

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA**  
**CURSO DE TRADUÇÃO**

**LUÍSA DIAS DE ALMEIDA**



**FOCO NARRATIVO NA ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL DO**  
**ROMANCE *O CONTO DA AIA***

Tradução  
Translation

Uberlândia/MG

2021

**LUÍSA DIAS DE ALMEIDA**

**FOCO NARRATIVO NA ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL DO  
ROMANCE *O CONTO DA AIA***

Monografia apresentada ao Curso de Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Tradução.

Orientadora: Profa. Dra. Cynthia Beatrice Costa

Uberlândia/MG

2021

**LUÍSA DIAS DE ALMEIDA**

**FOCO NARRATIVO NA ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL DO  
ROMANCE *O CONTO DA AIA***

Monografia apresentada ao Curso de Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Tradução.

Orientadora: Profa. Dra. Cynthia Beatrice Costa

Banca de Avaliação:

Profa. Dra. Cynthia Beatrice Costa – UFU

Orientadora

Profa. Dra. Marileide Dias Esqueda – UFU

Membro

Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre – UFU

Membro

Uberlândia (MG), 11 de junho de 2021

## AGRADECIMENTO

À minha família, em especial aos meus pais, pelo incentivo em meus estudos e apoio na minha decisão de ingressar no curso de Tradução desde o primeiro dia, e à minha irmã, pela companhia e por tornar meus dias um pouco mais leves.

Aos meus amigos Ariza, Beatriz, Gabrielly e Gustavo, pelo apoio em todos os momentos.

À minha professora de inglês no ensino médio, por tudo que me ensinou e por ter me motivado a escolher estudar Tradução.

Aos meus colegas de curso, por terem tornado as aulas e atividades extracurriculares mais agradáveis, em especial aos membros do Diretório Acadêmico da Tradução.

Ao técnico Fernando de Oliveira Silva, por ter me orientado na parte burocrática da graduação e pela disposição em me auxiliar sempre que precisei.

Aos docentes do curso de Tradução e todos os outros professores do Instituto de Letras e Linguística que ministraram as disciplinas que cursei durante a graduação, por todo o aprendizado e por incentivarem o interesse pela pesquisa, em especial ao Prof. Dr. Sergio Guilherme Cabral Bento pela orientação durante a pesquisa de iniciação científica.

À minha orientadora Profa. Dra. Cynthia Beatrice Costa, pela paciência, pelas sugestões durante a escrita do trabalho e por ter me apresentado uma área de pesquisa tão interessante.

## RESUMO

O presente estudo propõe uma análise da adaptação do romance *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood, para a série de mesmo nome produzida por Bruce Miller e exibida pela plataforma de *streaming* Hulu. A análise é baseada no cotejo entre o primeiro episódio da primeira temporada da série e os trechos do livro correspondentes às cenas adaptadas. Com o apoio de reflexões sobre adaptação (SANDERS, 2006; HUTCHEONS, 2013) e sobre foco narrativo (USPENSKY, 1973; FRIEDMAN, 2002), buscou-se compreender os elementos utilizados para definir o ponto de vista em ambos.

**Palavras-chave:** foco narrativo; adaptação; audiovisual; romance; *O conto da aia*.

## ABSTRACT

The present study proposes an analysis of the adaptation of Margaret Atwood's novel *The Handmaid's Tale* (1985) to the same-name series produced by Bruce Miller and exhibited by the streaming platform Hulu. The analysis relies on the comparison between the first episode of the first season of the series and the excerpts from the book corresponding to the adapted scenes. Based on reflections on adaptation (SANDERS, 2006; HUTCHEONS, 2013) and on point of view in narrative (USPENSKY, 1973; FRIEDMAN, 2002), the aim of this work is to understand the elements used to build point of view in both works.

Keywords: point of view; narrative; adaptation; audiovisual; novel; *The Handmaid's Tale*.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 O CONTO DA AIA.....	12
1.1 O livro.....	12
1.2 A série.....	13
2 Fundamentação teórica .....	17
2.1 A questão do foco narrativo .....	17
2.2 Adaptação de livro para série .....	20
2.3 Características do <i>streaming</i> .....	25
3 Ponto de vista em <i>O conto da aia</i> : análise do primeiro episódio .....	28
Considerações finais .....	35
REFERÊNCIAS .....	36

## INTRODUÇÃO

O romance distópico *The Handmaid's Tale*, escrito pela canadense Margaret Atwood, foi lançado originalmente em 1985. No Brasil, foi traduzido por Márcia Serra e publicado pela editora Marco Zero em 1987 com o título *O conto da aia*. A Editora Rocco relançou a obra em 2017, também como *O conto da aia*, com tradução de Ana Deiró e capa assinada pelo artista plástico Laurindo Feliciano. O romance ganhou o Governor General's Award em 1985 e a primeira edição do Prêmio Arthur C. Clarke em 1987, além de ter sido indicado ao Prêmio Man Booker em 1986.

A escritora Margaret Eleanor Atwood nasceu em Ottawa, na província de Ontario, no Canadá, em 1939. Publicou 17 livros de poesia e 16 romances, além de livros de não ficção, coletâneas de contos, livros infantis e uma *graphic novel*. Em 2019, a autora publicou o romance *The Testaments*, dando sequência ao enredo de *O conto da aia*, publicado no Brasil no mesmo ano pela editora Rocco como *Os testamentos*, com tradução de Simone Campos. O romance foi vencedor do Prêmio Man Booker de 2019. Atwood também foi agraciada com a Ordem do Canadá, a mais alta condecoração civil dentro do sistema canadense de honras.

*O conto da aia* foi adaptado para um filme em 1990, uma ópera em 2000 e uma série de TV em 2017, além de uma *graphic novel* em 2019. A proposta do presente trabalho é analisar a adaptação de 2017 para a rede estadunidense de *streaming* Hulu, produzida por Bruce Miller. A série conta com três temporadas completas até o momento, somando 36 episódios, e sua quarta temporada teve estreia em abril de 2021. A exibição da série na televisão brasileira é feita pelo Paramount Channel desde 2018 e, em plataformas de *streaming*, foi disponibilizada em 2019 no Globoplay da Rede Globo, no FOX App dos canais FOX Premium e, em 2021, no Paramount Plus, plataforma criada no mesmo ano.

A primeira temporada da série recebeu aclamação da crítica, com altas médias de pontuações nos *websites* agregadores de críticas *Metacritic* e *Rotten Tomatoes*, com pontuação de 92 em 100 com base em 41 resenhas no primeiro e 94% de aprovação e avaliação média de 8,72/10 baseada em 124 resenhas no segundo *website*. Por parte do público, a aprovação no *Rotten Tomatoes* é de 91% e avaliação média de 4,5/5, com mais de três mil avaliações dos usuários. Além disso, a série recebeu dois prêmios e uma indicação no Globo de Ouro de 2018; três prêmios nos Prêmios Critics' Choice Television de 2018; duas indicações aos Prêmios Screen Actors Guild de 2018 e oito prêmios e mais cinco indicações nos Prêmios Emmy do Primetime de 2017, incluindo melhor direção e roteiro em série dramática, e se tornando a

primeira série exibida unicamente em plataforma on-line a ganhar o prêmio de melhor série dramática.

Em *O conto da aia*, Atwood cria uma sociedade ficcional chamada República de Gilead, nação estabelecida após um ataque terrorista que depõe o governo democrático dos Estados Unidos da América. O ataque é executado pelo grupo cristão fundamentalista Filhos de Jacó. A partir de então, um regime totalitário teocrático é instaurado e a nova constituição é baseada em textos bíblicos.

No período anterior à República de Gilead, de acordo com o novo governo, a taxa de natalidade tinha diminuído constantemente devido à infertilidade quase total das mulheres, causada por acidentes radioativos, degradações ambientais, ingestão de agrotóxicos e infecções sexualmente transmissíveis. Por isso, um dos principais objetivos do novo regime é garantir a perpetuação da espécie humana, determinando que as mulheres férteis remanescentes sejam responsáveis por gerar filhos. Além disso, os novos líderes pretendem recuperar os “valores tradicionais” e as antigas formas de viver, por isso as mulheres não têm permissão para ler, de forma que até mesmo os letreiros de mercados são substituídos por figuras. Elas voltam a ser responsáveis por atividades domésticas e trabalhos manuais, como o tricô e a jardinagem: “Há um tapete no chão, oval, feito de retalhos trançados. Esse é o tipo de detalhe de que eles gostam: arte folclórica, arcaica, feita por mulheres, em suas horas livres, de coisas que não têm mais utilidade. Um retorno aos valores tradicionais” (ATWOOD, 2017, p.15).

Em Gilead, as funções sociais são estabelecidas por meio um sistema hierárquico dividido em castas. Os Comandantes, responsáveis pelo ataque aos EUA, ocupam agora os cargos de liderança da nova república e mantêm bibliotecas com registros anteriores à época do regime, com livros, revistas e obras de arte antigas, tendo acesso a conhecimentos que são restritos para a maioria da população. Além disso, desfrutam de permissão para ler e utilizar recursos tecnológicos. Os Guardiões e Anjos desempenham funções militares, enquanto as Econopessoas ocupam cargos “inferiores”, prestando serviços para a sociedade.

As mulheres são responsáveis pelos afazeres domésticos e diferenciadas pelas cores de suas vestimentas. As Esposas vestem azul e são mulheres inférteis casadas com os Comandantes de Gilead que passam seu tempo livre costurando ou cuidando de seus jardins. As Aias vestem vermelho e são mulheres férteis com a função social de gerar crianças para as famílias que lideram Gilead, sendo obrigadas a manterem relações sexuais com os Comandantes mensalmente, durante seu período fértil. As Marthas vestem verde e são mulheres inférteis responsáveis pela cozinha e pela limpeza das casas dos comandantes. As Tias vestem marrom e são mulheres responsáveis por doutrinar as Aias e, devido à função que ocupam, são

as únicas mulheres com permissão para ler. As Econoesposas vestem roupas listradas e são casadas com os homens que prestam serviços. As Não Mulheres são obrigadas a trabalhar fazendo a limpeza de lixo tóxico nas chamadas Colônias, como punição por terem descumprido alguma das leis de Gilead.

Os homens que desobedecem às regras de Gilead são severamente punidos e seus corpos são pendurados no Muro, ficando expostos para que o máximo de pessoas veja e saiba por qual crime foram executados. Os desobedientes são usados como exemplos para que os demais cidadãos sintam medo e sigam as leis impostas por Gilead sem questioná-las.

A protagonista e narradora de *O conto da aia* é uma mulher casada e com uma filha. A família tenta cruzar a fronteira do Canadá, mas os três – marido, mulher e filha – são abordados por militares antes que consigam sair do país. Por ter se casado com um homem divorciado, seu relacionamento não é considerado legítimo pelo novo governo, portanto a família é separada e ela é tratada como uma mulher solteira. Por ainda ser fértil, fato evidenciado por ter tido uma filha em seu casamento, a protagonista passa a exercer a função de Aia e deve gerar um filho para um dos Comandantes de Gilead e sua família. Ela é designada para servir o Comandante Fred e, a partir de então, seu nome passa a ser Offred, em português “de Fred”, como uma demonstração de posse do comandante sobre ela. É também o relato dela, em primeira pessoa, que compõe todo o romance – portanto, é por meio da mulher designada como Offred, cujo nome nunca é revelado, que os leitores conhecem Gilead e toda a sua estrutura.

O presente trabalho propõe investigar as questões referentes ao foco narrativo no âmbito da adaptação, a partir do romance de Margaret Atwood e da série de Bruce Miller. A pesquisa se insere na grande área dos Estudos da Tradução e na subárea dos Estudos da Adaptação, por meio da análise da adaptação audiovisual de literatura. As teorias de adaptação são inseridas nos Estudos da Tradução, pois discutem questões análogas, como as noções de fidelidade e a intertextualidade entre texto de partida e texto traduzido ou adaptado. Além disso, as obras adaptadas também podem ser vistas como traduções entre diferentes conjuntos de signos.

O objetivo geral da pesquisa é analisar o primeiro episódio da série *O conto da aia*, de 2017, como adaptação, associando-o ao romance de Atwood, sobretudo no que diz respeito à definição do foco narrativo adotado em ambos. A análise é realizada com base em teorias sobre adaptação (SANDERS, 2006; HUTCHEON, 2013) e foco narrativo e ponto de vista narrativo (USPENSKY, 1973; FRIEDMAN, 2002).

Os objetivos específicos desta pesquisa são:

- Averiguar as possíveis semelhanças e diferenças entre a narração do romance *O conto da aia* e sua adaptação para o serviço de *streaming* Hulu, com base em concepções contemporâneas dos Estudos da Adaptação;
- Verificar os recursos de narração e de definição do ponto de vista utilizados na adaptação audiovisual.

Os Estudos da Adaptação na atualidade procuram compreender, entre outros tantos fenômenos, o caso das adaptações da literatura para o cinema e a televisão (e, mais recentemente, também para as plataformas de *streaming*), que são muito frequentes e em quantidade significativa. A cultura contemporânea adora adaptar (ALBRECHT-CRANE, 2010, p. 12), de forma que boa parte dos filmes e séries lançados consistem em obras adaptadas, não usando somente romances como fonte, mas também contos, HQs, jogos, entre outros.

Os serviços de *streaming* como o Hulu produzem diversas adaptações literárias (no sentido livro-audiovisual), como no caso de *O conto da aia*, que são consumidas por grande parte do público assinante da plataforma. De acordo com os dados divulgados pelo Hulu<sup>1</sup>, das seis séries originais mais assistidas pelos assinantes em 2020, três são adaptações literárias. Além da série *The Handmaid's Tale*, objeto de estudo desta pesquisa, as séries *Pequenos incêndios por toda parte* e *Normal people* são adaptações baseadas em livros homônimos, escritos por Celeste Ng e Sally Rooney, respectivamente.

Essas plataformas têm aumentado seu público devido ao acesso em diferentes dispositivos, possibilitando a mobilidade e permitindo o acesso ao mesmo conteúdo em diferentes lugares (CORRÊA, 2019, p. 74), além de combinarem conteúdos de diferentes estúdios e emissoras, contando também com títulos produzidos por encomenda para integrarem seu catálogo, como no caso do objeto desta pesquisa.

A escolha de trabalhar com a obra *O conto da aia* se deve à atualidade de sua adaptação, apesar de o romance no qual se baseia ter sido publicado primeiramente em 1985. A sua produção recente reavivou o interesse pelo livro, sendo possível encontrar diversos artigos acadêmicos a seu respeito, além de alguns livros dedicados à obra de Atwood, como *Engendering Genre: The Works of Margaret Atwood*, de Reingard Nischik, e *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, organizado por Coral Ann Howells.

Esta pesquisa se justifica, desse modo, por sua atualidade ao abordar o fenômeno de adaptação literária para o *streaming*, uma modalidade específica. Além disso, espera contribuir, ainda que minimamente, para os Estudos da Adaptação, sobretudo no que diz

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://press.hulu.com/news/2020/12/16/hulu-2020-year-end-report/>.

respeito à recriação do foco narrativo em um novo meio. Já nos Estudos da Tradução, espera contribuir com as noções de foco narrativo e ponto de vista narrativo, que podem ser aplicadas às práticas do tradutor em obras literárias ou audiovisuais, nas quais é possível identificar o uso dos tipos de narração apresentados no desenvolvimento do trabalho.

Este trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro apresenta as questões sociais e políticas contemporâneas à publicação do romance em 1985 e ao lançamento da série em 2017. Ainda no primeiro capítulo, são abordadas as questões de recepção do público das duas obras analisadas. O segundo capítulo desenvolve a fundamentação teórica desta pesquisa, sendo dividido em três seções: a primeira aborda as teorias sobre foco narrativo; a segunda, as questões sobre a adaptação; e a terceira, as especificidades dos serviços de *streaming*. O terceiro capítulo consiste na análise da adaptação, com ênfase na questão do foco narrativo e do ponto de vista no romance e no seriado.

## 1 O CONTO DA AIA

O presente capítulo apresenta as questões sociais e políticas contemporâneas à publicação do romance em 1985 e ao lançamento da série em 2017. Também são abordadas as questões de recepção do público das duas obras analisadas. A primeira seção discorre sobre a publicação e recepção do livro e a segunda, da série.

### 1.1 O livro

O romance de Atwood se inspira em acontecimentos sociais e políticos do início dos anos 1980, década em que foi publicado. De acordo com a autora, *O conto da aia* é uma “ficção especulativa”, pois ela cria um futuro distópico que poderia acontecer “sem nenhum avanço tecnológico em relação ao presente” (ARMSTRONG, 2019). Apesar de a autora ser canadense, a sociedade retratada no livro ocupa o território nordeste dos Estados Unidos da América, pois a eleição de Ronald Reagan para a presidência e o subsequente crescimento do conservadorismo no país foi um dos principais eventos utilizados como referência para as bases do governo de Gilead:

O livro refletiu a aderência americana ao conservadorismo com a eleição de Ronald Reagan como presidente, assim como o crescente aumento da direita cristã e suas organizações lobistas poderosas, como Maioridade Moral, Foco na Família e a Coalizão Cristã - sem mencionar o aumento do televangelismo (o uso da televisão para transmitir a fé cristã). (ARMSTRONG, 2019)

Entre os movimentos da época, havia crescentes ataques aos direitos reprodutivos das mulheres, com uma forte reação contra a legalização do aborto, que incluía uma fita de vídeo amplamente divulgada intitulada “Grito do Silêncio” (“*The Silent Scream*”); clínicas de aborto eram bombardeadas e incendiadas. Além disso, os políticos fundamentalistas criaram uma proposta de lei que concederia direitos civis aos fetos. O Governo Reagan também se mostrava contrário ao uso de métodos contraceptivos e afirmou que os EUA financiariam apenas “grupos internacionais de saúde feminina que promovessem planejamento familiar ‘natural’ – ou seja, a abstinência – em países em desenvolvimento” (ARMSTRONG, 2019). Em meio àquela fase sociopolítica, Atwood colecionava recortes de jornal sobre a queda de taxas de natalidade e as políticas repressivas contra métodos contraceptivos e aborto, nos quais se basearia para compor parte de sua obra (WEIGEL, 2017).

A autora também usou como referência o puritanismo americano, estabelecendo uma conexão entre o que aconteceu nos Estados Unidos na década de 1980 e os colonos puritanos da Nova Inglaterra (New England) no século XVII. Ela explica:

“A base profunda dos Estados Unidos – assim pensei – não eram as estruturas de república relativamente recentes e do Iluminismo do século 18, com a conversa sobre igualdade e a separação de igreja e estado, mas a dura teocracia da puritana New England do século 17, com seu preconceito acentuado contra as mulheres que precisa apenas da oportunidade em um período de caos social para se reafirmar”. O próprio Reagan falou sobre seu sonho de tornar os Estados Unidos ‘uma cidade brilhante em uma colina’, repetindo o termo que os puritanos tinham para sua colônia na Baía de Massachusetts. (ARMSTRONG, 2019)

Além dos acontecimentos descritos anteriormente, a autora também incluiu no enredo eventos históricos de diferentes épocas, entre eles: “regimes totalitários, como o nazifascismo; guerras e conflitos políticos, como Guerra Fria e Revolução Iraniana” (SANTOS e SANTANA; 2020, p. 13). Também foram incluídos eventos contemporâneos à escrita do livro que aconteceram em outros lugares:

Atwood diz ter se inspirado em parte na tentativa de Nicolai Ceausescu de aumentar as taxas de natalidade na Romênia – o que o levou a policiar mulheres grávidas e a proibir o aborto e os anticoncepcionais – e também nos assassinatos de dissidentes pelo regime de Ferdinando Marcos nas Filipinas. A ideia de “dar” os filhos de pessoas de classes mais baixas à elite veio da Argentina, onde mais de 500 crianças ficaram ‘desaparecidas’ após o golpe militar de 1976 e acabaram nas mãos de líderes do governo. (ARMSTRONG, 2019)

Em meio a esse contexto, à época do seu lançamento, o livro foi muito bem recebido pelo público, mas dividiu a opinião de críticos. Foi comparado a outras obras que descrevem distopias, como *1984*, de George Orwell, e *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess, no entanto, não parece ter despertado o choque que se esperaria com base em aspectos do conteúdo. Houve quem considerasse a descrição de Gilead e a caracterização de personagens pouco convincentes (McCARTHY, 1986; EHRENREICH, 1986).

Por outro lado, a série de 2017, como será abordado no próximo item, parece ter encontrado um cenário mais convidativo para a discussão da rígida organização social da República de Gilead criada por Atwood.

## 1.2 A série

A série conquistou relevância à época de seu lançamento por trazer elementos que dialogam com o momento sociopolítico vivenciado em diversos países, com o retorno de ideais

fascistas e do extremo conservadorismo, além de instabilidade política, da sensação de insegurança e das migrações em massa (SANTOS e SANTANA; 2020, p. 2). Por mais que seja inspirada no livro publicado em 1985, a primeira temporada estreou no ano da posse de Donald Trump nos EUA e no ano anterior à eleição de Bolsonaro no Brasil, e esse diálogo com os acontecimentos sociais e políticos recentes pode ser considerado como um dos motivos da visibilidade e receptividade da série desde seu lançamento, conquistando o público que é contrário aos posicionamentos de governos ditos conservadores (SANTOS e SANTANA; 2020, p. 6).

Os produtores da adaptação para o *streaming* atualizaram as referências existentes no período da narrativa que descreve a vida de Offred antes de se tornar uma Aia, “incluindo detalhes como Uber, Tinder, cappuccinos e o site Craigslist” (ARMSTRONG, 2019). Essas alterações trazem a série para o presente e convidam a uma identificação por parte dos espectadores, como se a personagem estivesse vivendo no mesmo momento que as pessoas que assistem aos episódios. Além disso, as questões políticas mencionadas anteriormente passaram a sensação de que um regime como o de Gilead poderia se tornar realidade em breve.

Outros temas apresentados na série, como o controle reprodutivo das mulheres, são de grande relevância para os movimentos feministas atuais, que lutam pela descriminalização do aborto em países que punem a interrupção da gravidez com a detenção, como no Brasil, em que o código penal prevê uma pena de até três anos.

Devido à relação dos temas com questões sociopolíticas, após o lançamento do seriado, protestos em diferentes países referenciaram *O conto da aia* quando as mulheres participantes utilizaram vestimentas como as das personagens:

Isso pode ser percebido através de uma série de manifestações pela descriminalização do aborto, em meados de 2018, no Brasil e Argentina. Mulheres vestidas com trajes característicos da personagem principal de *The Handmaid's Tale* saíram às ruas para propagar suas opiniões, o que despertou a atenção da mídia. No Brasil, o protesto ocorreu no dia 03 de agosto de 2018, em frente ao prédio do Supremo Tribunal Federal (STF), em relação a audiência pública que discutiu a legalização da interrupção da gravidez até a 12ª semana de gestação, fato atualmente passivo de detenção por até três anos, de acordo com o código penal brasileiro (SANTOS e SANTANA; 2020, p. 3)

A obra audiovisual também conta com elementos técnicos, “como a fotografia que compõe a série, na utilização de cores sóbrias e frias que ao mesmo tempo são contrastadas com o vermelho sangue da roupa das Aias” (SANTOS e SANTANA; 2020, p. 14), que contribuem para que os espectadores se encontrem imersos na narrativa enquanto assistem. Uma das

características que chamam a atenção é a forma como foram adaptadas as vestimentas, especialmente das Aias (Figura 1), feitas de forma muito semelhante aos detalhes descritos por Atwood no romance:

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

**Figura 1** – Vestimentas das Aias



Fonte: George Kraychyk/Hulu (2017)

Outro elemento marcante da série é a atuação. A habilidade dos atores em transmitir os sentimentos das personagens somente com olhares ou expressões surpreendeu o público e se tornaram mais uma forma de identificação com a trama. Além de conquistar os espectadores, a atuação de Elisabeth Moss, que interpreta a protagonista, foi reconhecida por premiações como os Prêmios Emmy em 2017 e o Globo de Ouro em 2018, garantindo-lhe os prêmios de Melhor Atriz em Série Dramática nos dois eventos. As atrizes Ann Dowd e Alexis Bledel também foram premiadas por suas interpretações na série na mesma edição do Emmy.

A boa recepção da série impactou as vendas do livro, que voltou à lista de mais vendidos no ano de exibição da primeira temporada. Além disso, em 2019, ano de lançamento da terceira temporada da série, Atwood lançou a continuação intitulada *Os testamentos*. A autora escreveu o segundo livro como uma forma de responder aos leitores “que não paravam de perguntar o

que tinha acontecido após o fim daquele romance.” (ATWOOD, 2019, p. 445). O romance se passa alguns anos depois do primeiro e é narrado por três personagens diferentes que têm relação com a protagonista de *O conto da aia*. *Os testamentos* foi incluído na lista de indicados do *Booker Prize*, um dos mais importantes prêmios literários de língua inglesa, antes mesmo de seu lançamento.

## 2 Fundamentação teórica

O presente capítulo apresenta a fundamentação teórica em que se baseia esta pesquisa, sendo dividido em três seções: a primeira aborda as teorias sobre foco narrativo; a segunda, as questões sobre a adaptação; e a terceira, as especificidades dos serviços de *streaming*.

### 2.1 A questão do foco narrativo

A análise do ponto de vista adotado em uma obra é feita para compreender as diferentes formas com que se pode impactar a percepção do público em relação à história, de acordo com o russo Boris Uspensky (1973). No caso da literatura, a análise é feita pelo “ponto de vista a partir do qual a narração é conduzida”, ou seja, pelo tipo de narrador presente na obra.

Norman Friedman (2002) sistematiza os tipos de narração existentes (e mesmo a ausência de narração), abordando os canais usados pelo narrador para comunicar a história ao leitor e considerando as características de quem conta a história, de que posição a história é contada e a que distância o leitor é colocado em relação à história. A partir disso, o ponto de vista pode ser classificado em uma ou mais das seguintes categorias definidas pelo autor: autor onisciente intruso; narrador onisciente neutro; narrador onisciente seletivo; narrador onisciente múltiplo; “eu” como testemunha; narrador-protagonista; modo dramático; e, por último, o modo câmera.

Para Friedman, o primeiro tipo de narrador, o onisciente intruso, apresenta a narrativa em terceira pessoa e tem conhecimento de tudo o que acontece ao longo da narrativa, fazendo interferências, comentando, analisando e criticando os acontecimentos. Conhece até mesmo os pensamentos e sentimentos das personagens, de forma que é usado como um mediador da história e escolhe como contar os fatos, interrompendo a narrativa com seus comentários. O segundo, chamado de narrador onisciente neutro, também narra em terceira pessoa e, de forma similar à categoria anterior, sabe tudo sobre a história que está contando, mas se diferencia do primeiro por não fazer intrusões e interferências explícitas na narrativa. Há, ainda, o narrador onisciente múltiplo, cujo foco narrativo pode representar a consciência de vários personagens, reproduzindo os sentimentos e pensamentos e expondo suas perspectivas, de forma que “não há propriamente narrador” (CHIAPINNI, 2002, p. 47). De acordo com Friedman, essa categoria se difere do narrador onisciente neutro, pois, enquanto este narrador sumariza e explica os acontecimentos depois que eles ocorrem, na onisciência múltipla os estados internos das personagens são mostrados consecutiva e simultaneamente em detalhe. Há, ainda, a

possibilidade de a onisciência seletiva se limitar à mente de uma única personagem ou de um grupo de personagens, com a adoção do discurso indireto livre, de forma que os pensamentos íntimos das personagens sejam apresentados em terceira pessoa.

O narrador que Friedman chama de “eu” como testemunha é uma personagem que relata em primeira pessoa o que ocorre consigo e com as demais personagens. Geralmente, trata-se de uma personagem secundária, e sua narração é limitada, pois não tem acesso aos pensamentos dos demais, o que lhe permite descrever somente o que presenciou ou informações que conseguiu por outros meios, como cartas e documentos.

Porém, é o denominado narrador-protagonista que mais nos interessa no presente trabalho, pois a narradora de *O conto da aia* relata todas as suas experiências em primeira pessoa. Trata-se de um tipo de narração semelhante à do “eu” como testemunha, porque a narrativa é conduzida por uma personagem inserida na história, que narra em primeira pessoa. Assim como o “eu” como testemunha, esse narrador não tem acesso à perspectiva de outras personagens, de forma que só pode descrever seus próprios sentimentos, pensamentos e percepções. Esse narrador também é a personagem central da ação, por isso os acontecimentos narrados são relacionados a ele e a suas vivências e interações no decorrer da história.

Como leitores, devemos acreditar na narradora de *O conto da aia* para que a história faça sentido e tenha impacto. Como só temos acesso ao ponto de vista dela a respeito de todo o contexto sociopolítico, as regras e os abusos perpetrados pelo novo governo, é imprescindível que sua “voz” seja confiável, ainda que não seja infalível:

Essa narrativa em primeira pessoa nos torna dependentes de Offred como uma testemunha confiável dos acontecimentos que ela descreve. Ela é o único acesso que temos aos fatos; mas, como todas as testemunhas, ela pode não ser confiável, o que representa um problema para o leitor, pois não temos outros relatos a que recorrer. A própria Offred questiona repetidamente sua própria confiabilidade como testemunha e destaca a falta de confiabilidade de histórias em geral; por outro lado, ela também destaca a necessidade de histórias para sobreviver e dar sentido ao seu dia a dia.<sup>2</sup> (GAYNOR, 2017, p. 1)

A narradora-protagonista talvez possa ser considerada falha em seu relato, mas, ainda assim, confiável. Para Greta Olson (2003), o narrador “falível” (*fallible*), diferentemente do não

---

<sup>2</sup> Fiz esta e outras traduções ao longo do trabalho. Tradução de: “This first- person narrative makes us dependent on Offred to be a reliable witness to the events she describes. She is the only access we have to the facts; but like all witnesses she can be unreliable, posing a problem for the reader as we have no other accounts to turn to. Offred herself repeatedly questions her own reliability as a witness and highlights the unreliability of stories; conversely, she also highlights the necessity of stories for survival and making sense of her daily life”.

confiável, não objetiva manipular os leitores, mas ainda assim falha por não ter acesso a todas as informações. Assim, pode-se considerar que, como narradora-protagonista, Offred é parcial, mas não perde a confiança dos leitores.

O modo dramático e o modo câmera de narração, por sua vez, podem nos ajudar a entender a adaptação de um texto literário para o meio audiovisual, pois, nesses casos, não há propriamente alguém que narra o que acontece: os fatos são mostrados para o leitor. No modo dramático, a narrativa se assemelha aos textos teatrais, pois consiste em diálogos e descrições dos personagens e cenários. Nesse caso, os estados mentais dos personagens não são apresentados ao leitor de forma direta, mas podem ser “inferidos a partir da ação e do diálogo” (FRIEDMAN, 2002, p. 178). Por fim, o foco narrativo denominado como câmera seria usado em narrativas que transmitem “sem seleção ou organização aparente, um ‘pedaço da vida’ da maneira como ela acontece diante do *medium* de registro” (FRIEDMAN, 2002, p.179). Chiapinni, entretanto, contesta a ideia de que não há uma seleção ou organização do que é mostrado pela câmera:

A câmera não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um PONTO DE VISTA onisciente, dominando tudo, ou o PONTO DE VISTA centrado numa ou várias personagens. (CHIAPINNI, 2002, p. 62)

Portanto, para Chiapinni, não há uma exclusão total do narrador, pois quem organiza as imagens a serem mostradas seria responsável por conduzir a história, assim como um narrador. Apesar de Friedman apresentar a câmera pela perspectiva da literatura, essa é uma forma de narrar muito característica do cinema e da televisão, pois a câmera cinematográfica é responsável por capturar os aspectos imagéticos que são apresentados na tela. Dessa forma, a câmera seria uma das principais formas de narração no meio audiovisual, mas a mesma pode ser usada como diferentes tipos de narradores, pois ela pode apresentar as cenas tanto de forma onisciente, quanto mostrar o que é visto pelo protagonista ou outra personagem em diferentes momentos.

Para analisar a narração presente em uma obra audiovisual, é necessário considerar “a posição visual a partir da qual a imagem é construída” (USPENSKY, 1973, p. 2), assim como em outros trabalhos de arte pictórica, como a fotografia e pintura. Como o aspecto visual do cinema consiste em imagens em movimento, o tipo de narração em uma obra pode ser o mesmo do início ao fim ou alternar entre diferentes formas de narração.

Além do aspecto imagético, as obras audiovisuais são compostas também pela parte sonora, como as vozes dos atores, músicas e efeitos sonoros. Nesse aspecto, um recurso muito utilizado em obras audiovisuais é a narração em *voice-over*<sup>3</sup>. A técnica, tal qual definida por Sarah Kozloff (1988), consiste em uma voz ouvida, mas vinda não dos atores que estão em cena, mas de um outro tempo e espaço de discurso – esse recurso indica que “alguém se encontra no ato de comunicar uma narrativa”<sup>4</sup> (KOZLOFF, 1988, p. 2). A voz sobreposta à cena pode pertencer tanto a um narrador externo à narrativa quanto a uma personagem.

Dessa forma, as categorias propostas por Friedman e por outros estudiosos da narrativa podem ser utilizadas para classificar o narrador na técnica de *voice-over*, pois é possível identificar o tipo de narração analisando quem conta a história, de que posição a história é contada e a que distância o espectador é colocado em relação à história, da mesma forma que na literatura. Essa técnica de narração pode ter “várias funções, incluindo recriar ou se referir à voz narrativa de um romance, transmitindo informações expositivas”<sup>5</sup> (KOZLOFF, 1988, p. 41). Em uma adaptação audiovisual, pode ser uma forma de utilizar trechos de narração presentes no romance.

## 2.2 Adaptação de livro para série

Em seu ensaio “Aspectos linguísticos da tradução”, Roman Jakobson definiu três tipos de tradução: tradução intralingual, tradução interlingual e tradução intersemiótica (JAKOBSON, 1974, p. 72). A primeira é a interpretação de signos verbais usando outros signos verbais da mesma língua e a segunda é a interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua – o que é mais conhecido como tradução. A última é descrita como uma transposição de um sistema de signos para outro, do verbal para o não verbal, por exemplo. Dessa forma, as adaptações podem ser caracterizadas como traduções por se tratar de “uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos” (HUTCHEON, 2013, p. 40).

Marcel Amorim apresenta o estado da arte nesse campo de estudo:

Na academia, as críticas literária e cinematográfica contemporâneas sustentam o estudo da prática da tradução/adaptação em duas diferentes linhas teóricas: 1) a **tradução intersemiótica**, corrente crítica iniciada por Roman Jakobson

<sup>3</sup> O *voice-over* aqui definido por Kozloff é um recurso narrativo utilizado em obras cinematográficas e não se trata do *voice-over* utilizado na Tradução audiovisual, definido como “a voz da tradução sobre a voz do discurso original de entrevistados ou de falantes solitários na tela.” (FRANCO e ARAÚJO, 2012, p. 12)

<sup>4</sup> “someone is in the act of communicating a narrative.”

<sup>5</sup> “such narration can serve a variety of functions, including recreating/referring to a novel's narrative voice, conveying expository information.”

(1969) e desenvolvida por, entre outros, Julio Plaza (2008), George Bluestone (2003) e Brian McFarlane (1996); e 2) a **teoria da adaptação**, que, atualmente, tem como seus principais expoentes Robert Stam (2000, 2005a, 2005b e 2008), Linda Hutcheon (2006) e Julie Sanders (2006). (AMORIM, 2013, p. 15-16)

Neste trabalho, parte-se, sobretudo, das considerações dos autores da chamada “teoria da adaptação”, pois estes autores apresentam, além de definições para o que pode ser classificado como adaptação, uma investigação mais detalhada a respeito das práticas e dos recursos utilizados no processo, contribuindo para que a análise proposta nesta pesquisa possa ser feita a partir dessas noções. O hábito de adaptar obras pode ser verificado em diferentes épocas, sendo possível encontrar uma grande quantidade e “variedade de tipos de adaptações, tanto entre gêneros e mídias diferentes como dentro de um único gênero e de uma mesma mídia” (HUTCHEON, 2013, p. 11). Como apontado por Hutcheon, os vitorianos adaptavam e até mesmo readaptavam todo tipo de obras, seja no campo da literatura, seja no do teatro ou das artes plásticas, e os pós-modernos continuaram adaptando em uma quantidade cada vez maior, com o surgimento de novos materiais e novas mídias como “o cinema, a televisão, o rádio e as várias mídias eletrônicas”, além de outras formas menos discutidas, como “os parques temáticos, as representações históricas e os experimentos de realidade virtual” (HUTCHEON, 2013, p. 11).

Dentre os tipos de adaptação existentes, “muito se tem pesquisado sobre a prática – já intrínseca à contemporaneidade – de se traduzir/adaptar obras literárias para o cinema” (AMORIM, 2013, p. 15). O foco nesse tipo específico ocorre graças à grande quantidade de obras adaptadas desde o surgimento do cinema e pelo fato de alguns grandes diretores terem trabalhado majoritariamente com obras adaptadas ao longo de suas carreiras:

Por exemplo, de treze longas-metragens realizados pelo diretor estadunidense Stanley Kubrick, apenas três não são baseados em nenhum livro: seus dois primeiros filmes, *Medo e desejo* (1953) e *A morte passou por perto* (1955), são roteiros originais; e seu oitavo filme, *2001: Uma odisseia no espaço* (1968) foi escrito simultaneamente a um livro, em conjunto com o autor de ficção científica Arthur C. Clarke. (SILVA, 2020, p. 12)

Para Julie Sanders, em seu livro *Adaptation and Appropriation*, publicado primeiramente em 2006, as adaptações podem ser uma forma de tornar uma obra mais compreensível e relevante para um novo público, atualizando e aproximando os elementos da história a essa audiência. Mantém-se, nesse processo, uma “intertextualidade” (*intertextuality*; SANDERS, 2015, p. 4) entre o texto-fonte e a obra adaptada, que a autora considera como

chave da adaptação, pois por meio dessa relação o espectador traça as semelhanças e diferenças entre as obras. Sanders (2015, p. 32) ainda sugere uma leitura menos linear, e mais “em rede” (*networked*) e interconectividade entre as obras ditas “fontes” e suas adaptações, já que todas possuem relações com outras obras.

No caso da série *The Handmaid’s Tale*, traduzida no Brasil como *O conto da aia*, pode-se mesmo notar como a adaptação levou a obra de Atwood a um público atual, inclusive conquistando uma nova geração de leitores para a obra de partida. Não à toa, em 2017, ao explicar a opção por uma nova capa para o romance (uma imagem da série do Hulu), a filial canadense da editora multinacional Penguin justificou sua escolha dizendo que a obra de Atwood encontrava-se em meio a um grande renascimento graças ao sucesso da série de TV, trazendo “um sem-número de novos leitores para o livro e inspirando debates sérios sobre feminismo, política e o estado de coisas em nosso mundo”<sup>6</sup> (PENGUIN, 2017).

Na nota para a segunda edição de *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon também afirma que o ato de adaptar envolve “‘ajustar’ as histórias para que agradem ao seu novo público” (2013, p. 10). No entanto, esse ajuste não chega a cortar o laço com a obra de partida; além da intertextualidade argumentada por Sanders (2006), há também o fator da autodeclaração, já que com frequência adaptações anunciam “abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s)” (HUTCHEON, 2013, p. 27), como ocorre no caso de *O conto da aia*, que tem a própria autora da obra de partida entre os seus produtores.

Para Hutcheon:

Em primeiro lugar, vista como uma *entidade* ou *produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. (HUTCHEON, 2013, p. 29, grifos da autora)

Baseando-se nessas noções, pode-se considerar a série *O conto da aia* como uma adaptação, por se tratar de uma transposição extensiva do romance *O conto da aia* – trata-se de uma mudança de mídia (do meio literário para o meio audiovisual). Isso não significa, entretanto, que a adaptação não seja uma obra autônoma; é “uma segunda obra que não é secundária” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

---

<sup>6</sup> “[The hit TV series has brought] countless new readers to the book and sparked some serious conversations about feminism, politics, and the state of our world.”

Assim como Sanders, a autora aponta a questão da intertextualidade nas adaptações, que afeta a recepção do público, pois as pessoas que tiveram um contato prévio com a obra na qual a adaptação se baseia experienciam essa nova obra “por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.” (HUTCHEON, 2013, p. 30). A familiaridade com o texto resulta em um processo dialógico contínuo, “no qual comparamos a obra que já conhecemos àquela que estamos experienciando” (HUTCHEON, 2013, p. 45).

Devido a essa conexão entre as obras envolvidas no processo de adaptação, é esperado que ocorra uma comparação entre as duas, sobretudo quando o público sente que a segunda obra “falha em capturar o que vemos como narrativa, temática e características estéticas fundamentais de sua fonte literária”<sup>7</sup>. Assim, é comum dizer que a adaptação foi “infiel” (STAM, 2000, p. 54). No entanto, similarmente ao que propõe Hutcheon, Stam aponta que é necessário entender a adaptação como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades, não como subordinada à obra de partida.

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20)

Apesar de ser uma nova obra, a adaptação mantém uma relação com o material-fonte, e pode-se analisar o que é “transposto” nesse processo. Hutcheon (2013, p. 32) considera que “a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros”. Para a estudiosa, a análise das adaptações deve considerar os diferentes modos de engajamento que se pode estabelecer com uma obra (HUTCHEON, 2013, p. 32), que são listados pela autora como mostrar, contar ou interagir. No caso da adaptação audiovisual de um livro, que seria uma forma de adaptação performativa, a obra passaria do contar (livro) para o mostrar (produto audiovisual). Para Hutcheon, esse tipo de adaptação deve dramatizar a descrição e a narração, utilizando imagens, sons, falas e ações:

Contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens.

---

<sup>7</sup> “When we say an adaptation has been ‘unfaithful’ to the original, the term gives expression to the disappointment we feel when a film adaptation fails to capture what we see as the fundamental narrative, thematic, and aesthetic features of its literary source.”

Mostrar uma história, como em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas, envolve uma *performance* direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real. (HUTCHEON, 2013, p. 35)

Ao analisar as adaptações audiovisuais, é necessário, assim, considerar os recursos visuais, como ângulos de câmera e iluminação, mas a autora ressalta que o conteúdo sonoro, como *voice-overs*, músicas e até mesmo diálogos, também são elementos que “dirigem as respostas do público” (HUTCHEON, 2006, p. 38-46). A autora aborda a questão do foco narrativo no audiovisual e considera que “a maioria dos filmes utiliza a câmera como um tipo de narrador em terceira pessoa que se move para representar o ponto de vista de uma variedade de personagens em diferentes momentos” (HUTCHEON, 2013, p. 88).

A autora considera que no cinema e na televisão “não podemos, todavia, entrar na mente dos personagens” [...] “eles devem incorporar visível e fisicamente suas reações para que a câmera as registre, ou então devem falar sobre suas emoções” (HUTCHEON, 2013, p. 51). Ainda assim, recursos como o *voice-over* podem complementar o que é mostrado na tela e se tornar uma forma de “entrar na mente” de quem aparece na cena, pois, quando a narração utiliza a voz de alguma das personagens, pode ser uma forma de o espectador ter acesso aos devaneios e pensamentos privados da personagem em questão (KOZLOFF, 1988, p. 5).

No entanto, nos casos em que o recurso de *voice-over* não é utilizado, o foco em personagens específicas em uma cena é uma forma de realçar as emoções expressas na situação por meio da imagem. “A câmera pode isolar alguns elementos de uma cena para conferir-lhes não somente significado, mas também importância simbólica por seu ato de contextualização” (HUTCHEON, 2013, p. 109). Assim, é por meio da performance dos atores que as informações são expostas ao espectador, quando não são inseridas nos diálogos.

Graças às diferentes mídias e aos diversos modos de se apresentar uma narrativa, outras diferenças são observadas na forma como os elementos de uma obra são mostrados ao público. Por exemplo, em um romance as descrições de cenários e personagens podem ser longas e detalhadas, enquanto no cinema, “as pessoas aparecem dentro de um cenário e em ação todas de uma só vez, sem a ajuda de qualquer mediação para o espectador” (HUTCHEON, 2013, p. 101). É possível manipular o tempo no cinema por meio da edição, tornando a cena mais longa, “diferentemente de uma *performance* ao vivo no palco, que ocorre em tempo real e cujos sons e imagens estão correlacionados com exatidão” (HUTCHEON, 2013, p. 101), mas muitas vezes esses aspectos da história são mostrados com maior rapidez, considerando que o que é visto na

tela não precisa ser descrito verbalmente ou explicado, pois pode ser entendido pela imagem apresentada.

A autora também aborda algumas especificidades das adaptações televisivas, que têm mais tempo à disposição do que um filme, mas também precisam “dividir a narrativa em um número específico de blocos de igual duração” (HUTCHEON, 2013, p. 104). Segundo Hutcheon, a televisão tem um ritmo mais acelerado, o que deve ser levado em conta pelo adaptador, principalmente quando a obra usada como fonte tem um ritmo mais lento. As séries para *streaming* também compartilham das características descritas pela autora, embora em alguns casos haja uma flexibilidade ainda maior e os episódios tenham durações ligeiramente diferentes, por exemplo. No entanto, algumas séries disponibilizadas nos catálogos eram ou ainda são transmitidas na televisão também, de forma que precisam se adequar ao formato imposto.

### 2.3 Características do *streaming*

As plataformas de *streaming* têm conquistado cada vez mais assinantes a cada ano. Somente no ano de 2020, a Netflix obteve 38 milhões de novas assinaturas, alcançando um total de 203 milhões de assinantes no mundo até o fim do mesmo ano (ESTIGARRIBIA, 2021). Esses novos serviços on-line permitem que o usuário escolha o que deseja assistir, quando e como, diferentemente das redes televisivas tradicionais, que definem a sua grade de conteúdo, limitando o usuário a assistir ao que é transmitido em um horário pré-determinado (CORRÊA, 2019, p. 16). Desde que o usuário tenha acesso à conexão de *internet*, ele pode acessar todo o catálogo do serviço que assina a qualquer momento em diferentes tipos de dispositivos, além dos aparelhos televisores, como computadores, celulares ou *tablets*.

Além da praticidade e facilidade em acessar os conteúdos em qualquer lugar, os conteúdos distribuídos por *streaming* são reproduzidos na medida em que são baixados, de forma que o usuário não precise aguardar o *download* do material completo antes de começar a assistir, o que possibilita o consumo instantâneo como o da televisão, mas sem intervalos publicitários. Assim, “o catálogo pode ser visualizado sem interrupções”, e as ferramentas possibilitam “que o espectador decida quando pausar, retornar ou avançar na narrativa” (CORRÊA, 2019, p. 17). O conteúdo também não ocupa espaço no disco rígido, o que evita a violação de direitos autorais, pois o assinante “não possui uma cópia ilegal do produto salvo em seu computador” (SANTOS; CAMPOS; MENEZES, 2015, p. 4). Essas características específicas têm feito com que os usuários optem cada vez mais por utilizarem tais plataformas.

O sucesso dessa nova forma de consumo tem feito com que grandes estúdios de cinema criem conteúdos exclusivos para o formato e até mesmo desenvolvam suas próprias plataformas como o *Disney Plus*, da *The Walt Disney Company*, lançado nos EUA no final de 2019 e disponibilizado em toda a América Latina e Caribe no final de 2020. Essas empresas que já atuam no mercado audiovisual há muitas décadas possuem um extenso catálogo de lançamentos no cinema e na televisão, que agora também podem ser assistidos on-line, o que chama a atenção dos consumidores que têm interesse no conteúdo disponibilizado. Além disso, a estreia de novos títulos com exclusividade na plataforma também são uma forma de atrair novos assinantes. Alguns lançamentos são continuações de franquias, como a série *The Mandalorian*, do universo de *Star Wars*, o que faz com que fãs das produções também se interessem pelo serviço.

A partir da criação de novos conteúdos para as plataformas, surge uma demanda no campo de traduções audiovisuais para que as obras possam ser disponibilizadas nas diferentes línguas faladas pelos assinantes presentes em uma variedade de países nos quais os serviços podem ser acessados. Ademais, os aplicativos e sites também devem ser localizados para que os usuários consigam utilizar suas ferramentas sem obstáculos.

Além do sucesso entre o público, as produções das plataformas de *streaming* têm se destacado nas premiações, principalmente no ano de 2021. Devido às restrições para o funcionamento de salas de cinema no mundo todo, a exigência de passar os filmes nos cinemas de Los Angeles para que o título se tornasse elegível para indicações no Oscar foi revogada. “Dessa forma, filmes que estrearam em *drive-ins* ou diretamente nas plataformas de *streaming* também foram incluídos no processo de seleção.” (FRANZÃO, 2021) A produções da Netflix receberam mais de 30 indicações somadas, e filmes da Amazon Prime Video, Disney Plus e Hulu também foram indicados. As séries também têm recebido indicações e ganhado prêmios há alguns anos, como *O conto da aia*, que recebeu os prêmios no Globo de Ouro e no *Emmy*.

As particularidades do *streaming* têm criado comportamentos e popularizado outras formas de consumir produtos audiovisuais. No caso de seriados, na televisão os telespectadores precisavam aguardar o lançamento de novos episódios, que geralmente eram transmitidos após o intervalo de uma semana. Com a invenção das fitas VHS, seguida das coletâneas de DVDs e *downloads* de episódios, foi criado o “comportamento de assistir seguidamente a vários episódios de uma mesma série” (SANTOS; CAMPOS; MENEZES, 2015, p. 8), conhecido como *binge-watching* ou *maratona de vídeo*. As novas ferramentas de *streaming* trazem a possibilidade de disponibilizar todos os episódios de uma temporada ao mesmo tempo, ou até todas as temporadas de uma série produzidas até o momento, “por inteiro, para serem

consumidas de imediato, sem interrupções” (SANTOS; CAMPOS; MENEZES, 2015, p. 5). É isso que fez com que o hábito das maratonas fosse ainda mais disseminado, já que algumas plataformas lançam novas temporadas inteiras de conteúdos originais, disponibilizando todos os episódios de uma única vez.

Outro dos comportamentos muito estimulados pelo consumo em plataformas de *streaming* são as discussões em redes sociais. As empresas possuem perfis nessas mídias, que são utilizados para divulgar novos lançamentos e eventos relacionados aos títulos presentes em seus catálogos. O engajamento dos assinantes é observado pelas produtoras para entender os gostos do público, criando táticas para selecionar os dados disponíveis e analisar em quais gêneros e tipos de histórias devem investir em suas novas produções, considerando os filmes e séries mais populares, de forma a fidelizar os assinantes que consomem seus produtos (SANTOS e SANTANA; 2020, p. 8).

A tendência de adaptar livros para o audiovisual que existe desde o surgimento do cinema também se faz presente nestas novas plataformas. Dentre os títulos mais populares dos diferentes serviços disponíveis, é possível encontrar muitas adaptações literárias que ganharam a preferência do público, como observado por Santos e Santana:

A adaptação de obras literárias ganhou a preferência do público, como *The Man in The High Castle* (Philip K. Dick) pela Amazon Prime, *Game of Thrones* (George R. R. Martin) pela HBO, *Alias Grace* e *The Handmaid's Tale* (Margaret Atwood) pela Netflix e Hulu (respectivamente), dentre outras. (SANTOS e SANTANA, 2020, p. 8)

Além de haver uma grande oferta de adaptações, há uma demanda do público para que novas adaptações sejam lançadas e para que estes conteúdos possam ser encontrados de forma mais fácil. Um indício disto é o fato de a Netflix ter criado uma categoria de séries baseadas em livros<sup>8</sup> dentro da própria plataforma. A partir disso, percebe-se que com o surgimento de novas mídias, a tendência de adaptar se mantém e a quantidade de adaptações, de diferentes tipos, se torna cada vez maior.

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.netflix.com/browse/genre/1819174>.

### 3 Ponto de vista em *O conto da aia*: análise do primeiro episódio

O presente capítulo consiste na análise da adaptação, com ênfase na questão do foco narrativo e do ponto de vista no romance e no seriado.

No romance de Atwood, o ponto de vista apresentado ao leitor é o da protagonista identificada como Offred, que descreve o espaço em que a história é contada e as personagens com os quais interage, além de revelar seus pensamentos e memórias aos leitores. De acordo com a classificação de Friedman (2002), a narração de *O conto da aia* é feita por uma narradora-protagonista, pois sua perspectiva é apresentada ao leitor em primeira pessoa, como no exemplo a seguir:

Pego os vales de alimentos da mão estendida de Rita. Os vales têm diferentes ilustrações, das coisas pelas quais podem ser trocados: doze ovos, um pedaço de queijo, uma coisa marrom que deveria ser um bife. Eu os guardo no bolso com zíper em minha manga, onde mantenho meu passe. (ATWOOD, 2017, p. 20)

A narração não alterna entre outros tipos ao longo do romance, mantendo o ponto de vista da protagonista em todos os capítulos. A partir disso, o objetivo deste trabalho é analisar qual foco narrativo foi empregado na adaptação para o serviço de *streaming* Hulu, verificando de que forma os aspectos imagéticos e sonoros da obra adaptada apresentam os pontos de vista ao longo do primeiro episódio da primeira temporada, que será o foco da análise aqui apresentada. O episódio de 57 minutos é intitulado “Offred”, identificação da protagonista, foi dirigido por Reed Morano e escrito por Bruce Miller.

A série se inicia com sons de sirene de carro de polícia enquanto os créditos de produção e o letreiro da série aparecem na tela. Na primeira cena, a câmera segue o carro que está sendo perseguido na estrada. Em seguida, mostra as personagens dentro do veículo: uma mulher e uma criança no banco traseiro e um homem dirigindo. As personagens são a protagonista, seu marido e sua filha. Durante a perseguição é possível ouvir uma música instrumental que traz tensão à cena. A princípio, a perspectiva da câmera é externa, no entanto, em alguns momentos a câmera filma o retrovisor interno do carro, que reflete a imagem das personagens no banco de trás (Figura 2). Neste caso, parece haver uma mudança no foco narrativo, pois a visão do retrovisor seria a do motorista do carro, de forma que há uma alternância entre uma perspectiva externa e a perspectiva de uma das personagens que participam da cena.

**Figura 2** – Reflexo no retrovisor interno



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017). Captura feita pela autora.

A cena continua com o carro derrapando após uma curva e entrando na floresta. As personagens descem do carro e o pai instrui a mãe e a filha a fugirem pela floresta. A câmera segue as duas correndo pela floresta e, em seguida, mostra a floresta vista de cima, de forma que as personagens ainda são vistas. Enquanto correm, a câmera alterna entre mostrar as duas personagens, depois focando no rosto da criança e, por último, no rosto da mãe. É possível ouvir um som de disparo de uma arma quando elas param de correr e olham para trás, momento em que a câmera foca no rosto da mãe, que olha ao redor tentando identificar onde ocorreram os disparos. Em seguida, a mãe pega a filha no colo e elas voltam a correr. Novamente a câmera alterna o foco entre os rostos da protagonista e da criança, mostrando também as duas correndo à distância.

Devido à natureza performativa das obras audiovisuais, nem sempre há uma narração descritiva explicitando os sentimentos e pensamentos dos personagens da trama. Por isso, quando a câmera foca nas expressões de personagens, os espectadores podem inferir o que elas estão sentindo. De forma similar ao modo dramático definido por Friedman (2002), aqui os sentimentos e pensamentos são demonstrados por meio de diálogos ou ações e não de descrições, como na cena analisada anteriormente. Mas pela diferença no tipo de mídia entre o romance e a série, as ações são apresentadas de forma performativa (o mostrar), não por meio de palavras (o contar). Analisando as expressões da filha (Figura 3) e da mãe (Figura 4) é possível inferir que ambas sentem medo, pois correm o risco de serem alcançadas pelos perseguidores enquanto correm e ao escutarem o som de disparos sentem medo de o pai/marido ter sido atingido.

**Figura 3** – Foco no rosto da criança



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017). Captura feita pela autora.

**Figura 4** – Foco no rosto da protagonista



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017). Captura feita pela autora.

As personagens se escondem atrás de algumas pedras na floresta. Neste momento, há uma nova mudança no foco narrativo. Depois de mostrar o rosto das personagens, a câmera mostra a visão da protagonista, que olha para cima por entre as pedras para verificar se os perseguidores se aproximam. Os rostos das personagens são mostrados novamente, e é possível ouvir o som de um rádio comunicador. Ao ouvir o som, a mãe olha para cima e então a câmera mostra o que a personagem vê novamente e agora é possível ver as pernas de um homem que carrega uma arma (Figura 5). Posteriormente é possível ver um segundo homem e depois de um tempo os dois se afastam.

**Figura 5** – Visão da protagonista na floresta



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017). Captura feita pela autora.

Ao ver os homens se afastando, a personagem pega a filha no colo novamente e volta a correr, no entanto ela escorrega e ambas caem no chão, sendo logo alcançadas pelos perseguidores que tomam sua filha de seus braços. A personagem tenta lutar contra os homens, mas é golpeada e cai no chão, perdendo a consciência. As duas são levadas para lados opostos. A mãe é carregada em uma maca para o interior de uma van preta. A câmera alterna o foco entre o rosto da personagem e a visão dela enquanto é colocada dentro do veículo.

Na cena seguinte, é possível ver a protagonista em um quarto, filmada à contraluz, sentada em frente à janela que permite que a luz entre no cômodo. É neste momento que a série parece definir o ponto de vista que seguiremos ao longo da narrativa, que é o de Offred, interpretada pela atriz Elizabeth Moss. A personagem descreve os objetos presentes no quarto e se apresenta aos espectadores, por meio do uso da técnica de *voice-over*. O uso do *voice-over* na cena é uma forma de adaptar a narração presente no livro para a série. O conteúdo da narração usa informações de diferentes passagens do livro, mas principalmente do seguinte trecho no segundo capítulo do romance:

Uma cadeira, uma cama, um abajur. Acima no teto branco, um ornamento em relevo na forma de uma coroa de flores, e no centro dele um espaço vazio, coberto de reboco, como o espaço em um rosto onde o olho foi tirado fora. Deve ter havido um lustre, antes. Eles tinham removido qualquer coisa em que você pudesse amarrar uma corda. 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. A luz do sol também entra pela janela e bate no assoalho, que é feito de madeira, em ripas estreitas, muito bem enceradas. Há um tapete no chão, oval, feito de retalhos trançados. (ATWOOD, 2017, p. 15)

O *voice-over* é utilizado novamente na cena em que Offred observa Rita, a Martha que trabalha na casa, fazendo pão (08:44). Na cena, a câmera mostra ao espectador a visão da protagonista. É possível ouvir a voz da protagonista novamente, narrando a situação, explicando que as Marthas fazem o pão artesanalmente como uma forma de retomar os “valores tradicionais”, de acordo com os ideais dos líderes do regime. Mais uma vez, o *voice-over* é usado para uma narração em que a protagonista descreve o ambiente e as personagens presentes na cena, de modo que o espectador saiba o que está se passando por sua cabeça. Novamente, o conteúdo da narração é muito semelhante a um trecho do livro em que as personagens executam ações similares na série:

Rita está aqui dentro, de pé diante da mesa da cozinha, que tem um tampo branco esmaltado lascado. Ela está com seu vestido habitual de Martha, que é verde desbotado como um traje cirúrgico dos tempos anteriores. O feitiço de suas roupas é muito parecido com o das minhas, o vestido comprido escondendo as formas, mas com um avental de peitilho por cima e sem a touca com abas brancas e o véu. Ela põe o véu para sair, mas ninguém se importa muito com quem vê o rosto de uma Martha. As mangas estão arregaçadas até o cotovelo, deixando à vista seus braços morenos. Ela está fazendo pão, atirando os cones de massa para a rápida sovada final e depois dar a forma. (ATWOOD, 2017, p. 18)

Em seguida, a câmera foca no rosto da protagonista, que muda a direção de seu olhar. Após o movimento da personagem, é mostrada na tela a imagem vista por ela, que observa pela fresta da porta o Comandante e sua Esposa conversando na sala (Figura 6).

**Figura 6** – Observando pela fresta da porta



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017). Captura feita pela autora.

Outra Aia aguarda a protagonista no portão da casa do Comandante Fred para que elas possam ir ao mercado juntas (10:13), quando o *voice-over* é utilizado novamente. Offred ainda

está dentro da casa e a câmera mostra sua dupla aguardando em frente ao portão enquanto a voz da protagonista é sobreposta à cena. Após Rita mencionar que a “amiga” de Offred a aguarda, a narradora diz que gostaria de responder que elas não são amigas e que, na verdade, mal se conhecem, mas são obrigadas a fazer todas as atividades fora de casa em duplas, para garantir que elas não descumpram as regras por serem vigiadas constantemente.

Na cena em que Offred está saindo da casa para se encontrar com a outra Aia, ela interage com Nick, o motorista da casa. Durante o diálogo, ela responde às suas perguntas de uma forma, mas os pensamentos da personagem são revelados, e é possível ouvir como ela realmente gostaria de responder às perguntas que são feitas e saber que ela suspeita que ele seja um espião do governo de Gilead, por isso é cautelosa ao conversar com o homem. Quando o *voice-over* utiliza a voz de algum dos personagens, em vez de uma narração descritiva, pode ser uma forma de o espectador ter acesso aos devaneios e pensamentos privados da personagem em questão (KOZLOFF, 1988, p. 5), que é o caso das duas cenas analisadas anteriormente, em que os pensamentos que não poderiam ser externalizados durante o diálogo são revelados aos espectadores por meio do uso dessa técnica.

No restante do episódio, a técnica é usada muitas outras vezes, conduzindo a narrativa e revelando os pensamentos da protagonista. Além disso, em outros momentos, como quando ela observa o motorista da casa pela janela de seu quarto (38:14), a câmera mostra novamente como Offred vê as cenas (Figura 7).

**Figura 7** – Observando pela janela



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017). Captura feita pela autora.

Com a adoção do uso dos recursos descritos aqui, percebe-se a tentativa de manter, na adaptação, o ponto de vista “fechado” da narradora-protagonista do romance. No entanto, no meio audiovisual, a narração necessariamente é desdobrada em diferentes pontos de vista, pois

a própria câmera, dirigida pelo diretor, “age” também como narradora (COSTA, 2019, p. 166), mostrando o que deve ser visto pelo espectador. Isso significa que, na série, o ponto de vista acaba ficando mais flexível do que no romance, no qual o leitor realmente só tem acesso ao depoimento da narradora.

De toda forma, com base na análise apresentada aqui do primeiro episódio da série, não deixa de ficar claro ao espectador que o ponto de vista de Offred, senão o único, é o principal – são os seus pensamentos e emoções que definem o tom da série e o seu protagonismo.

Contudo, como apontado por Hutcheon (2013), contar e mostrar uma história demandam recursos próprios devido às diferenças entre meios em que a narrativa é veiculada. Os romances exigem que os personagens e cenários sejam descritos e os acontecimentos, sejam explicados e resumidos. O meio audiovisual é menos descritivo, já que mostra os cenários, as aparências das personagens e suas expressões; no entanto, também conta com recursos narrativos presentes na literatura para “entrar na mente” das personagens e definir o ponto de vista que os espectadores devem acompanhar.

## Considerações finais

Este trabalho teve por objetivo realizar uma análise do primeiro episódio da série *O conto da aia*, de 2017, como adaptação audiovisual do romance homônimo de Margaret Atwood, sobretudo no que diz respeito à definição dos pontos de vista narrativos utilizados em ambos. A análise foi realizada levando em consideração o uso de recursos que podem adaptar o foco narrativo da literatura para o meio audiovisual, como o enquadramento de câmera e o uso do *voice-over*. Para tanto, o presente trabalho baseou-se em teorias sobre adaptação (SANDERS, 2006; STAM, 2008; HUTCHEONS, 2013) e de ponto de vista e foco narrativo (USPENSKY, 1973; FRIEDMAN, 2002; CHIAPINNI, 2002).

Com base na análise, percebeu-se que, enquanto a narração do romance é toda baseada na visão da protagonista, o ponto de vista no meio audiovisual alterna-se entre diferentes tipos, pois há a narração conduzida pela câmera e a narração em *voice-over*. Assim, nota-se que os recursos de definição do ponto de vista na obra audiovisual são diferentes daqueles adotados na literatura, embora possa haver coincidências.

A mudança do meio em que a narrativa é veiculada faz com que a história seja contada de forma distinta, como observa Hutcheon (2013). Na literatura, há mais descrições dos elementos que compõem a narrativa, pois é por meio delas que os leitores podem conhecer as personagens e entender os acontecimentos. No audiovisual, o foco é na performance, nas expressões dos atores, nas ações e nos diálogos, mas também é possível usar a narração para transmitir os pensamentos de determinadas personagens.

Para futuros estudos, pode ser relevante analisar os episódios seguintes da série, pois os pontos de vista de outros personagens podem ser aprofundados ao longo dos demais episódios ou outras temporadas, trazendo novas informações ao enredo, que não são apresentados no romance devido ao foco narrativo fechado na protagonista que apresenta somente os fatos que conhece. Ademais, outras obras audiovisuais adaptadas podem ser objetos interessantes para a análise de elementos que definem os pontos de vista da narrativa. Também é possível analisar traduções literárias e audiovisuais a partir das noções de foco narrativo.

## REFERÊNCIAS

- ALBRECHT-CRANE, Christa; CUTCHINS, Dennis. New beginnings for adaptation studies. In: **Adaptation studies: new approaches**. Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2010. p. 12
- AMORIM, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p.15-33, jan./jun. 2013.
- ARMSTRONG, Jennifer Keishin. Por que a série *The Handmaid's Tale* é relevante para os dias de hoje. **BBC Brasil**. 16 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-44294676>> Acesso em: 26 mar. 2020
- ATWOOD, Margaret. **O conto da aia**. Tradução: Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ATWOOD, Margaret. **Os Testamentos**. Tradução: Simone Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- CHIAPINNI, Lígia. **Foco narrativo: ou polêmicas em torno da ilusão**. São Paulo: Ática, 2002.
- CORRÊA, Angela Miguel. **Séries originais da Netflix: alterações na estrutura narrativa no contexto do binge-publishing**. 2019. 196 f. Dissertação (Comunicação Social) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2019.
- COSTA, Cynthia Beatrice. An Ironic Overlay: The Use of Voice-Over Narration in *The Age of Innocence*, by Martin Scorsese. **Adaptation**, v. 13, n. 2, p. 161-175, 2019.
- EHRENREICH, Barbara. Feminism's Phantoms. **The New Republic**, v. 194, n. 11, p. 33-5, March 17, 1986.
- ESTIGARRIBIA, Juliana. Netflix bate recorde de 200 milhões de assinantes em meio à pandemia. **Exame**. 19 jan. 2021. Disponível em: <<https://exame.com/negocios/netflix-bate-recorde-de-200-milhoes-de-assinantes-em-meio-a-pandemia/>> Acesso em: 19 mai. 2021.
- FRANCO, Eliana Paes Cardoso; ARAUJO, Vera Lucia Santiago. Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual (TAV). **Tradução em revista**, v. 2020, n. 28, 2012.
- FRANZÃO, Luana. Oscar 2021 acontece neste domingo com destaque para streaming e diversidade. **CNN**. 25 abr. 2021. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/2021/04/25/oscar-2021-acontece-neste-domingo-com-destaque-para-streaming-e-diversidade>> Acesso em: 24 mai. 2021
- FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Revista USP, n. 53, p. 166-182, 2002.
- GAYNOR, Dónal How. **The Necessity of Telling Her Story: Narrative Veracity in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale***. 2017. 22f. BA Essay (Trabalho de Conclusão de Curso) – Department of English, School of Humanities, Háskóli Íslands, 2017. Disponível em: <<https://skemman.is/bitstream/1946/27207/1/Dónal%20Gaynor%20BA%20essay%20print%20version.pdf>>. Acesso em: 21 mai. 2021.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 7 ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 162

KOZLOFF, Sarah. **Invisible storytellers: Voice-over narration in American fiction film**. University of California Press, 1988.

MCCARTHY, Mary. Breeders, Wives and Uwomen. **The New York Times**, 9 de fevereiro de 1986 (seção 7, p. 1).

OLSON, Greta. "Fallible and Untrustworthy Narrators." *Narrative*, v. 11, n. 1, jan. 2003, p. 93-109.

PENGUIN. The Story Behind the Cover: The Handmaid's Tale. **Penguinsgop.ca**, 17 de julho de 2017. Disponível em: <<https://penguinshop.ca/blogs/news/look-back-at-canadian-covers-for-the-handmaids-tale>> Acesso em 5 de maio de 2021.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. Londres; Nova York: Routledge, 2015.

SANTOS, Alusk Maciel; SANTANA, Gilmar. Das telas para as ruas: o envolvimento político de *The Handmaid's Tale* com a atualidade. **Tropos: comunicação, sociedade e cultura**, v. 9, n. 1, 2020.

SANTOS, Claryce Oliveira dos; CAMPOS, Iury Figueiredo; MENEZES, Nicolás Paulino Pinto. Netflix: e agora, como vemos TV. 2015.

SILVA, Gabriela Spinola et al. **A representação do outro na tradução intersemiótica da novela História da sua vida ao filme A chegada**. Dissertação (Mestrado em Estudos da linguagem) - Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Catalão. 2020. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11024>> Acesso em: 18 mai. 2021

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

THE HANDMAID'S TALE. Produção: Bruce Miller. Toronto (Canadá) e Cambridge (EUA). MGM Television/ Hulu. 2017. Colorado.

USPENSKY, Boris Andreevich. **A poetics of composition: The structure of the artistic text and typology of a compositional form**. University of California Press, 1973.

WEIGEL, Moira. We live in the reproductive dystopia of "The Handmaid's Tale". **The New Yorker**, 26 de abril de 2017. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/we-live-in-the-reproductive-dystopia-of-the-handmaids-tale>>. Acesso em 21 de maio de 2021.