

# A visão distópica de Atwood na literatura e no cinema

Eliane Campello

*Resumo:* O presente trabalho retoma a leitura comparativa realizada durante o “Ciclo de cinema canadense”, promovido pelo Núcleo de Estudos Canadenses/Fundação Universidade Federal do Rio Grande — NEC/ FURG, entre o romance *The Handmaid’s Tale* (1985), de Margaret Atwood, e sua adaptação para o cinema, por Harold Pinter (1990). Entre as inúmeras interfaces existentes nesses dois campos culturais, saliento os valores que a autora tematiza na sua República de Gilead, a partir do fato de que a maioria das mulheres se tornaram estéreis. As atitudes do “comando” contra o estatuto dos direitos da mulher informam a visão distópica de Atwood. Na passagem do texto literário para a tela, entretanto, há aspectos relevantes, caracterizadores dessa distopia, que são totalmente desconsiderados. Nessa perspectiva, examino a influência da narrativa encaixada na sua relação com a narradora e a presença do espaço canadense, elementos essenciais na obra literária, em contraponto ao “final feliz” da versão para o cinema.

*Abstract:* This work recovers the comparative reading between the novel *The Handmaids Tale* (1985), by Margaret Atwood, and its adaptation to the movies by Harold Pinter (1990), presented in the ‘Ciclo de Literatura Canadense’ sponsored by the Núcleo de Estudos Canadenses/Fundação Universidade Federal do Rio Grande — NEC/FURG. Among the various interfaces in these two cultural fields, I underline the values that the writer thematizes in her Republic of Gilead. Such values spring from the fact that most of the women have become sterile. The command’s attitudes against the statute of women’s rights support Atwood’s dystopic vision. However, in the passage from the literary text to the screen, there are relevant aspects that characterize such a dystopia which are not taken into account. From such a perspective, I analyze the influence of a framed story within the category of the narrator and the presence of the Canadian space in the novel, in counterpoint to the “happy end” of the film.

*Of all the dreams this is the worst.*  
Atwood, *The Handmaid 's Tale*, p. 71

No decorrer do “Ciclo de Cinema Canadense”, promovido pelo Núcleo de Estudos Canadenses da Fundação Universidade Federal do Rio Grande —NEC/FURG, os debates suscitados pelos filmes, bastante proveitosos, tiveram por objetivo a busca das interfaces entre a obra literária e a sua versão para a linguagem cinematográfica. Nesse sentido, revisitamos o romance *The Handmaid's Tale* (1985)<sup>1</sup>, de Margaret Atwood, por via do filme homônimo, na adaptação de Harold Pinter, de 1990, levado às telas sob a direção de Volker Schlöndorff<sup>2</sup>.

No filme, mantém-se a fábula, em que é enfocada a nova ordem social da República de Gilead<sup>3</sup>, estabelecida por volta de 1985, perto de Boston, sob o comando tirânico de fundamentalistas religiosos. É o cronótopo de uma distopia futurista. Aqui, as mulheres são privadas de seus direitos políticos, profissionais e de educação. Em consequência de desastres ecológicos, em sua maioria elas tomam-se estéreis. Amparada na história bíblica de Raquel (Gênesis 30:1-3), essa sociedade realiza a cerimônia de fecundação, pela qual as mulheres ainda férteis — *Handmaids* (aias) — passam a viver na casa de um comandante, para que ele as fecunde. Proibidas de ler e escrever, as aias (usam chapéus de abas ou asas brancas e mantos vermelhos, “da cor de sangue que as define”) são totalmente destituídas de identidade. Recebem o nome do comandante a quem vão servir, precedido da preposição “de” (*of*), indicativa de posse, como é o caso da protagonista-narradora, que assume o nome de Offred (de Fred)<sup>4</sup>.

Na República de Gilead, as mulheres são dispostas em classes

---

<sup>1</sup> Todas as citações são retiradas de ATWOOD, Margaret. *The Handmaids Tale*. Toronto: Seal Books, 1986.

<sup>2</sup> Tomo como referência o filme dirigido por Volker Schlöndorff e produzido por Daniel Wilson, a partir da adaptação de Harold Pinter do romance *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood, lançado pela Cinecom Entertainment Group, em 16 de março de 1990.

<sup>3</sup> Gilead é o nome de um lugar citado em várias passagens da Bíblia. Seu significado varia de um lugar ideal a um “mau lugar” (cf. Jeremias, 8:22).

<sup>4</sup> Outros exemplos são os nomes de personagens, como Ofwarren e Ofglen.

hierárquicas, que incluem os/as *Unbabies* (crianças que nascem com defeitos físicos), as *Unwomen* (mulheres que, sem poderem reproduzir e por não se sujeitarem às demandas da nova sociedade, são enviadas para as colônias, uma área marginal, para trabalhar na limpeza de dejetos tóxicos, como ocorre com a mãe de Offred, que fora uma feminista ativa e que, agora, não tem mais função), as *Aunts* (responsáveis pela doutrinação das aias, de roupa cáqui, em estilo militar), as *Wives* (esposas dos comandantes, que são estéreis se vestem de azul, tecem intermináveis mantas para os soldados e cuidam do jardim), as *Marthas* (empregadas domésticas, velhas, de roupas verdes) e as *Econowives* (esposas dos homens pobres, usam roupas listradas). Além dessas, há, ainda, um grupo que é mandado para *Jezebel's*, a área de prostituição, intermediária entre a sociedade e as colônias.

A cerimônia de fecundação, talvez a mais bárbara de todas, envolve o comandante, a esposa e a aia. Esta última deita-se sobre o ventre e as pernas da esposa, que lhe segura as mãos, enquanto o comandante “as” fecunda. Ao final de três meses e após servir a três comandantes, caso a aia não tenha engravidado, é sumariamente substituída por outra. Em nenhuma ocasião, porém, é levantada suspeita a respeito da esterilidade masculina.

Na República de Gilead, são os ritos que dizem respeito diretamente ao estatuto dos direitos da mulher que asseguram a estrutura familiar e social e dão sustentação à nova ordem imposta. Um dos ritos, o da concepção, faz da maternidade o tema principal<sup>5</sup>, enquanto que os demais se referem aos atos criminosos de homens e mulheres, embora a punição fique sempre a cargo das mulheres, fato que coloca, também, a violência feminina em um plano temático de destaque. Entre estes últimos ritos, há o *Salvaging*, uma cerimônia pública de enforcamento e a *Participation* (uma referência irônica a *participation*, um programa do Governo do Canadá?), em que as mulheres, numa execução participativa, lincham o estuprador.

Sob o manto da moralidade e da justiça, há, entretanto, um submundo sustentado pela corrupção: mercado negro de mercadorias proibidas (bebidas alcoólicas, as revistas femininas guardadas no escritório de Fred, a loção para mãos com que ele presenteia Offred), suborno (as esposas pagam aos empregados da casa para engravidarem as aias, como o faz Serena Joy em relação a Nick e

<sup>5</sup> Ver Funck (1990).

Offred), e o *fato* de os comandantes frequentarem o *Jezebel's*, transformando suas aias em amantes (Offred acompanha Fred em uma ocasião, vestindo-se com a roupa da Wife). Além disso, corre na contramão um sistema organizado de rebelião, uma conspiração, que ampara a fuga de seus adeptos.

A cena de abertura do filme mostra Kate (nessa versão, sabe-se que este é o verdadeiro nome de Offred), o marido e a filha tentando escapar a essa oligarquia brutal. Ela é capturada e treinada como aia, o marido é assassinado e a filha é perdida. Tempos mais tarde, Kate sabe que sua filha foi “adotada” por uma das famílias da classe dominante.

Nas cenas finais, Offred, grávida de Nick, assassina o comandante e é levada pela *black van* (signo de condenação por parte do alto comando dominante na República<sup>6</sup> — *Eyes* —, e também das forças rebeldes — *Mayday*), numa rápida operação, para um outro lugar, ou, talvez, “nenhum lugar”, como indica o significado literal do termo utopia. Offred aparece em um espaço ermo, não-identificado, vivendo em um *trailer*, onde grava as fitas em que conta toda essa história, à espera de um filho ou filha e de Nick.

Como se constata, o filme encerra-se com um “final feliz”, na medida em que deixa uma mensagem de esperança, pois Offred poderá vir, pela gravação da história, a denunciar o sistema bárbaro da República de Gilead; poderá ter seu bebê, em segurança, fora da República, dessa forma dando continuidade à vida de acordo com outros valores e parâmetros familiares e sociais; poderá reencontrar Nick, por quem está, supõe-se, apaixonada. Ainda poderá, quem sabe, vir a resgatar a filha desaparecida na República e, até mesmo, encontrar o marido, que poderá não ter morrido (quando Offred adivinha pelo tamanho dos corpos dos enforcados no Muro — *Wall*, que seu marido não está entre eles, ela cultiva a esperança de que ele possa ainda estar vivo). Essas interpretações sugeridas enquadram o filme na composição tradicional das distopias, em que há uma nesga aberta a uma possibilidade de realização positiva, ou utópica<sup>7</sup>. No romance, entretanto, símbolos, signos e significados não são tão simples como na narrativa fílmica.

Especialmente devido aos procedimentos mecânicos durante a cerimônia da fecundação e ao fato de a classificação das mulheres

<sup>6</sup> Ver Renaux (2001) acerca das relações entre *The Handmaid's Tale* e as utopias tradicionais, entre essas, 1984, de Orwell, e, especialmente, *A república*, de Platão.

<sup>7</sup> Ver Cavalcanti (2002), Albinski (1988) e Renaux (2001).

ser feita de acordo com sua utilidade como procriadoras, Offred é levada a pensar corpo e sentimento como dois elementos estranhos um ao outro. Ela evita olhar para seu corpo nu, não porque seja uma atitude vergonhosa ou de exibição, mas porque “*I don’t want lo look at something that determines me so completely*” (p. 59). A expressão “*two-legged wombs*”, que Offred utiliza para definir-se, é a imagem perfeita de sua mutilação (física e emocional). Ao longo da narrativa, o campo semântico do desmembramento da mulher é ampliado à medida que outras referências são associadas a esse útero de duas pernas, como “*All flesh*”<sup>8</sup>, o nome do açougue, o banimento da pornografia (um assunto sempre associado à mulher e sua culpa) e “*Pen is Envy*” (p. 107), trocadilho que Offred faz com clara intenção de satirizar a inveja do pênis” (Freud) e a proibição da escrita para as mulheres. Porém a descrição mais marcante do sentimento de Offred ao sentir-se apenas um corpo útil a propósitos alheios, abjetos, está em: “*My red skirt is hitched up lo my waist, though no higher. Below it the Commander is fucking. What he is fucking is the lower part of my body. I do not say making love, because this is not what he’s doing ...*” (p. 88). Sem dúvida, esse misto de raciocínio e emoção é profundo e complexo, pois veicula a idéia de brutalização da mulher na sociedade atual, portanto difícil de concretizar apenas na expressão facial da protagonista do filme.

Os aspectos mais controvertidos, que surgem do paralelo entre o romance e o filme, dizem respeito à questão da maternidade, da violência imputada às mulheres, da autoria do relato e do espaço geográfico (estadunidense e canadense), além da estrutura narrativa. Isso ocorre porque tais aspectos atingem diretamente o problema de gênero, acerca dos papéis destinados a homens e mulheres. A versão de Pinter<sup>9</sup> não dá conta da visão distópica de Atwood quanto ao

---

<sup>8</sup>Provavelmente, aqui, o referente mais próximo é a passagem bíblica (Isaías, 40:5), em que a expressão significa “toda a humanidade”.

<sup>9</sup>O filme realmente parece não ter agradado à crítica. Rita Kempley, do *staff* de escritores/as do *Washington Post* (9 mar. 1990), afirma na resenha de *The handmaid’s tale*: “Alas, Schlöndorff’s approach is so dispassionate it fails to prick our secret terrors, much less put runs in our stockings [...]. Working from Harold Pinter’s terse screenplay, Schlöndorff seems as uncomfortable in this feminist nightmare as a man in a lingerie department [...]. And one can’t help but wonder why a woman didn’t direct this movie about women being dominated by men.” No mesmo sentido, pronuncia-se Desson Howe (*Washington Post*, 9 mar. 1990): “German director Volker Schlöndorff (working in a foreign language) and screenwriter Harold Pinter

gênero, que é a categoria essencial no romance, porque estabelece o paradigma da ligação entre a estrutura narrativa e a voz narrativa e, conseqüentemente, a ligação entre estas e os temas fundamentais referidos.

No romance, a narrativa é dividida em duas partes: a primeira, encaixada, compõe-se de quinze capítulos, com uma narradora homodiegética, que conta os fatos ocorridos na República de Gilead; a segunda, sob o título de *Historical notes on The Handmaid's Tale*, encaixante, passa-se no ano 2195, e transcreve um congresso sobre os estudos gileadianos. Esse epílogo (sobre o qual não há referência no filme) garante a possibilidade de leitura do romance na confluência entre Literatura e História.

Na primeira parte, a narrativa é fragmentada, repetitiva em algumas passagens (principalmente quando Offred se reporta à ambigüidade de seus sentimentos com relação a Nick) e não obedece à ordem cronológica. Harold Pinter, no filme, ao dispor os fatos em seqüência na linha do tempo, desmancha a noção de suspense e diminui consideravelmente o grau de participação do(a) espectador(a) no desempenho de sua função de leitor(a) ativo(a) ou co-autor(a).

Dentro dessa moldura é que a discussão a respeito da autoridade e autenticidade da voz narrativa adquire sentido. A narrativa encaixante parodia um congresso universitário e a ironia que perpassa esse discurso atinge seu ápice na última frase em que o conferencista principal, Professor Pieixoto (da Universidade de Cambridge, na Inglaterra), interroga: “Alguma pergunta?” (p. 293). Por um lado, tal interrogação reforça o *mood* de incerteza e de suspense próprio ao gênero literário em que *The Handmaid 's Tale* se insere, isto é, próprio a uma distopia/utopia (e até mesmo à ficção científica, gênero ao qual este romance é freqüentemente associado). Por outro, é impensável não ter perguntas a fazer quando todos os fatos narrados, inclusive aqueles que evocam mais claramente um acontecimento histórico

---

scoop the surface aspects of Margaret Atwood's novel carefully, but leave her darker implications about abortion, fundamentalist-type beliefs and individual freedoms swinging in a facile, *finger-wagging* wind. But the finale isn't quite as chillingly nerve-wracking as one would hope. Schlöndorff, who also made “The Tin Drum,” directs with a uniform dullness that creates little sense of suspense. In replaying the Atwood novel, he and Pinter ultimately fail to create a significant timbre of their own to make the transmogrification truly effective.”

conhecido no âmbito do real, têm uma função precípua: a de levantar suspeitas na mente do(a) leitor(a), estendendo, dessa forma, seu horizonte de expectativas. A ironia toma-se, porém, mais eficiente em termos de literariedade, porque é a voz masculina, a voz da ciência, a voz da academia, que encerra a narrativa. Portanto, após a explicação contundente do Professor Pieixoto, ninguém mais deve ter ou manifestar dúvidas a respeito de suas conclusões<sup>10</sup>. O título de sua conferência é “Problemas de autenticidade com referência a *The Handmaid’s Tale*”, e seu objetivo é demonstrar que não há elementos comprobatórios suficientes da verdade contida no “documento” (a transcrição das fitas gravadas por Offred, feita por arqueólogos). Reforça-se, com isso, a relação preconceituosa e patriarcal que associa a oralidade à mulher e a escrita ao homem. Auto-reflexivo — “*This is a reconstruction, too.*” (p. 13) —, o discurso de Offred, na narrativa encaixada, aponta, prematuramente no curso do romance, para essa problemática de forma consciente, como é próprio a uma metaficção historiográfica<sup>11</sup>. Inclusive Offred incorpora o(a) leitor(a) virtual ou ideal ao seu próprio texto, dirigindo-se diretamente a ele(ela):

*I would like to believe this is a story I’m telling. I need to believe it. I must believe it. [...] if it ‘s a story I’m telling, then I have control over the ending. [...] it isn’t a story I’m telling. It’s also a story I’m telling, in my head, as I go along. Tell, rather than write, because I have nothing to write with and writing is in any case forbidden. But if it’s a story, even in my head, I must be telling it to someone. You don ‘t tell a story only to yourself. There ‘s always someone else. Even when there is no one. A story is like a letter. Dear you. I’ll say. Just you, without a name. [...] You can mean more than one. You can mean thousands. I’ll pretend you can hear me. [...] But it’s no good, because I know you can’t.* (p. 37-38).

---

<sup>10</sup> Além disso, nenhum dos participantes esté disposto a perder o almoço, devido a um assunto tão pouco importante. como fica implícito nas palavras da Presidente do congresso.

<sup>11</sup> Ver a análise de Hutcheon (1988) a respeito de *The Handmaid’s Tale*.

A intuição da narradora se confirma: Professor Pieixoto não aceita seu relato como verdade histórica. Sexista, o historiador reitera seus argumentos, calcando-os na ironia, ao afirmar que ela não pode ser identificada (seus traços físicos são iguais aos de qualquer outra mulher), embora seja instruída (provavelmente graduada em alguma universidade estadunidense), o que provoca muitos risos na platéia. Mas, além disso, seu depoimento deve ser desacreditado, pois ela deveria ter contado mais acerca dos trabalhos na República de Gilead, caso ela tivesse “*the instincts of a reporter or a spy*” (p. 9). O que ele está, na verdade, querendo dizer é que a história das mulheres contada por Offred não é do interesse da tradição acadêmica. De fato, na maior parte de sua conferência, ele se mostra mais interessado em identificar os comandantes do que em compreender e questionar os valores e a ideologia de opressão da mulher na República de Gilead. A atitude da academia revela o vazio existente entre a história oficial e a história das mulheres.

O jogo temporal que Atwood aciona, no romance, elemento de crítica, enfatiza a nossa própria falta de compreensão do tempo presente. Apesar de se tratar de um mundo distópico imaginário, num tempo suspenso, a narrativa encaixada não se passa no futuro, mas ocorre simultaneamente à sua escritura: década de 80 do século XX. Esse efeito é conseguido graças à técnica do palimpsesto. São inúmeras as cenas que reproduzem a “realidade” na República, enquanto deixam antever traços (benjaminianos) de uma realidade anterior, como, por exemplo, o ginásio esportivo transformado no “*Rachel and Leah Center*”, que funciona como o centro de recuperação ideológica e aloja as aias, as lojas com artigos masculinos conservadas abertas; as lojas que vendiam “*vanities*”, agora fechadas, e as lojas denominadas *Soul Scrolls*, que emitem impressos sagrados com orações, por meio dos chamados *Compuphones*, entre outros. E o congresso acadêmico que ocorre num futuro próximo, enquanto Gilead está situada no nosso presente e, quando é analisado pelo Professor Pieixoto, representa um passado já extinto. Por força da paródia e da ironia, entretanto, ambas as situações refletem, especularmente (e espetacularmente) a nossa realidade, ou melhor, a situação do(a) leitor(a) na contemporaneidade.

A categoria tempo-espacial do romance, sob um outro viés, presentifica fatos ocorridos num passado mais remoto e traz ao conflito de gênero questões que também se relacionam à subjetividade da autora. Para Coral Ann Howells (1987), neste romance [e em *Bodily Harm*], Atwood mostra-se sob:

*sua luz mais radical, porque aqui ela está não só*



*reescrevendo gêneros literários tradicionais como o romance gótico e as utopias da ficção científica, como também tentando revisar as categorias 'canadense' e 'mulher' através das quais sua própria identidade é constituída* (p. 8, minha tradução).

O romance é dedicado a Perry Miller, professor em Harvard e historiador dos puritanos, e a sua ancestral Mary Webster, condenada por bruxaria em 1683 na Nova Inglaterra. Atwood, com isso, parece querer contextualizar sua República de Gilead no espaço geográfico de Salem, o que, por certo, acarreta vinculações no âmbito da história. De acordo com Hutcheon, Atwood vai mais além ao intensificar o uso que faz da paródia (e até da sátira), no intertexto invertido entre o epílogo (“*Historical notes*”) e a introdução (“*The Custom-House*”) de *The Scarlet Letter* de Hawthorne, em que ambos buscam na documentação a validação da História.

Nesse contexto do espaço e da temporalidade, o Canadá aparece de forma ambígua. Por vezes, entende-se que, ao criticar severamente a cultura estadunidense, a autora está, de forma indireta, também criticando seu país de origem. Em outras passagens, entretanto, é o Canadá que surge como o paraíso almejado. Na hora da fuga, via uma rota subterrânea de escape ao jugo masculino (“*Underground Femaleroad*”, numa óbvia referência ao modo de fuga dos escravos), Offred exila-se no Canadá. Paradoxalmente, no entanto, devido ao grau de ironia aplicado ao congresso universitário, essa visão paradisíaca fica prejudicada, apesar de se manter ativo o “mito primitivista do espaço selvagem”, conforme o qualifica Howells (1987:55)<sup>12</sup>. De qualquer forma, as mulheres e o nacionalismo canadense são dois assuntos que Atwood conjuga ao comparar a ausência de poder sentida num e noutro, igualmente.

---

<sup>12</sup> Howells esclarece: “In *Bodily Harm* and *The Handmaids Tale* the wilderness is still there as the ‘subground, something that can’t be seen but is nevertheless there’, but its more important functions are in its transformations as cultural disorientation in *Bodily Harm* and as night in *The Handmaid’s Tale*” (1987: 55). Dos 15 primeiros capítulos, seis intitulam-se “Night”. Para Offred, a noite, no quarto da casa do comandante em que é confinada, transforma-se no espaço da memória, das resoluções e, principalmente, do sentimento: “The night is mine, my own time, to do with as I will, as long as I am quiet. As long as I don’t move. As long as I lie still.” (p. 35). No filme, não há descrição de seus sentimentos após a primeira cerimônia.

Esse mito do Canadá como o lugar ermo e selvagem é reforçado nas “Notas históricas”, em que há a concorrência de muitas negações, ou “lugar nenhum”. O congresso acontece na Universidade de Denay (que contém uma aproximação fonética com o verbo “negar”, *deny*, em inglês), que se situa no país denominado de “Nunavit” (termo muito próximo a “Nunavut”, uma área a leste do vale do rio Mackenzie, que, para os Inuit, significa “nossa terra”)<sup>13</sup>. Atwood, neste capítulo, chega à sofisticação no uso da ironia. A presidente do congresso é — seu nome deixa evidente, Professora Maryann Crescent Moon, do Departamento de Antropologia Caucasiana —, uma índia que estuda a cultura branca. Da mesma forma, os nomes de outros estudiosos da República apontam para as mais diversas nacionalidades (indianos, alemães, sul-americanos, ingleses) e para assuntos diferenciados, objeto de suas pesquisas, que vão desde as relações entre Krishna e Kali com a religião de Gilead até referências ao Irã e à revolução islâmica, à chacina dos judeus, aos Quakers, à Aids e a problemas do presente que poderiam levar a cultura ocidental na direção que está sendo retratada no romance. Prevalece, todavia, a negativa de autenticidade da história de Offred.

As distopias, em geral, terminam com uma conspiração heróica ou um levante que tem por objetivo a destruição do mau governo que oprimia todos. E a intenção do filme, diferentemente, porém, do que faz Atwood no romance. Enquanto o final do filme é baseado na afirmação (em que o elemento utópico é explícito), a autora permanece no campo da ambigüidade, do mistério, do paradoxo e da ironia (elementos essenciais à caracterização do romance como uma distopia). Cavalcanti explica a articulação entre distopia/utopia:

*Quero enfatizar que a utopia — a expressão do objeto do desejo utópico — reside, na distopia feminista contemporânea, no âmbito do inefável, do invisível, do silêncio: aquele espaço em torno do qual revolve toda a narrativa. Nesse sentido, as estórias constituem-se como*

---

<sup>13</sup> Os territórios a nordeste do Canadá têm sido associados com dois grandes grupos de nativos — os Dene (lê-se “Denay”) no Artico Ocidental — e os Inuit no Artico Oriental. Assim, é muito provável que Atwood queira fazer uma referência ao clamor massivo dos Dene por território, na década de 80 do século XX (cf. Paul Brisas, do Departamento de Inglês da Washington State University, retirado do site [http://www.wsu.edu.8080/~brians/science\\_fiction/handmaid.html](http://www.wsu.edu.8080/~brians/science_fiction/handmaid.html), em 15 de fevereiro de 2003).

*extensas figuras de catacrese, ocultando a utopia nas dobras de seus tecidos* (2002: 257).

Dessa forma, no romance, o verdadeiro nome da narradora e outros dados particulares de sua identidade nunca são revelados, a gravidez de Offred é apenas presumida e o assassinato do comandante por Offred não acontece. Apesar de a violência praticada pelas mulheres ser uma constante no romance, a ponto de suscitar semelhanças com despotismos de sociedades matriarcais antigas, Atwood não transforma sua protagonista em uma assassina.

Uma distopia tem por base uma forma de experimentalismo que isola certas tendências sociais e as exagera para dar visibilidade às suas qualidades mais negativas. Raramente tem a intenção de ser uma predição realista de um futuro provável, por isso não tem sentido criticá-la com base na implausibilidade. A trama mais complicada do romance situa-se nas combinações paradoxais de significação, que ocupam o eixo entre a estrutura narrativa e a voz de Offred. Ao desprezar os aspectos implausíveis da distopia de Atwood, a adaptação para o cinema deixa a história facilmente digerível, pois as soluções encontradas obedecem a estruturas de um enredo coerente e acomodam-se a uma lógica uniforme, universal e centralizada, em nada contribuindo para fortalecer o poder emancipatório de crítica do(a) espectador(a). Enquadram-se, aqui, as cenas da fuga de Offred, o assassinato do comandante, a gravação das fitas que, no romance, não se explicitam, sendo mantidas como ocorrências improváveis.

A “leitura” apenas do filme não permite a fruição dos aspectos mais questionadores e desafiadores que o romance contém. Hutcheon, que considera *The Handmaid 's Tale* uma metaficção historiográfica e a alinha entre os romances canadenses mais efetivos da pós-modernidade, chama a atenção para a função de tais obras. Para a autora,

*Elas [as obras] pedem-nos para repensar aquelas convenções [as dos romances realistas], desta vez como convenções, e também como estratégias ideológicas. Esses romances desestabilizam as coisas que pensávamos poder considerar estáveis quando liamos romances: unidade narrativa, ponto de vista confiável, apresentação coerente da personagem.*

*O que era ‘transparente’ agora foi feito ‘opaco’ O pós-*

*modernismo no Canadá sugere um repensar do realismo, e em consequência encontramos uma situação em que o realismo é tanto desafiado quanto tomado seriamente (1988:1, minha tradução).*

Numa atividade em que se busca o comparatismo entre duas séries estéticas, a literatura e o cinema, é claro que se necessita considerar a autonomia de cada uma delas, embora o foco mais importante seja avaliar o filme, por ser uma adaptação da obra. A idéia de equivalência entre o texto literário e o texto fílmico implica a decodificação de uma informação dada em uma linguagem e sua recodificação mediante outro sistema, uma vez que não existe conteúdo independente do meio que o incorpora. Entretanto, apesar das distinções intrínsecas e das qualidades próprias a cada uma dessas artes, é preciso levar em conta, também, a experiência do(a) espectador(a) ou do(a) leitor(a). Parte efetiva do processo de significação, a pessoa que vê ou lê “vai adicionar idéias socialmente controladas e estabelecidas sobre um mundo objetivo, seus objetos e procedimentos neutros”, ensina Diniz (1999:33). No caso específico de *The Handmaid's Tale*, em que o processo de transcodificação realizado por Harold Pinter se dá pelo enxugamento excessivo do texto-fonte, há perdas cruciais em vários níveis significativos, do lingüístico ao cultural. O filme nem mesmo mantém a verossimilhança exigida à compreensão do relato ficcional, especialmente por se tratar de uma distopia, universo que só se realiza através da construção de palavras.

Ao eliminar a contradição e o paradoxo, a tentativa de tramar vida e arte, o processo e o produto artístico (metaficcionalidade), o estético e o histórico, o filme não contempla, também, certas questões de poder permeadas na diegese por meio desses procedimentos narrativos. A presença do duplo, vinculada diretamente à problemática de gênero, representada no romance por Offred e Moira, por exemplo, passa despercebida no filme. Uma das características dos romances de Atwood é o padrão do eu-dividido, simbolizado pela heroína-narradora e por uma grande amiga sua, que é selvagem, irreverente, arrogante e, freqüentemente, uma comediantes<sup>14</sup>.

A alteridade introduz o elemento desestabilizador na narrativa.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup>Ver Sage (1992).

Essa duplicidade provoca questionamentos quanto ao ponto de vista e ao contexto das situações narradas e servem de ponte entre “eu” e “ela”, autora e personagem e leitor(a). Por isso, são várias as passagens em que Offred, não podendo (ou não querendo?<sup>16</sup>) reagir à opressão a que é submetida, transfere toda a sua expectativa de resistência, rebelião e heroísmo para Moira, mais ousada do que a própria heroína. No romance, Moira, apesar de prostituir-se no *Jezebel's*, continua a ser a inspiradora de possíveis atos subversivos de Offred, enquanto no filme, Moira apenas reafirma o conceito de que a mulher desafiadora e resistente à dominação masculina não passa da mulher-objeto do submundo de uma sociedade devoradora e consumista de artigos sexuais.

O sistema implantado na República de Gilead mantém-se graças à cooperação de grupos de mulheres (*Aunts* e *Wives*) que usam de seus privilégios para subjugar outras mulheres. *Aunt* Lydia exhibe filmes pornográficos para convencer as aias de que, no período pré-Gilead, violento e sexista, a mulher fora reduzida a objeto (p.112). Vale-se de um jogo gramatical para demonstrar seu ponto de vista: no tempo da anarquia, a mulher era “livre para” (*freedom to*), enquanto, hoje, está “livre de” (*freedom from*). Offred, por sua vez, justifica-se frequentemente: suas escolhas são feitas em nome da sobrevivência. Por isso, parece que, em algumas ocasiões ela também está cooptando com o comando, quando, de fato, se circunscreve apenas por sua condição de impotência (*the condition of helplessness*, um tema recorrente em obras da autora). Tal condição da protagonista aponta em sentido contrário e se posta como fator subversivo numa ficção de resistência. A aia (também chamada Offred) que a precedeu suicidou-se, fato que não lhe valeu maior grau de heroísmo do que à nossa Offred.

<sup>15</sup> Ver o estudo de Irvine (1986) que enfoca a personagem feminina unificada em *Bodily Harm*.

<sup>16</sup> Offred, em algumas ocasiões, sente-se culpada por manter “um arranjo” com o Comandante: aceita seu convite para visitá-lo, às escondidas, no escritório, espaço proibido para a Esposa (*Wife*). Aí, eles jogam palavras cruzadas (*Scrabble*), uma atividade lúdica e inocente que assume o *status* de algo perigoso, proibido e indecente, de traição, com conotação sexual, embora ele lhe peça apenas um beijo, como se ela o desejasse (p. 144). É como afirma Offred: “Context is all” (p. 136). Note-se que “ele quer amizade e intimidade, sentimentos que funcionam contra o medo e o terror sobre os quais o regime Gileadiano é baseado” (cf. HOWELLS, 1987: 67, minha tradução). Além disso, essa cena contrapõe erotismo à função sexual biológica. O jogo de *Scrabble* serve, também, de metáfora da narrativa metaficcional, da história como reconstrução.

Atwood, numa entrevista, afirma que tudo o que está no romance tem uma correspondência real em situações contemporâneas ou em fatos históricos<sup>17</sup>. Depreende-se, então, que a cultura de Gilead apenas calcificou e nomeou tendências (negativas) aparentes e cada vez mais fortes da sociedade atual. Howells parece ter encontrado a medida correta para definir a obra em pauta neste seu comentário: “Longe de ser um romance antifeminista, *The Handmaid’s Tale* pode ser lido como um argumento de que o feminismo ainda não foi radical o suficiente para causar uma mudança nas atitudes tradicionais de gênero tanto em homens quanto em mulheres” (1987: 65). A história funciona como um aviso. É preciso cautela frente à adesão demasiada às normas existentes no mundo atual.

Essas são algumas das razões pelas quais não parece ser exagero afirmar que a tradução da literatura para o cinema é redutora, uma pálida metáfora, talvez, da visão distópica de Atwood em *The Handmaid’s Tale*.

---

<sup>17</sup>Citada por Cavalcanti (2002: 252-253).