrada em primeira pessoa por uma personagem chamada Offred, que, na verdade, não é seu nome real e sim, um título de propriedade, do inglês ‘Of’ = ‘de’ + ‘Fred’, o nome do comandante ao qual ela “pertence”. Na série, a personagem, interpretada pela atriz Elizabeth Moss, revela seu nome real, que no audiovisual tem o nome de June, dando ao espectador a sensação de intimidade com a personagem, possibilitando uma maior interação e diminuindo a sensação de “posse”. O tempo é cronológico e psicológico nas duas obras, pois ao mesmo tempo que temos uma continuidade na narrativa, a personagem volta ao passado através de lembranças,

situando tanto o leitor quanto o espectador em como aquela sociedade chegou até aquele ponto. A história se passa em um futuro não muito distante, logo depois de uma crise de natalidade em todo os Estados Unidos e uma revolução teocrática no país, em que a Republica de Gilead já está estabelecida, com leis e costumes baseados no Velho Testamento.

No enredo, todos os direitos que conhecemos na vida real são proibidos às mulheres. Elas não têm autonomia de nada e estão ali apenas para servir ao homem da casa. São proibidas de ler (exceto as Tias), terem propriedades, de se posicionarem politicamente e de terem empregos. Sua única função é cuidar dos filhos, seja seus ou de outras pessoas (de Aias ou crianças retiradas de outras mulheres no momento em que estava estabelecendo-se o governo de Gilead), cuidar da casa e obedecer aos seus maridos e comandantes. Com o objetivo de reverter a baixa taxa de natalidade, as mulheres foram submetidas a divisões por castas, sendo elas, dentro de uma relação hierárquica: as Tias, as Esposas, as Marthas, as Econoesposas, as Aias e as Não-Mulheres.

É importante ressaltar que cada casta de mulheres é diferenciada pela cor de suas vestimentas, sendo a da Aia, a cor vermelha. Segundo Stamato *et al.* (2013), essa cor é relacionada aos significados de guerra, violência, alerta, calor, perigo e amor. Tendo essas características próprias que o vermelho traz dentro de cada contexto, Fogaço (2018) acrescenta que as vestimentas, em tonalidade próxima ao vermelho sangue é representar o papel da Aia como reprodutora “em uma sociedade quase sem crianças (...) que dão seu sangue pelo país” (FOGAÇO, 2018, p.1).

Como esta se trata de uma pesquisa qualitativa de cunho descritivo, foi necessário fazer alguns recortes, motivados pelo contexto e escopo da pesquisa. Dessa forma, decidimos focar principalmente na Aia, que é a personagem principal e a voz narradora dentro da história; além disso, ela faz parte da categoria de personagens descritos no livro que têm uma função social “divina”, sendo o seu corpo visto apenas como um receptáculo gerador de vida, visão esta ainda presente na sociedade atual. De modo a organizar a apresentação da nossa análise, as subseções a seguir revelam aspectos importantes do processo de transcrição entre as duas semioses estudadas.

Apresentação da Personagem

A apresentação inicial da nossa personagem acontece de forma distinta nas duas obras. Ambos *flashbacks*, são momentos **deslocados**, que apresentam peculiarmente o ambiente na qual o leitor e o espectador estão inseridos. No livro, essa apresentação acontece em uma das lembranças da personagem, no capítulo introdutório (ATWOOD, 2017, p. 11 e 12), na qual ela está juntamente com outras mulheres no que elas chamam de Centro Vermelho. A personagem caracteriza o ambiente, que anteriormente foi um ginásio esportivo e imagina o que acontecia entre os jovens que frequentavam aquele local. Logo após essas divagações sobre o passado, ela volta para a realidade do Centro Vermelho, onde ela e as outras mulheres estão sendo vigiadas e “educadas” para a sociedade de Gilead. A personagem finaliza o capítulo com um gesto audacioso entre todas as mulheres: falarem seus nomes verdadeiros umas para as outras em uma tentativa de lembrarem e reconhecerem quem são ⁷.

Já na série, o início do episódio se dá por um *flashback* que no livro está entre os capítulos sete e quatorze. Em forma de pequenas lembranças entre um acontecimento e outro, a personagem está nos contando sua vida anterior e sobre sua família que ela tanto procura. No audiovisual, essas curtas lembranças são unidas, formando uma única cena.

A cena em questão (Figuras 1 a 6) mostra essa passagem. Em plano geral, temos um carro na estrada, que nos insere na ambientação geral. Logo em seguida, temos em curtas movimentações de câmera, um close entre o rosto da personagem principal e de sua filha. A cena nos apresenta a personagem fugindo com sua filha e seu marido para fora do país, mas o carro acaba por quebrar no meio do caminho. Ela e a criança fogem para dentro da floresta enquanto seu marido tenta ganhar tempo, despistando os soldados que estavam atrás deles. Em um enquadramento mais fechado (Figura 5), a câmera nos comunica através da expressão facial das personagens, que estas estão em pânico e temem pelo pior. Elas se escondem, mas esses soldados acabam por achá-las. June ainda luta pela filha, mas a menina é levada e ela fica inconsciente após um golpe que os soldados dão em sua cabeça.

⁷ Na série, essa cena acontece no episódio 7 da segunda temporada.

Figuras: 4 a 9 — Plano de apresentação de June

Figura 1.



Figura 2.



Figura 3.



Figura 4.



Figura 5.



Figura 6.



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017)

Esse **deslocamento** de cenas dentro da série, reforça o que Plaza aponta (2003, p. 40) no que se diz respeito à tradução como um repensar de configurações entre o texto de partida e o de chegada, transmutando estas em outras, tanto seletiva quanto sintética dentro de escolhas feitas pelo tradutor. Deslocados, os signos audiovisuais são mais autônomos e têm controle sobre o enredo da série, visto que se tratando de um outro meio narrativo, os recursos semióticos são outros, como a utilização da imagem e do som para a construção narrativa. E isso exige da adaptação cinematográfica ressignificar signos e controlar quando e onde eles irão aparecer.

Logo após essas cenas iniciais da série, nós somos levados para o presente, quando a personagem nos introduz aos poucos a história. Apesar de sabermos que o narrador principal de qualquer obra audiovisual é o cineasta e sua câmera, June também se apresenta como narrador-personagem explicitamente, como no livro. Algumas de suas reflexões mais importantes feitas no livro são narradas na série ao decorrer das cenas, dando a obra audiovisual uma sensação de continuidade e esclarecimento, como por exemplo, nessa cena em específico, em que ela se introduz como personagem denunciante dos acontecimentos. Está quieta e reflexiva.

Na imagem 7, vemos, em plano geral, o ambiente onde se encontra a Aia e a mesma centralizada, informando que a história se dará dentro de sua perspectiva. E como em espetáculos teatrais, a luz da janela está sobre ela, informando ao espectador

que a personagem se trata da protagonista e o quão é importante e relevante é seu papel na trama.

Figura 7. A Submissão da Aia



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017)

A ambientação do quarto é descrita por Margaret Atwood, de forma monótona, pausada e calculada, dando a sensação que a personagem está atenta a todos os detalhes, onde quer que ela esteja.

Uma cadeira, uma cama, um abajur. [...] Uma janela, duas cortinas brancas. Sob a janela, um assento com uma pequena almofada. Quando a janela está parcialmente aberta – ela só se abre parcialmente – o ar pode entrar e fazer as cortinas se mexerem. Posso sentar na cadeira ou no banco junto à janela, as mãos com os dedos entrelaçados, e observar isso. (ATWOOD, 2017, p.15).

A narrativa da cena no audiovisual segue no mesmo molde. A personagem fala devagar, trazendo para a fala revolta e medo. No primeiro episódio, a cena (Figuras 7) é mostrada tanto no início quanto no final, revelando a determinação da personagem em mudar sua condição como cidadã daquela sociedade, trazendo do livro a característica revolucionária de Offred.

Essa visão construída pela personagem segue ao longo da narrativa, quando ela interage com os outros de forma submissa e ao mesmo tempo atenta a todos os detalhes. O diálogo entre a personagem construída por Margaret Atwood e a interpretada por Elisabeth Moss se dará justamente nesses momentos de interação junto a outros personagens e acontecimentos, além da narração e atuação da própria personagem.

A Cerimônia

Uma cena importante na caracterização da personagem é a cena da Cerimônia. A cerimônia é o momento em que a Aia cumpre sua função dentro da casa em que foi acolhida: gerar filhos para o Comandante e sua Esposa. No livro, a personagem explica

que tal ato é difícil de ser nomeado, mas em outras palavras, ela é usada sexualmente para fins reprodutivos. Ainda no livro, Offred descreve o ato minunciosamente, desde os objetos dispostos no quarto à sensação que a própria Esposa e Comandante emitem através de suas ações durante o ato reprodutivo.

Na série, essa cena ocorre ainda no primeiro episódio e os signos verbais descritos pela personagem na obra literária se transformam em objetos mostrados pela câmera e as sensações e sentimentos são transpostos através da atuação. E apesar de que no livro temos um ritual mais militaresco “com um ritmo regular de marcha de compasso dois por quarto” (ATWOOD, 2017, p.116), a série vai nos trazer o peso religioso do ato. Temos então, na adaptação audiovisual, a personagem da Aia, que está com o rosto apagado e inexpressivo (Figura 8). Na Figura 10 temos a Esposa agarrando a mão de Offred em plano detalhe, seguida novamente pelo rosto inexpressivo da Aia (Figuras 15 e 16). A cena, que é toda construída em plano detalhe e close no rosto da personagem principal, nos traz toda a característica ritualística que esse ato carrega.

Figuras: 8 a 13 — A Cerimônia

Figura 8.



Figura 9.

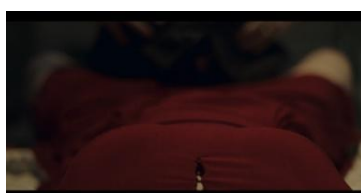


Figura 10.

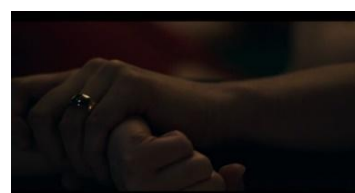


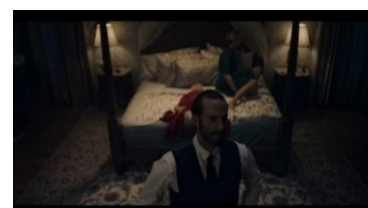
Figura 11.



Figura 12.



Figura(13).



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017)

Durante toda a cena, podemos sentir a falta de emoção e a sensação de indiferença entre todos os personagens, além de revolta ao espectador por deixarem as coisas chegarem aquele ponto naquela sociedade ficcional. Mas todos estão cumprindo seu dever (ATWOOD, 2017, p.116) (Figura 11).

“Você é feliz?”

Uma das partes mais significativas das obras literária e audiovisual é quando Offred é questionada se é feliz. Na obra literária, esse momento acontece no início do livro, entre as páginas 39 à 41, na qual um grupo de turistas do Japão faz uma excursão aos monumentos históricos da cidade recém-criada. Offred está juntamente a outra Aia, Ofglen, e as duas ficam estagnadas no local. Os turistas as olham curiosos e pedem para que o intérprete faça a ponte entre eles.

- Com licença – diz o intérprete mais uma vez, para chamar nossa atenção. Faço um sinal com a cabeça, para mostrar a ele que o ouvi.
- Ele pergunta se vocês são felizes – diz o intérprete. Posso imaginá-la muito bem, a curiosidade deles: Elas são felizes? Como podem ser felizes? [...]
- Ofglen não diz nada. Há um silêncio. Mas às vezes é igualmente perigoso não falar.
- Sim, somos muito felizes – murmuro. Tenho que dizer alguma coisa. Que outra coisa posso dizer? (ATWOOD, 2017, p. 41).

Na adaptação para a série de *streaming*, a cena em questão é recriada no episódio 06, intitulado de “*A Woman's Place*”. Para a adaptação audiovisual, podemos perceber o uso de um processo que Brito (2006) descreve como **transformação** seguida de **adição**. Nesse episódio em específico, podemos ver o quão autônomo uma adaptação audiovisual precisa ser diante de suas escolhas, para que adquira características próprias e independentes, apesar de remeterem a outro signo semiótico.

Na cena da obra audiovisual (Figuras 14 a 16), ao invés de simples turistas, esses personagens são negociadores do México, dentre eles, a chefe de Estado. Esses negociadores estão em Gilead justamente para acharem alternativas palpáveis para resolverem o problema de natalidade que também assola o México. E a partir desse dialogo Gilead/México, podemos ver uma inversão de importâncias na obra audiovisual, visto que atualmente os EUA tem todo o poder e é revestido pela promessa de um futuro melhor através das oportunidades trazidas pelo capitalismo, gerando polêmicas quando se trata de imigrantes mexicanos que atravessam a fronteira muitas vezes, ilegalmente, em busca de prosperidade.

Temos no audiovisual a força e a onipotência presente na chefe de Estado em particular, que ressalta muito bem esse contraste apontado logo a cima, pois a mesma se

mostra como autoridade em meio aqueles homens, fazendo-se supor que Gilead depende muito dessa aliança com o México para que assim ganhe o mundo.

Na cena, ela é recebida pelo Comandante Waterford, dono da casa onde Offred está instalada. Na cena, percebemos que o Comandante está apreensivo, pois a partir daquela negociação, novos caminhos poderão se abrir para a República de Gilead. Nas Figuras 14 e 16, Waterford exibe a Aia como um prêmio e um ser divino e mais do que isto, como um objeto a ser comercializado. Temos Offred/June centralizada (Figura 14), informando ao espectador a importância que ela tem para que essa negociação tenha resultados positivos para o Comandante. A embaixadora faz perguntas sendo que a última remete a cena descrita no livro.

Figuras: 14 a 16 — “Você é feliz?”

Figura 14.

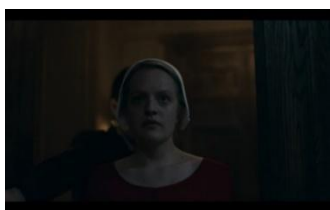


Figura 15.



Figura 16.



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017)

Em todo momento, a embaixadora se mostra compreensiva e admirada pelo sacrifício que June fez em prol da sociedade de Gilead. Na Figura 19, temos as duas em primeiro plano e em perfil⁸. A embaixadora transmite um ar de confiança e empatia, causando em June uma sensação de esperança e de que a qualquer momento aquela mulher a salvaria. Em contraste ao vermelho do vestido de June, a embaixadora veste roupas claras, podendo ser interpretado como a liberdade e o poder que ela tem como mulher naquele contexto.

Toda a cena é construída em uma ambientação escura, dando uma sensação de peso, fingimento e suspense entre as reações das personagens. A trilha sonora em instrumental colabora para que essa cena seja tensa e bastante significativa, pois há um hiato de alguns segundos preenchidos pelas notas musicais suaves e a resposta de Offred/June, em conjunto as reações de hesitação da protagonista que complementam essa cena, dando um significado maior a sua resposta. O medo é evidente tanto no livro

⁸ Enquadramentos.

quanto no episódio, pois há possibilidade de punição ou até morte se a resposta para a pergunta referente a felicidade da Aia fosse diferente.

Cena Final

A última cena a ser analisada acontece no último episódio da adaptação, na qual podemos ver novamente o que Brito (2006) chama de **adição** seguida por **ampliação**, tanto de cenas, quanto de sentimentos. Por um lado, na obra literária, a personagem está aflita pela possibilidade de um castigo eminente por alguma de suas transgressões (se envolver com o motorista, fazer parte de uma teia de informações com rebeldes, etc.), mas ao mesmo tempo está indiferente. “Estou em desgraça, o que é oposto de graça. [...] Mas me sinto serena, em paz, impregnada de indiferença. [...] Poderia ir procurar o Comandante, me atirar no chão, com os cabelos desgrenhados, como dizem, agarrá-lo pelos joelhos, confessar, chorar, implorar. [...]” (ATWOOD, 2017, p. 343-344).

Na obra adaptada, por sua vez, a personagem se sente em paz por suas escolhas (salvar uma outra Aia de apedrejamento) e até mesmo esperançosa. Apesar disso, o sentimento de futuro incerto acompanha seus pensamentos narrados *off-screen*⁹(Figura 18). Essa cena (Figura 19) da janela torna-se interessante e significativa, pois mostra essa “luz no fim do túnel”, a esperança de um novo dia, em contraste com a pouca iluminação do resto do ambiente.

Figuras: 17 a 19 – Cena final

Figura 17.

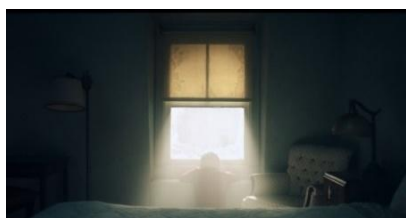
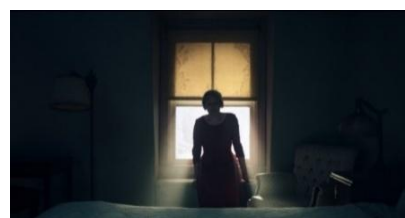


Figura 18.



Figura 19.



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017)

Temos então, duas personagens distintas, que envolvem seus leitores e espectadores, tanto por seus sentimentos descritos verbalmente, quanto por suas ações

⁹ *off screen* é quando o ator está em cena, mas não está visível no momento (MOSS, 1998 p. 8). No exemplo em questão, trata-se da atriz em cena, mas seus pensamentos são narrados em segundo plano, fora da tela.

encenadas na adaptação audiovisual. Ambas se complementam apesar de suas diferenças signícas, trazendo para o público uma personagem completa, tanto por sua complexidade quanto por suas características humanas. Enquanto a narrativa verbal traz para a personagem uma complexidade semântica através da exposição de seus desejos e reflexões sobre sua condição como mulher naquela sociedade retrógada, a câmera traz para a personagem uma conexão entre esses seus desejos, expondo esses pensamentos através de ações, encadeando na narrativa audiovisual um discurso cauteloso sobre nossas escolhas políticas atuais e revolução.

Considerações finais

Não é fácil entender o mundo através da perspectiva da semiótica, principalmente quando lidamos com duas artes de complexidades distintas e que, de alguma forma, modificam o homem, como a Literatura e o Cinema. Diante disso, tentamos promover uma análise que não se restringisse a comparativos de fidelidade entre obras, mas propor uma reflexão sobre o processo da tradução intersemiótica no âmbito das adaptações audiovisuais que têm como texto de partida obras literárias.

Diante disso, foi possível perceber que a personagem de Miller dialogava com a personagem de Atwood, com ambas se complementando nas possibilidades e restrições das artes que cada uma pertencia, criando, assim, a possibilidade do leitor e espectador presenciar a construção rica de uma personagem ativa e revolucionária dentro de seu ambiente ficcional.

Na presente análise, foi possível perceber que a série e o livro se complementam principalmente pelas críticas sociais e culturais, mostrando hipoteticamente um futuro em que esses discursos conservadores e de caráter totalitário tomam conta de uma sociedade e a transformam de uma forma radical. Discursos esses ainda atuais, que questionam e ferem a autonomia que a mulher tem sobre o próprio corpo e sobre as próprias decisões, perpetuando, assim, uma cultura de submissão e opressão, na qual o medo é a principal fonte de poder daqueles que se acham no direito de questionar e invalidar todas as conquistas obtidas ao longo das lutas.

Desse modo, percebemos, ao analisarmos a construção da obra audiovisual *The Handmaid's Tale* (2017), que o diálogo não se estabelece somente entre as personagens e o enredo, mas também envolve com o contexto social atual. Isso nos permite uma

reflexão rica sobre o processo de tradução intersemiótica e o papel das artes no meio cultural de acordo com seus contextos.

Referências

ARAÚJO, Francisco Jades Nobre. Literatura E Cinema Contando As Mesmas Histórias: Uma Análise Da Adaptação De O Segredo De Brokenback Mountain. In: PEREIRA, Jaquelânia Aristides; SILVA, Maria Valdênia da (Orgs.). **Literatura e outras linguagens:** coleção Crítica e Ensino 8, Campina Grande: Bagagem, 2016.

ATWOOD, Margaret. **O conto da Aia.** Tradução: Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações:** da literatura ao cinema e à TV. 2 ed. Revisada. São Paulo – SP: Annablume editora. 2004.

BASTOS, Roberta Nichele. **Cinema de personagem:** a construção de personagem no cinema de Woody Allen. Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre. 2010. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27908/000768074.pdf> Acesso em: 16 maio 2023.

BRAIT, de Beth. **A personagem.** Série Princípios. Editora Ática, 2002.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema.** São Paulo: Unimarco, 2006.

CURADO, Maria Eugenia. **Literatura e Cinema:** adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? Celepar. 2012. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/setembro2012/portugues_artigos/literaturacinema.pdf Acesso em: 08 abril 2019.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Tradução Intersemiótica:** do texto para a tela. Universidade Estadual de Santa Catarina, Cadernos de Tradução. Capa. v. 1, n. 3 (1998). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>. Acesso em: 13 maio 2023.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e Cinema:** da semiótica a tradução cultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999. Disponível em: <https://www.editora.ufop.br/index.php/editora/catalog/download/113/123/403-1?inline=1> Acesso em: 12 jun. 2023.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e Cinema:** tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Literatura%20e%20cinema%20-%20traducao,%20hipertextualidade,reciclagem.pdf> Acessado em: 08 abril 2019.

FERNANDES, J. D. C.. Introdução à semiótica. In: Ana Cristina de Sousa Aldrigue; Jan Edson Rodrigues Leite. (Orgs.). **Linguagens**: usos e reflexões. 1ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011, v. 8, p. 1-185.

FILMOW. **Ficha técnica The Handmaid's Tale 1ª temporada**. Disponível em: <https://filmow.com/the-handmaid-s-tale-1a-temporada-t116488/ficha-tecnica/> Acesso em: 16 maio 2023.

FOGAÇO, Vanessa. **Análise de Handmaid's Tale e seu figurino como elemento político**. Medium. 2018. Disponível em: <https://medium.com/trend-in/an%C3%A1lise-de-handmaids-tale-e-seu-figurino-como-elemento-pol%C3%ADtico-3c4dfb5502a6> Acesso em: 10 maio 2023.

GAUDA, Linda Catarina. **Literatura e Cinema: elo e confronto**. matrizes Ano 3 – nº 2 jan.-jul. 2010. p. 201-220. Disponível em: [https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38267/41072/](https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38267/41072) Acesso em: 08 abril 2019.

JERONIMO, Camila Cristina. **As personagens femininas em o Conto da Aia: uma análise intersemiótica**. 2020. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso de Letras Português Inglês do Centro Universitário Barão de Mauá, Ribeirão Preto, SP, 2020. Disponível em: http://www2.baraodemaua.br/institucional/infra_estrutura/biblioteca/pdf/TCCS/TCC_letras/OContodaAia.pdf Acesso em: 17/maio/2023.

LIMA, Paula Bastos de. **A representação da mulher em O conto da aia: a influência da cultura patriarcal na percepção da mulher**. 2017. 34 f. Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharel em Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: http://bdm.unb.br/bitstream/10483/19989/1/2017_PaulaBastosDeLima_tcc.pdf

MARI, Sérgio. **Semiótica Peirceana - Resumo das categorias dos fenômenos**. 2021. Disponível em: <https://infonauta.com.br/aulas-diversas/semiotica-peirceana-resumo> Acesso em: 18 maio 2023.

MARTELOTTA, M. E. **Manual de Linguística**. São Paulo. Contexto, 2008.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução de Lauro Antonio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivros, 2005.

MILLER, Bruce. **The Handmaids Tale**. Produção de Margaret Atwood e Elisabeth Moss. USA: Hulu, 2017. Disponível em: <https://www.hulu.com/press/show/the-handmaids-tale/>.

MOSS, Hugo. **Como Formatar Seu Roteiro**. 1988. Pdf. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247034/mod_resource/content/1/Hugo%20Moss.pdf Acesso em: 15 dez. 2019.

NASCIMENTO, Charlan Araújo. **A ausência do narrador na tradução intersemiótica de a hora da estrela**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura em Letras-Português, Universidade Estadual Vale do Acaraú, UVA. Sobral – CE, 2019. Pdf.

PEREIRA, Olga Arantes. **Cinema e Literatura**: dois sistemas semióticos distintos. *Kalíope*, São Paulo, ano 5, n. 10, p. ago./dez., 2009.

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

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Editora Thompson, 2005.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica e mídia. 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SILVA, Maria Valdenia da. O texto literário e suas múltiplas linguagens. *In*: PEREIRA, Jaquelânia Aristides; SILVA, Maria Valdênia da (Orgs.). **Literatura e outras linguagens**: coleção Crítica e Ensino 8 – Campina Grande: Bagagem, 2016.

Submetido em 25 de maio de 2023.

Aceito em 12 de junho de 2023.