

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Ciências e Sociais Aplicadas

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

PPGCOM – UFOP

Dissertação

***The Handmaid's Tale e a
emergência de uma situação
comunicacional***

Aryanne Araújo

Ouro Preto
2022



Aryanne Araújo

***The Handmaid's Tale* e a emergência de uma situação comunicacional**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação e Temporalidades.

Orientadora: Profa. Dra. Karina Gomes Barbosa

Ouro Preto
2022

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

A663t Araújo, Aryanne de Oliveira.
The Handmaid's Tale e a emergência de uma situação comunicacional. [manuscrito] / Aryanne de Oliveira Araújo. - 2022.
200 f.: il.: color..

Orientadora: Profa. Dra. Karina Gomes Barbosa.
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação e Temporalidades.

1. Tempo - Sistemas e padrões. 2. Gênero. 3. Comunicação audiovisual. I. Barbosa, Karina Gomes. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 316.77

Bibliotecário(a) Responsável: Edna da Silva Angelo - CRB6 2560



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO



FOLHA DE APROVAÇÃO

Aryanne Araújo

***The Handmaid's Tale* e a emergência de uma situação comunicacional**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação

Aprovada em 22 de fevereiro de 2022.

Membros da banca

Dra. Karina Gomes Barbosa - Orientadora - Universidade Federal de Ouro Preto
Dra. Angie Biondi - Universidade Tuiuti do Paraná
Dr. Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça - Universidade Federal de Ouro Preto

Karina Gomes Barbosa, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 26/04/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Karina Gomes Barbosa da Silva, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 26/04/2022, às 01:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0314785** e o código CRC **648E88F5**.

AGRADECIMENTOS

São muitas as vozes que compõem uma pesquisa e elas a atravessam e me atravessam de diferentes modos, mas todas, com muita potência. O percurso, por vezes solitário, não foi sem apoio, presenças, inspirações e afeto.

O Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFOP foi de importante acolhida, com estrutura e processo de aprendizagem indispensáveis para o desenvolvimento deste trabalho. Minha gratidão às professoras e professores que participaram desse processo, em especial à minha orientadora Karina Gomes Barbosa, que com tanto afeto compartilhou seu conhecimento comigo, ensinamentos que levo pra vida. O financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, fundamental para que a dissertação tomasse forma, se materializasse para que o diálogo proposto aqui acontecesse.

À minha família, Dilma, Marco, Nalu, Vitória e Evandro, o meu maior agradecimento. Sem o apoio e amor de vocês nada disso seria possível. Ao Ni, com quem cresci e com quem iniciei minha jornada acadêmica, minha estima mais querida. Às minhas amigas e amigos, que foram tão presentes mesmo à distância nesses nossos tempos de pandemia. De vocês nunca faltou incentivo, encorajamento e inspiração. Menções honrosas ao Lucas, à Amanda e à Julissa, nossas trocas me mantiveram de pé mesmo quando tudo parecia mais difícil que o normal. Larissa, Bárbara e Daniela, minhas companheiras de vida, comemoro com vocês mais essa vitória. Jacqueline, minha parceira de casa e trilha, obrigada pelos cafés e por me acompanhar no dia a dia, me dando os mais lindos raios de luz. Lívia, minha irmã de vida, de poesia e da bela jornada de autodescoberta, do autoamor, da força e da cumplicidade que é singular entre nós.

Por fim, e não menos importante, agradeço às vozes de mulheres que, em suas histórias, conhecidas e desconhecidas, me deixaram como legado a possibilidade de chegar até aqui, de ser pesquisadora, acadêmica. Mulheres que tornaram possíveis outras formas múltiplas de ser no mundo, de poder ser livre, de poder ser quem se é e de poder querer vir a ser.

RESUMO

O intuito desta pesquisa é analisar as condições temporais e materiais que tornaram possíveis a emergência da primeira temporada de *The Handmaid's Tale* enquanto uma situação comunicacional. A série de televisão foi lançada em 2017 pelo canal *on-demand* Hulu, criada por Bruce Miller e inspirada no livro homônimo de 1985 escrito por Margaret Atwood. A narrativa apresenta um futuro distópico em que um estado autoritário, teocrático e patriarcal estabelece uma nova ordem dominante na República de Gilead. A análise que propomos situa a série na conjuntura histórica em que é produzida, veiculada e recebida, bem como os modos como ela incorpora as posições políticas e ideológicas das leituras feministas sobre a sociedade e as lógicas e operações do patriarcado sobre os corpos femininos. Apresentamos os principais conceitos de tempo que dialogam com o caráter distópico da série e seu embaralhamento temporal. Discutimos sobre a expansão da televisão e sua complexidade narrativa bem como as lógicas patriarcais do cinema e seus modos de espetatorialidade no que concerne à concepção, exibição e consumo de corpos femininos em cena. Ao final, evidenciamos os embaralhamentos das instâncias temporais, as disposições dos corpos em cena e suas aberturas de leitura para o contexto que circunda a série e as questões que ela suscita sobre o atual momento. *The Handmaid's Tale* encontra-se em um jogo de poderes, entre reforçar estéticas e fetichismos machistas do audiovisual, assim como o de levantar a questão das violências de gênero, dando luz ao sombrio contexto de ressurgimento de pautas radicais de direita no poder, luz essa que nos serve de aviso, de alerta de incêndio em nosso presente.

Palavras-chave: *The Handmaid's Tale*; temporalidades; materialidades; gênero; audiovisual.

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyze the temporal and material conditions that made possible the emergence of the first season of *The Handmaid's Tale* as a communicational situation. The television series was launched in 2017 by the on-demand channel Hulu, created by Bruce Miller and inspired by the 1985 book of the same name written by Margaret Atwood. The narrative presents a dystopian future in which an authoritarian, theocratic and patriarchal state establishes a new ruling order in the Republic of Gilead. The analysis we propose places the series in the historical context in which it is produced, broadcast and received, as well as the ways in which it incorporates the political and ideological positions of feminist readings on society and the logics and operations of patriarchy on female bodies. We present the main concepts of time that dialogue with the dystopian character of the series and its temporal shuffling. We discuss the expansion of television and its narrative complexity as well as the patriarchal logics of cinema and its modes of spectatorship with regard to the conception, exhibition and consumption of female bodies on stage. At the end, we highlight the shuffling of temporal instances, the dispositions of bodies on stage and their openings for reading the context that surrounds the series and the questions it raises about the current moment. *The Handmaid's Tale* finds itself in a power game, between reinforcing sexist aesthetics and audiovisual fetishisms, as well as raising the issue of gender violence, giving light to the dark context of the resurgence of radical right-wing agendas in power, in light of this which serves as a warning, a fire alert in our present.

Keywords: *The Handmaid's Tale*; temporalities; materialities; gender; audio-visual.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cena da série <i>The Handmaid's Tale</i> . Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	13
Figura 2: Personagem fictícia Serena Joy. Postagem no Facebook.....	14
Figura 3: Ensaio fotográfico. Postagem no Facebook.....	14
Figura 4: Manifestantes pró-legalização do aborto na Argentina. Portal Uol.....	15
Figura 5: Manifestantes contra legalização do aborto na Argentina. Portal Uol.....	16
Figura 6: <i>League of Women Voters</i> . NY Times, 2017.....	16
Figura 7: Tia Lydia narra os acontecimentos que culminam em Gilead. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	42
Figura 8: Médico da consulta ginecológica de June por detrás de um tecido branco. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	44
Figura 9: June refletida no espelho retrovisor do carro. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	111
Figura 10: Plano aberto da floresta em que se June e Hannah tentam fugir. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	113
Figura 11: Silhueta de June/Offred em seu cárcere na janela. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	114
Figura 12: Mãos cerradas de June/Offred em reação ao casal Waterford. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	115
Figura 13: Expressão do olhar de June/Offred. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	116
Figuras 14 e 15: June recorda momentos com a família antes de Gilead. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	118
Figura 16: Cenário de Gilead que se assemelha a um futuro passado. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	119
Figura 17: Muro em Gilead onde corpos são pendurados. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	120

Figuras 18 e 19: Moira antes e depois da constituição de Gilead. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	121
Figura 20: Ameaças de disciplinamento por Tia Lydia a Janine. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	122
Figura 21: Exemplo da organização e centralização do quadro que demarcam o forte disciplinamento e vigilância em Gilead. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	123
Figuras 22 e 23: Erotização do corpo de June/Offred. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	124
Figura 24: <i>Flashback</i> onírico de June ao lembrar de Hannah. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	125
Figura 25: Disciplinamento de Janine. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017...126	126
Figura 26: Simbologia do falo em Serena. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	127
Figura 27: O poder visualmente construído de Fred. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	127
Figura 28: Cerimônia: “Assim lhe deu a Bila, sua serva, por mulher e Jacó a possuiu”. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	129
Figura 29: Entrelaçamento das mãos de June/Offred e Serena. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	130
Figuras 30, 31, 32 e 33: Expressões das aias durante apedrejamento. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	133
Figura 34: Ofglen/Emily no refletida da vitrine. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	135
Figura 35: June de volta à janela de seu cárcere. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	137
Figura 36: Berçário no dia do nascimento de Hannah. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	140
Figura 37: June/Offred entra no gabinete de Fred. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	143
Figura 38: A letra, a palavra, proibida às mulheres, é acessada por June/Offred. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	144

Figura 39: Plano-quadro das hierarquias de mulheres em Gilead. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	149
Figura 40: A punição de Ofglen/Emily julgada como traidora de gênero. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	150
Figura 41: Manifestação de mulheres anterior à Gilead. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	151
Figura 42: June/Offred no cárcere. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	153
Figura 43: June no armário entre as roupas de Offred. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	154
Figura 44: Conexão de Moira e June por entre barreiras. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	156
Figuras 45 e 46: Serena em papéis de submissão e de poder. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	156
Figuras 47 e 48: Duas centralidades de quadro de June/Offred em um lampejo de autonomia e outro de retorno a um lugar de violência. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	157
Figura 49: Serena em sua condição de esposa, de castração. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	158
Figuras 50 e 51: Cenário distópico de Gilead. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	158
Figura 52: Apoio das aias no Centro Vermelho e a centralidade da protagonista. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	159
Figuras 53 e 54: Jogo de poder entre June/Offred e Serena. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	163
Figura 55: June/Offred em um momento fiat lux. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	164
Figura 56: A mulher-aia e a mulher-esposa no espelho. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	167
Figura 57: June como corpo-objeto para análise. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	168
Figura 58: A divisão de gêneros da sala dos Waterfords. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	169

Figura 59: Serena como a líder das mulheres-esposas. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	169
Figura 60: A embaixadora mexicana como centro luminoso entre comandantes de Gilead. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	170
Figura 61: Serena cindida entre seu passado e presente em Gilead. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	171
Figura 62: Salão da recepção à delegação mexicana em Gilead. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	172
Figura 63: Serena sob os holofotes, a mulher-coroada. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	173
Figura 64: Livro de Serena no lixo junto a outras proibições de Gilead. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	174
Figuras 65 e 66: Fred no exercício de poder sobre o corpo e imagem de June/Offred. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	177
Figura 67: Todos olham, todos cruzam os braços. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	178
Figura 68: June/Offred grávida como centro no quadro. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	182
Figura 69: Amputação do braço do Comandante Warren Putnam. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	182
Figuras 70 e 71: Estéticas da violência. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	183
Figura 72: Resistência de June e a consagração de uma possível heroína contra Gilead. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	184
Figura 73: Espiral de <i>The Handmaid's Tale</i> : de volta à janela. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	185
Figura 74: June quebra a quarta parede. Captura de tela <i>The Handmaid's Tale</i> , 2017.....	186

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Uma abordagem comunicacional	18
Considerações metodológicas	24
Trajetória de análise	30
CAPÍTULO 1: O hoje, o ontem e os possíveis amanhã	32
1.1 O hoje: avanço do conservadorismo	33
1.2 O ontem: passados obscurecidos	40
1.3 Os amanhã: as possibilidades e imagens de futuro	49
CAPÍTULO 2: A mídia, a televisão e o prazer em olhar	58
2.1 Cultura da mídia e Pedagogia Crítica da Mídia: contribuições de Douglas Kellner	67
2.2 Como assistimos TV: a televisão, os canais por <i>streaming</i> e o produto midiático de complexidade narrativa	80
2.3 Olhando mulheres: o patriarcado, a câmera e o espectador	89
CAPÍTULO 3: Ver, prever e reviver <i>The Handmaid's Tale</i> em ato	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
REFERÊNCIAS	192

INTRODUÇÃO

The Handmaid's Tale é uma série de televisão lançada em 2017 pelo canal *on-demand*¹ Hulu, criada por Bruce Miller e inspirada no livro homônimo de 1985 escrito por Margaret Atwood. A primeira temporada da produção seriada venceu os prêmios de “Programa do Ano” e “Série Dramática” no *Television Critics Association*² e oito prêmios *Emmy* do *Primetime*³, incluindo o de “Melhor Série Dramática”, em 2017. A primeira temporada possui uma classificação de 94% de aprovação no Rotten Tomatoes⁴, e uma pontuação de 92 (máximo de 100) no Metacritic⁵. Em 2017, *The Handmaid's Tale* foi a série mais assistida do Hulu. Atualmente conta com 4 temporadas.

A narrativa de *The Handmaid's Tale* apresenta um futuro distópico em que um estado autoritário, teocrático e patriarcal estabelece uma nova ordem dominante na República de Gilead. A trama se costura a partir das memórias da protagonista, que, na nova sociedade, recebe a designação de “Offred”⁶ e, mais tarde na trama, é revelado que o seu nome próprio é June. Ela é uma mulher que foi forçada a assumir o papel de aia, função das mulheres consideradas pecadoras e férteis no contexto pré-Gilead, que são então condicionadas a gerar filhos para as elites em um ritual inspirado no antigo testamento da Bíblia:

Quando Raquel viu que não dava filhos a Jacó, teve inveja de sua irmã. Por isso disse a Jacó: "Dê-me filhos ou morreréi!" Jacó ficou irritado e disse: "Por acaso estou no lugar de Deus, que a impediu de ter filhos?" Então ela respondeu: "Aqui está Bila, minha serva. Deite-se com ela, para que tenha filhos em meu lugar e por meio dela eu também possa formar família". (BÍBLIA, Gênesis 30:1-3)

Em meio ao caos ambiental, político e econômico do planeta, o estopim para a criação de Gilead é a infertilidade. A retomada de rituais religiosos e a leitura estrita da

¹ On-demand: quando o conteúdo televisivo está disponível para ser assistido a qualquer momento, geralmente por streaming via internet.

² Disponível em:

https://www.tvcritics.org/index.php?option=com_dailyplanetblog&view=entry&year=2017&month=08&day=04&id=42:the-television-critics-association-announces-2017-tca-awards-winners. Acesso em: 13/01/2022

³ Disponível em: <https://www.emmys.com/shows/handmaids-tale>. Acesso em: 13/01/2022

⁴ Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/tv/the_handmaids_tale/s01. Acesso em: 13/01/2022

⁵ Disponível em: <https://www.metacritic.com/tv/the-handmaids-tale/season-1>. Acesso em: 13/01/2022

⁶ Às mulheres férteis e selecionadas para compor o grupo das aias em Gilead foram designadas novas formas de nomenclatura que endossam o seu pertencimento a um homem da elite nessa sociedade. “Offred” faz referência à posse que o personagem Fred exerce sobre a protagonista (of Fred – “de Fred”, em português), rompendo com um importante traço da sua identidade, qual seja, seu próprio nome.

Bíblia transformaram radicalmente a vida das mulheres nessa sociedade para que elas se dedicassem ao que foi considerado a sua performatividade de gênero fundamental: a geração da vida. A partir desse princípio, as mulheres são forçadas a abandonar os espaços públicos e são designadas a desempenhar funções estabelecidas pelo Estado.

Figura 1 - Cena da série *The Handmaid's Tale*



Na sociedade fictícia de Gilead o obelisco da capital estadunidense de Washington é atualizado no formato de uma cruz. Organizadas como um exército, de vermelho, estão as aias.

Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*.

A série mobiliza uma grande audiência e repercussão desde a data de seu lançamento em abril de 2017, mesmo ano da posse do então presidente Donald Trump nos Estados Unidos. Nesse contexto de exibição, parte do público estadunidense compreendeu a série enquanto um alerta sobre como se daria um futuro em que o conservadorismo religioso e os discursos políticos acionados por Trump, como a misoginia e a violência contra grupos de imigrantes, adquirissem cada vez mais força e espaço na sociedade. Reportagens em canais noticiosos como o jornal *The Guardian*, “*The Handmaid’s Tale held a mirror up to a year of Trump*” (THE GUARDIAN, 2019), ou a revista *Vanity Fair*, “*Is The Handmaid’s Tale the allegory of the Trump Era?*” (VANITYFAIR, 2019), destacaram a proximidade das temáticas abordadas pela narrativa seriada com a situação política daquele país.

Sobre o contexto estadunidense como um potencial distópico, a autora do livro que inspirou a série, Margaret Atwood, endossa a opinião geral do público ao dizer:

“Ainda não estamos vivendo em Gilead, mas há sintomas semelhantes aos de Gilead”⁷ (ABC NEWS, 2018). Em outra ocasião, Atwood contribui para a percepção da íntima relação entre a ficção e o real ao afirmar: “Eu não sou uma profeta. Vamos nos livrar dessa ideia agora mesmo. Profecias são realmente sobre o agora. Na ficção científica é sempre sobre o agora”⁸ (ABC NEWS, 2018).

A reação do público à série também é possível de ser observada nas redes sociais. Alguns símbolos da narrativa foram acionados de diferentes modos e em distintos contextos para reforçar a sua semelhança com a realidade. Nas eleições presidenciais de 2018 no Brasil, personagens da distopia foram comparadas às mobilizações em prol do então candidato Jair Bolsonaro. Há ainda os casos em que pessoas usaram as vestimentas das aias, uma casta de mulheres da série, para ensaios fotográficos de casamento ou fantasias sexuais, mostrando que os sentidos abarcados pelo público se encontram em disputa e muitas vezes em lados opostos.

Figura 2 – Personagem fictícia Serena Joy



A imagem foi largamente compartilhada no Facebook associando as mulheres que votariam em Bolsonaro com a personagem da série.

Fonte: Postagem no Facebook

Figura 3 – Ensaio fotográfico

⁷ Tradução própria do original: “We’re not living in Gilead yet, but there are Gilead-like symptoms going on”.

⁸ Tradução própria do original: “I’m not a prophet. Let’s get rid of that idea right now. Prophecies are really about now. In science fiction it’s always about now. What else could it be about? There is no future. There are many possibilities, but we do not know which one we are going to have”.



Um casal publicou nas redes sociais as fotos de seu casamento com mulheres vestidas de aia, personagens da série.
Fonte: Postagem no Facebook

As roupas das aias também foram utilizadas em manifestações feministas pelo mundo⁹. Na Argentina, em junho de 2018, votações legislativas se deram acerca da legalização do aborto no país e criaram grandes expectativas sobre quais seriam as respostas do Estado frente aos direitos das mulheres. Entre grupos que se posicionaram pró-legalização, a referência às visualidades engendradas pela série *The Handmaid's Tale* foi explícita com mulheres que usaram vestidos longos e sobretudos vermelhos, toucas brancas sobre os cabelos e os olhos, para alertar o futuro que as esperaria caso mudanças não ocorram no presente imediato. Em contrapartida, manifestantes que se posicionaram contrárias à legalização usaram a cor azul, utilizada na série pelas mulheres de elite que oprimem e legitimam o papel subalterno das aias.

Figura 4 – Manifestantes pró-legalização do aborto na Argentina



Nas ruas de Buenos Aires, mulheres usaram as roupas das aias como símbolo de luta feminista.
Fonte: Portal Uol. <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/07/26/handmaids-tale-inspira-protesto-pela-descriminalizacao-do-aborto-na-argentina.htm>

⁹ Para uma lista com as manifestações ao redor do mundo que utilizaram a simbologia da série, ver a reportagem *The Handmaid's Tale e os protestos ao redor do mundo desde que foi lançada*. Disponível em: <https://www.handmaidsbrasil.com/2018/08/the-handmaids-tale-e-os-protestos-ao-redor-do-mundo-desde-que-foi-lancada.html>. Acesso em: 15/07/2019.

Figura 5 – Manifestantes contra legalização do aborto na Argentina



Bandeiras azuis foram utilizadas como resposta a mulheres que se manifestavam a favor da legalização do aborto em manifestações.

Fonte: Portal Uol. <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/07/26/handmaids-tale-inspira-protesto-pela-descriminalizacao-do-aborto-na-argentina.htm>

Nesse mesmo contexto, em Buenos Aires, dezenas de mulheres também vestidas como aias realizaram um ato silencioso. Ao chegarem em frente ao parlamento, uma ativista leu em público uma carta escrita por Margaret Atwood (BBC NEWS, 2018). Outros exemplos de protestos de mulheres inspirados pela série *The Handmaid's Tale* também ocorreram na Polônia, Irlanda, Canadá, Croácia, Turquia, Reino Unido, entre outros lugares, configurando assim um fenômeno que alcançou várias partes do globo.

The Handmaid's Tale é uma série que repercutiu na imprensa, redes sociais, movimentos feministas e também na academia. Entre os estudos já realizados sobre essa narrativa é interessante citar o trabalho da pesquisadora Gaudi Falcón (2018) que elenca alguns protestos feministas nos EUA diretamente inspirados pela série. Essa autora destaca que tais protestos se deram em um contexto de corte de financiamento do governo Trump para programas de planejamento familiar. Assim, um grupo de ativistas pelos direitos reprodutivos das mulheres associadas à “Liga das Mulheres Eleitoras” (*League of Women Voters*)¹⁰ tomaram as ruas da cidade de Albany (no estado de Nova York) em junho de 2017, utilizando roupas diretamente inspiradas na série, como se pode ver na figura abaixo:

Figura 6 – *League of Women Voters*

¹⁰ A página dessa liga na internet encontra-se em: <https://www.lwv.org/>.



Grupo de mulheres vestidas de aias em protesto contra o corte de financiamento de programas de planejamento familiar e saúde reprodutiva das mulheres em frente ao capitólio, Washington, junho de 2017.

Fonte: NY Times, 2017 – <https://www.nytimes.com/2017/06/30/us/handmaids-protests-abortion.html>

A professora de literatura de língua inglesa da Universidade Autônoma de Madrid Pilar Somacarrera-Íñigo publicou em abril de 2019 um artigo no qual analisa a recepção da série *The Handmaid's Tale* em uma seleção de artigos publicados em jornais e revistas de língua inglesa. Este artigo argumenta que a adaptação do romance de Atwood para a televisão fez com que *The Handmaid's Tale* adquirisse um impacto a nível global.

Eva Vervondel defende em sua dissertação de Mestrado pela Universidade de Gante (2018) que tanto a série quanto o livro *The Handmaid's Tale* configuram-se enquanto uma narrativa feminista e antifeminista ao mesmo tempo, uma vez que as personagens da série se situam nessas duas esferas. Ela também faz uma ampla discussão sobre o gênero literário da obra, questionando sobre o lugar de distopia ou heterotopia da narrativa. Vervondel realiza um aprofundamento sobre as características das principais personagens da narrativa: Offred, Serena Joy, Tia Lydia e Moira e seus lugares no discurso feminista.

Os olhares destinados à série são múltiplos e diversas pesquisas se debruçam a compreender o fenômeno *The Handmaid's Tale* sob diferentes perspectivas. Olhares sobre as especificidades do caráter distópico da narrativa, sua relação com outras ficções seriadas do mesmo gênero, as personagens femininas como protagonistas em ficções científicas, os diálogos da série com a militância e teorias feministas, a porosidade da parede que separa ficção e realidade. Esses trabalhos serão de grande auxílio para esta pesquisa e estarão presentes ao longo dos capítulos. No momento, porém, gostaria de elucidar a abordagem que proponho adicionar a este fenômeno.

Uma abordagem comunicacional

Compreendemos *The Handmaid's Tale* enquanto uma relação comunicacional, ou uma *situação comunicacional*, que convida a audiência a estar atenta, a se tornar ouvinte e a estar aberta às possibilidades de irrupção de passados obscurecidos (BENJAMIN, 2005 [1940]) e, a partir deles, a promover rupturas necessárias no presente para que o futuro distópico imaginado pela série não se atualize. Trata-se de uma peça audiovisual que ativou no público uma disposição para a ação.

A investigação desta situação comunicacional está ancorada em dois principais eixos analíticos: temporalidade e materialidade. Desse modo, buscamos compreender como *The Handmaid's Tale* emerge como um fenômeno comunicacional que, por sua vez, possui uma qualidade que chamarei de “crítica”, uma vez que é em uma determinada situação de urgência, de um presente em crise, que a série circula e influencia a tomada de ação por movimentos feministas e estimula a reflexão sobre a situação da mulher na sociedade.

Para olhar para esta situação comunicacional específica, que possui suas próprias peculiaridades e condições de emergência, utilizamos principalmente o modelo praxiológico da comunicação de Louis Quéré (1991) e uma abordagem relacional da comunicação, proposta por Vera França (2018).

Essa perspectiva alarga a compreensão do processo comunicativo e do próprio papel da comunicação na sociedade; ela nos permite utilizar a abordagem comunicacional como chave de leitura da vida social e afirmar a dimensão constitutiva da comunicação e tratá-la enquanto uma emergência – uma ação que contém elementos de imprevisibilidade e dinamiza as relações estabelecidas, com potencial de manutenção e de mudança. (FRANÇA, 2018, p. 91)

Essa perspectiva não reduz o papel da comunicação enquanto mero processo informacional, mas volta o olhar para o papel constitutivo da subjetividade dos sujeitos em relação à objetividade do mundo. Para tal, é necessário compreender a primeira temporada da série não apenas discursivamente, dentro do próprio texto, mas também aquilo que está fora, que transborda, que incita os sentidos. Aproxima-se a essa abordagem a visão acontecimental de Vera França em *O acontecimento para além do acontecimento: uma ferramenta heurística* (2012), no qual, para além de focar apenas nas questões discursivas do acontecimento, é importante direcionar o olhar para os impactos sociais na dinâmica dos sujeitos e seus cotidianos.

Um acontecimento “se passa no domínio da experiência e se realiza – ou não – a partir de seu poder de afetação na ação dos sujeitos, de sua capacidade de interferência no quadro da normalidade e das expectativas previstas no desenrolar do cotidiano de um povo” (p. 45). Nesse sentido, *The Handmaid’s Tale*, enquanto produto midiático que incita, como vimos, reações no público principalmente nas redes e em manifestações feministas, deve ser lido numa *situação*, ou enquanto fenômeno acontecimental, uma vez que afeta os sentidos dos sujeitos (espectadoras), é lê-la nas esferas mesmas da vida, na sua inserção numa “complexa trama social” (p. 45) e num “potencial de afetação do real (do mundo das coisas concretas) e os sujeitos que se vêem afetados, agem – e falam – em consequência” (p. 45). É, ainda, enquanto pesquisadoras, olhar para a série e “perceber os discursos dando forma, configurando, organizando sentidos dispersos, contraditórios, anárquicos suscitados por ocorrências, ações, intervenções” (p. 46). Entre as características elencadas por França na percepção do acontecimento, há o seu aspecto temporal, que, na desorganização do presente “instala uma temporalidade estendida, convoca um passado com o qual ele possa estabelecer ligações, anuncia futuros possíveis” (p. 47). Assim podemos localizar *The Handmaid’s Tale* nessa abordagem que, na afetação do público com suas materialidades audiovisuais, cria um mundo possível, verossímil, e que, principalmente em seu jogo temporal, produz um olhar complexo e alargado do nosso real.

Tal qual um aviso de incêndio, a narrativa distópica de *The Handmaid’s Tale* nos apresenta um futuro que parece estar na iminência de acontecer. Essa impressão se dá não só pelas semelhanças entre eventos retratados na série e acontecimentos que experimentamos no nosso contexto histórico, mas sobretudo pelo modo como a obra rompe extradiegeticamente com uma certa tradição de linearidade narrativa. Além disso, a série, ao especular um futuro, embaralha os modos temporais na fruição da narrativa: há aí um passado transformado em futuro e um presente reconhecido como passado.

Nas *Teses sobre o conceito de história* (2005 [1940]), Walter Benjamin aponta em sua concepção de passado um índice de futuridade que busca a sua realização no presente. Em outras palavras, o passado não é visto pelo pensador alemão como um depósito morto de fatos que já ocorreram, mas sim como um campo de possibilidades em aberto, que ainda clamam por realização. Essa compreensão sobre o passado nos permite entender o modo como June – protagonista de *The Handmaid’s Tale* – se relaciona com o seu próprio passado, o qual vem ao seu encontro em instantes de perigo (tese VI) para que ela faça justiça a esse passado que lhe foi arrancado (inclusive o seu nome próprio) e

encontre forças para romper com a ordem dominante de Gilead. A possibilidade de quebra dessa ordem instituída em Gilead não se baseia só na esperança da personagem de que o amanhã será melhor que o hoje, mas sobretudo no estímulo que ela e as demais mulheres oprimidas encontram em suas experiências, em seus passados vividos, retomados pela lembrança. Esse passado rememorado não se apresenta como um regresso, mas se coloca em seu vigor por ter sido passado e, nessa condição, poder ser retomado, reivindicado.

A partir desse referencial teórico, torna-se possível interpretar os *flashbacks* de June na série como atos que carregam uma “fraca força messiânica” (*Ibidem*, II, p.48): uma rearticulação do passado que emerge no “tempo-de-agora” (*Jetztzeit*) e possibilita uma ruptura com a ordem estabelecida. Em outras palavras, as memórias de June funcionam como uma fonte afetiva poderosa que estimula a personagem a (re)agir e a resistir à situação imposta em Gilead de opressão às mulheres.

Nossa proposta é que essa chave de leitura da série, a partir dos passados que ela mobiliza, permite compreender a própria potência dessa peça audiovisual. Ao aproximar e embaralhar os modos temporais passado, presente e futuro de June com os modos temporais dos espectadores, a série é capaz de produzir uma resposta afetiva à narrativa. Ao dialogar com Benjamin para essa análise temporal, é possível compreender a série enquanto uma abertura às possibilidades herdadas do passado, principalmente no que concerne às pautas feministas, enquanto uma “tradição das oprimidas” (*Ibidem*, VIII, p.83) que ainda estão por ser realizadas. Ainda segundo Benjamin, esse tipo de articulação entre passado e presente abre caminho para uma experiência de redenção, tal como o pensador expressa em diversos momentos das *Teses*, por exemplo: “O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção” (*Ibidem*, II, p.48).

A hipótese que pretendemos desenvolver na pesquisa afirma que a maneira como *The Handmaid's Tale* configura sentidos para o tempo resulta em afetações no público. Ao embaralhar os modos temporais, a série estimula no público a possibilidade de uma escuta de passados renegados, que ainda não aconteceram e que foram (continuam sendo) suprimidos pela voz dos vencedores. Para que essa escuta aconteça é necessária a junção de um determinado presente de urgência, de um “*instante de perigo*” (BENJAMIN, 2005 [1940], VI, p.65, grifo do autor), que traz consigo a lembrança de situações de opressão e que clamam por justiça. Analisamos, portanto, a série *The Handmaid's Tale* em seu contexto de exibição e a atmosfera afetiva que circunda o presente de sua audiência.

O desenvolvimento deste argumento é facilitado pelo contexto contemporâneo. Nas eleições presidenciais de Donald Trump nos EUA e de Jair Bolsonaro no Brasil, falas

misóginas de ambos, então candidatos, repercutiram na internet. “Agarre-as pela buceta. Você pode fazer o que quiser [com as mulheres]”¹¹ e “Eu tenho 5 filhos. Foram 4 homens, a quinta eu dei uma fraquejada e veio uma mulher”¹² são alguns exemplos do posicionamento desses políticos em relação às mulheres. Este contexto político associado à temática da série *The Handmaid’s Tale* em exibição potencializou a produção e circulação de significados das imagens da obra, somadas às dinâmicas de afetos entre elas e o público¹³, que acarretaram na utilização destes símbolos em manifestações contra ambos candidatos, como já indicado acima em manifestações feministas não só nos Estados Unidos e no Brasil, como espalhados pelo globo, uma vez que o machismo e o patriarcado são profundas marcas da sociedade. É interessante indicar que o livro que inspirou a série é de 1985. Em 1990, o filme *A História da Aia* foi a primeira adaptação da obra para o audiovisual, dirigido por Volker Schlöndorff. Em 2000, adaptações para a ópera (Teatro Real de Copenhaga, compositor Poul Ruders) e para a rádio (BBC Radio 4) também ocorreram. Mas é a partir de 2017, com o lançamento da série para TV, que ela adquire os contornos da ampla repercussão que observamos agora (SOMACARRERA-ÍÑIGO, 2019).

As materialidades da peça audiovisual *The Handmaid’s Tale* são outro fator que influenciará na repercussão da série entre o público feminino e a ação de grupos em defesa dos direitos das mulheres. Enquanto condição de emergência dessa situação comunicacional que analisamos, as materialidades serão observadas em dois pontos: o suporte televisivo em que a série é exibida, e os modos como os corpos são dispostos na narrativa audiovisual.

Para falar sobre o suporte, um dos impactos que ele provoca é na percepção do tempo (uma das condições já elencadas acima). Laura Mulvey (2019) chama a atenção para os aspectos temporais dos novos modos de se fazer cinema nos dias atuais. Ela resgata os movimentos teóricos do cinema dos anos 1970, assim como uma nova estética radical do cinema que procura romper com as formas até então tradicionais de produzi-

¹¹ Tradução livre de: “Grab them by the pussy. You can do anything”. Para assistir o vídeo de Trump que foi vazado em 2005 para o Washington Post, ver: www.youtube.com/watch?v=PwWux5BAczk

¹² Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/bolsonaro-eu-tenho-5-filhos-foram-4-homens-a-quinta-eu-dei-uma-fraquejada-e-veio-uma-mulher-3/>

¹³ Trata-se aqui de um regime de visualidade, qual seja, a relação que os grupos feministas estabeleceram com as imagens da obra, orientada por um conjunto de experiências sociais de sua “realidade”. Este conceito será melhor abordado no capítulo 3, que trata do eixo analítico das materialidades de *The Handmaid’s Tale* e a produção de afetações no público.

lo, que começam a modificar os usos das imagens em movimento, influenciadas pelo movimento da *avant-garde* dos anos 1960, principalmente no que se refere aos novos modos de espectadorialidade e como eles modificam as relações com o tempo. Mulvey destaca que, a partir daí, com o aparecimento de novas tecnologias digitais que transformam as condições de exibição do audiovisual, esses novos modos persistiram e se aprofundaram. As audiências deixam de ser espectadores passivos na narrativa cinematográfica, para serem convidadas a participar ativamente da construção de significados dessas imagens em movimento. O que se adquire ao longo dos anos é uma descentralização do olhar de quem produz o cinema, compartilhado com quem interage com ele. “O cinema político, em resposta, aspiraria a romper o continuum do ponto de vista narrativo e descentrar o olhar que o acompanha, gerando assim um espectador alternativo, ativo e decifrador”¹⁴ (MULVEY, 2019, p.175).

Mulvey ainda destaca a relação desses novos modos de espectadorialidade aos novos formatos temporais narrativos na produção cinematográfica¹⁵. A partir do surgimento de novas produções, iniciadas principalmente nos anos 1970, de rejeição aos parâmetros da narrativa linear, o espectador se vê demandado a realizar a costura das novas camadas temporais, dando sentido e movimento a essa sequência imagética que não mais traz um ponto de vista acessível, à primeira vista, pelos produtores da obra, mas que exige dele sua observação atenta à tela numa diferente configuração temporal. Na obra *Death 24x a Second* (2006), a autora argumenta que, no final do século XX, as novas tecnologias digitais contribuíram para a abertura de novas possibilidades de percepção sobre a dinâmica interna do mundo do cinema, e, o mais interessante para a nossa análise em questão, a abertura para novas possibilidades de percepção do mundo.

As novas tecnologias atuam no corpo do filme como mecanismos de retardo, retardando o avanço do próprio meio, fragmentando o avanço da narrativa e levando o espectador ao passado. Qualquer que seja seu impulso ou desejo, esse visual transforma a percepção do cinema da mesma forma que a câmera transformou a percepção do mundo pelo olho humano.¹⁶ (MULVEY, 2006, p.183-184)

¹⁴ Tradução livre de: “Political cinema would, in response, aspire to disrupt the continuum of narrative point-of-view and decentre its accompanying gaze, and thus generate an alternative, active, deciphering spectator”.

¹⁵ As reflexões de Laura Mulvey voltam-se para o cinema, mas utilizamos seus conceitos para a análise em questão por se tratar de um produto midiático de complexidade narrativa na televisão (MITTELL, 2012).

¹⁶ Tradução livre de: “The new technologies work on the body of film as mechanisms of delay, delaying the forward movement of the medium itself, fragmenting the forward movement of narrative and taking the spectator into the past. Whatever its drive or desire, this look transforms perception of cinema just as the camera had transformed the human eye’s perception of the world”.

Acreditamos que a questão do tempo é um lugar potencialmente comum às discussões que se voltam para o fenômeno comunicativo em questão. Na bibliografia recente dos estudos comunicacionais, ela aparece mais explicitamente ao se avaliar como a mídia influencia a nossa relação com o tempo na emergência de novas tecnologias de informação, como as redes sociais e os dispositivos móveis. Muito tem se falado sobre um alargamento do presente e a sua sobreposição às categorias de passado e futuro. Regina Rossetti (2017), ao analisar como se dá a transformação do conceito e da percepção de tempo na sociedade em rede (CASTELLS, 2005), indica o aparecimento de uma temporalidade distinta da ideia cronológica: o intemporal.

A sociedade em rede midiaticizada transformou o conceito de tempo, passou do cronos ao aión, isto é, do tempo cronológico ao tempo eterno. O tempo cronológico é linear, irreversível, mensurável e previsível e embora ainda domine em grande parte as sociedades tradicionais, vem sendo fragmentado na sociedade em rede dando lugar a um tempo não linear, aleatório e incursivo, que Castells (2005, p. 523) chama de tempo intemporal (ROSSETTI, 2017, p. 88-89).

Nessa ordem do intemporal, as tecnologias de mídia contribuíram para uma aceleração dos processos de produção midiáticos – pensemos nos canais *on-demand* como o Netflix e o Hulu –, a velocidade de resposta a demandas das audiências – tomemos como exemplo as coberturas televisivas das tragédias nas cidades mineiras de Brumadinho e Bento Rodrigues –, acarretando uma compressão do tempo ao limite do instantâneo, no limiar do intemporal.

No campo da comunicação social, a aceleração temporal é evidente em diversos processos: aplicativos como o WhatsApp, transmissão ao vivo via redes sociais, tradução simultânea automática, troca de informações pelo Twitter, imagens instantâneas do Instagram, respostas imediatas às mensagens recebidas, o uso de múltiplas telas simultâneas. A internet não somente aproximou os espaços como diminuiu o tempo das operações humanas. O tempo na contemporaneidade tornou-se um não tempo. O intemporal define a temporalidade das mídias digitais em que o instantâneo e o imediato constituem a meta do produtor e o interesse do usuário (ROSSETTI, 2017, p. 92).

Mozahir Salomão Bruck e Max Emiliano Oliveira (2017, p. 119) também refletem sobre uma “irrupção de uma nova ordem/desordem temporal” a partir dos *media*, especialmente os jornalísticos. Se o calendário, uma das representações mais comuns do tempo cronológico, é uma instância de poder sobre nossas experiências com o tempo, a mídia também atua de forma análoga no agenciamento e regulação de nossas percepções temporais.

A comunicação – e com ela o trabalho e o lazer – avançaram para a integralidade do tempo da vida humana. O homem, cada vez mais, como destaca Subtil (2006), foi sendo privado dos elementos naturais que sempre preencheram sua experiência não só de espaço e tempo, mas da língua, crenças, modo de ser em sociedade, ou seja, a cultura (BRUCK, OLIVEIRA, 2017, p. 121).

No caso de *The Handmaid's Tale*, a série pode ser acessada tanto no canal *on-demand* Hulu (público estadunidense), quanto na internet em sites para *download* ou *streaming*, assim como mais recentemente (2019), no Brasil, pela plataforma de *streaming* Globoplay. Em todos os casos, o público decide quando ver, e a quantos capítulos da série assistir. Acreditamos que esse seja um fator relevante para esta pesquisa uma vez que o modo como acessamos a narrativa audiovisual irá impactar nos sentidos que apreendemos dela. Letícia Capanema (2017) propõe uma especificidade da narrativa de ficção televisual, principalmente a seriada, em comparação com a literária e fílmica.

Os estudos narrativos da televisão beneficiam-se tanto dos conceitos fundamentais inaugurados pela narratologia literária quanto das discussões específicas ao campo audiovisual trazidas pela narratologia fílmica, sendo certo, no entanto, que colocam novas questões à narratologia, as quais, específicas, só podem ser percebidas mediante análise do conteúdo próprio da televisão: os programas (CAPANEMA, 2017, p.48).

A partir do que foi exposto, chegamos à questão central desta pesquisa, a qual pode ser enunciada da seguinte maneira: Quais as condições temporais e materiais que tornaram possíveis a emergência da primeira temporada da série *The Handmaid's Tale* enquanto uma situação comunicacional?

Ao formular a questão desse modo, é preciso tecer algumas considerações adicionais. Em primeiro lugar, a escolha das duas condicionantes (temporalidade e materialidade) não significa que estas sejam as únicas que concorrem para a formação de uma situação comunicacional. Além disso, não consideramos que uma está efetivamente apartada da outra; trata-se, antes, de uma estratégia heurística para fins de análise. Por fim, ao pensar a série em termos de uma “situação comunicacional”, torna-se possível propor um estudo que considere o imbricamento dos aspectos internos da série (estrutura narrativa, cenas, enquadramentos, etc.) com as condições do contexto de produção, exibição e de recepção.

Considerações metodológicas

The Handmaid's Tale parece instigar o público, majoritariamente feminino, à ação, seja em manifestações nas ruas, nas redes sociais e em canais noticiosos. A série parece mobilizar afectos como o medo, o susto, a raiva, a angústia de que uma distopia como *The Handmaid's Tale* seja mais presente e real do que se esperaria. Por sua vez, essa resposta afetiva se abre fundamentalmente pelo modo como as instâncias temporais são articuladas na série: um futuro fictício é representado na narrativa com aspectos de um passado que reconhecemos como real, nos dando a impressão de se tratar de uma distopia que retorna a um lugar já vivido e não a um futuro desconhecido. Há ainda uma noção de presente que se embaralha com os espaços de experiência e os horizontes de expectativas (KOSELLECK, 2006) tanto das personagens da série quanto do público majoritariamente feminino. E, por fim, essas percepções e reações só são possíveis pela dimensão da experiência com as materialidades da série, na disposição dos corpos em cena, nas articulações dos elementos discursivos, visuais e sonoros, bem como na especificidade do aparato televisivo.

O intuito desta pesquisa é analisar as condições temporais e materiais que tornaram possíveis a emergência de *The Handmaid's Tale* enquanto uma situação comunicacional. Para tal, propomos (1) compreender o contexto de surgimento da série para situar a emergência dessa situação comunicacional particular; (2) analisar os modos pelos quais a série articula as instâncias temporais (passado, presente e futuro) para compreender o entrelaçamento do futuro ficcional distópico com os horizontes de expectativa e espaços de experiência de uma audiência feminina; (3) Identificar as possibilidades de espectadorialidade da série para compreender a posição dessa produção audiovisual na incorporação de posições políticas e ideológicas das leituras feministas sobre a sociedade e as lógicas e operações do patriarcado sobre os corpos femininos.

A análise dos pontos indicados acima se darão a partir dos conceitos de *cultura da mídia e pedagogia crítica da mídia* propostos por Douglas Kellner (2001), à luz das contribuições dos estudos culturais britânicos e da perspectiva feminista dos estudos culturais. Os textos da cultura da mídia “são produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos cuja análise e interpretação exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos” (p. 13). Desse modo, situamos *The Handmaid's Tale* enquanto um produto midiático de grande circulação e audiência que se insere ativamente nos discursos políticos e nas lógicas de opressão e resistência de seu contexto de produção, veiculação e recepção. Importante destacar que não é escopo

desta pesquisa a análise detalhada das audiências através de pesquisas recepção. Nosso intuito é identificar as brechas possíveis de leitura, consumo e interpretação da série.

A cultura da mídia segundo Kellner refere-se à cultura originada no cerne das produções da indústria cultural e os modos como ela é produzida e distribuída através das tecnologias da comunicação. Nesse sentido, o autor pontua “a interconexão entre cultura e meios de comunicações na constituição da cultura da mídia” (p. 52), considerando a ‘cultura’ e a ‘comunicação’ como partes de um todo, de um mesmo processo. Kellner ainda destaca que nas sociedades contemporâneas a cultura possui esse forte caráter midiático. A mídia é o espaço dominante do lazer e “os meios de comunicação de massa suplantaram modos anteriores de cultura como o livro ou a palavra falada” (p. 54). Uma crítica que consideramos relevante a essa percepção de Kellner é a de que a mídia não substitui outras formas de cultura ou as domina completamente. Essas formas convivem mutuamente, de maneira harmônica ou não, mas o alcance e a circulação dos produtos midiáticos acontecem em maior escala e são facilitados pelas tecnologias da comunicação de modo cada vez mais intensificado. A exemplo do próprio objeto aqui analisado, a série *The Handmaid’s Tale* adquiriu maior popularidade do que o próprio livro que a inspirou. Em 2019, Margaret Atwood lançou a continuidade da história com o livro *The Testaments*, o que nos faz refletir até que ponto a série também foi de grande influência para viabilizar, comercialmente, uma nova publicação sobre essa mesma narrativa.

Kellner pontua uma onipresença da mídia em nosso cotidiano e como ela participa na constituição das subjetividades e no modo como nos relacionamos com o mundo. Ela “ajuda a conformar nossa visão de mundo, a opinião pública, valores e comportamentos, sendo, portanto, um importante fórum do poder e da luta social” (p. 54). Essa participação da mídia, segundo o autor, se dá em forma de consumo. Porém, observamos, a partir de *The Handmaid’s Tale*, a abertura também para outras formas de participação da mídia, suscitando posturas tais como o ativismo das fãs da série. O apelo comercial dessa cultura veiculada pela mídia transforma-a em mercadoria. São produtos da indústria cultural que têm o objetivo de serem populares para serem consumidos em larga escala. Nesse sentido, os conteúdos veiculados na rádio, na televisão, no cinema devem abordar “um mínimo denominador comum que não ofenda as massas e atraia um máximo de compradores. (...) devem ser eco da vivência social” (p. 27).

Analisar a série *The Handmaid’s Tale* enquanto um produto da cultura da mídia torna possível compreender a estreita relação entre ficção e realidade. O tema dessa distopia – a violência contra as mulheres em uma sociedade patriarcal, legitimada por

valores religiosos – ressoa nas práticas, discursos, lutas políticas e percepções das audiências em seus contextos de recepção. O conceito proposto por Kellner também permite compreender que, apesar de a série abrir potencialmente uma leitura crítica sobre os lugares das mulheres na sociedade, ela é produzida no cerne de uma indústria cultural que tem por objetivo o lucro e a manutenção de poderes hegemônicos. Dessa manutenção, podem surgir, por exemplo, modos de conter repercussões e reações mais radicais entre a parcela feminina do público da série, controlando esses afetos dentro dos limites permitidos pelo capitalismo e da própria formatação do produto midiático – a princípio, ele pode canalizar os afetos dentro de suas características de entretenimento – que não extrapolaria as margens de um desejo de mudança, para uma energia criativa direcionada a uma mudança sócio-política de fato. Por isso, cabe refletir até que ponto a ação incitada pela série no público feminino e ativista não seria, afinal, uma pseudo ação, que é direcionada para uma neutralização dos afetos e não uma postura com potência suficiente para uma ruptura da sociedade patriarcal capitalista.

Ao mesmo tempo que a série articula o contexto social e histórico contemporâneos, ela também ajuda a conformar percepções sobre a realidade. Nesse sentido, ela pode atuar enquanto um lugar de aprendizado sobre como ler o mundo e atuar nele, mas o que Kellner propõe com o conceito de *pedagogia crítica da mídia* é como nós, pesquisadoras da cultura da mídia, podemos analisar os produtos culturais para além das superfícies e indicar o movimento ideológico dos textos da mídia, muitas vezes sutil devido à sua própria materialidade de mobilizar o prazer, o riso, o choro quando temos contato com eles, por mobilizar nossas emoções sem necessariamente sermos críticos a esses movimentos.

Fazemos uma pedagogia crítica da mídia cujas finalidades são: possibilitar que os leitores e os cidadãos entendam a cultura e a sociedade em que vivem, dar-lhes o instrumental de crítica que os ajude a evitar a manipulação da mídia e a produzir sua própria identidade e resistência e inspirar a mídia a produzir outras formas diferentes de transformação cultural e social. A pedagogia crítica da mídia desenvolve conceitos e análises que capacitam os leitores a dissecar criticamente as produções da mídia e da cultura de consumo contemporâneas, ajudam-lhe a desvendar significados e efeitos sobre sua própria cultura e conferem-lhes, assim, poder sobre seu ambiente cultural (KELLNER, 2001, p. 20).

A leitura que propomos da primeira temporada da série *The Handmaid's Tale* considera então situá-la na conjuntura histórica em que é produzida, veiculada e recebida, bem como os modos como ela incorpora as posições políticas e ideológicas das leituras

feministas sobre a sociedade e as lógicas e operações do patriarcado sobre os corpos femininos. Entendemos que a ficção distópica é este lugar que não apenas cria imaginações sobre o futuro, mas também diz de um presente concreto que é incerto, temeroso e instável. As distopias nasceram no século XX e são produtos de seu tempo. Esse gênero literário surge da descrença em relação ao futuro, ao assistir ao colapso da ideia moderna do progresso. A depressão econômica e o nascimento de estados violentos com projetos genocidas, para citar rapidamente exemplos da letargia do século XX, dão força a essas narrativas críticas à própria realidade e criam imagens de suas expectativas futuras. Cardoso Hilário (2013) compreende a distopia como “uma imagem do futuro, surgida da compreensão profunda do presente” (p. 203).

Rudinei Kopp (2011) propôs um resgate aos principais estudos sobre a narrativa distópica e conclui que, em todas elas, há a identificação do gênero como uma crítica da realidade histórica dos próprios autores. Erika Gottlieb em *Dystopian fiction East and West* (2001), promove uma investigação sobre quais características definiriam as narrativas distópicas sobre os textos a que refere como as obras fundamentais do gênero: *Nós* (1924), de Eugene Zamiatin; *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley; *1984* (1949), de George Orwell; *Revolução no futuro* (1952), de Kurt Vonnegut; *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury; e *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood. Para Gottlieb, todos esses textos advêm dos medos de seus autores na conversão de suas sociedades em ditaduras aos moldes da Alemanha nazista e da União Soviética no período stalinista.

Ildney Cavalcante (2003) propõe essa mesma chave de leitura, sobre os medos contemporâneos aos autores de distopias, mas sob a perspectiva da escrita feminista do gênero.

As distopias feministas desenham infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra mulheres, mapeando assim a sociedade contemporânea. Ao mesmo tempo, e revelando sua natureza ambígua, essas ficções expressam de forma importante desejos e esperanças utópicas pertinentes às mulheres (CAVALCANTI, 2003, p. 338).

Os medos, angústias e ansiedades são apresentados, diferente das distopias ditas clássicas que em grande maioria são constituídas por heróis masculinos, a distopia feministas apresenta a realidade de mulheres em opressão, elas são o centro da discussão. A visão feminina do tempo pode ser lida em obras como: *The Telling* (2000), de Ursula K. LeGuin; *The Stone Gods* (2007), de Jeanette Winterson; *MaddAddam* (2013), de

Margaret Atwood; *Daughters of the North* (2007) de Sarah Hall, *The Birth of Love* (2010), de Joanna Kavenna; *The Kanschou* (2002), de Sally Miller Gearhart; *The Power* (2016), de Naomi Alderman, *Kindred: laços de sangue* (1979), de Octavia E. Butler.

O pessimismo com o futuro encontra uma forma de expressão nas narrativas distópicas em diversos formatos, como a literatura, o teatro, o cinema e, no nosso caso, as produções seriadas para televisão. Essas narrativas também fornecem uma grande variedade de imaginações temporais. Segundo Thiago Vieira de Brito (2017),

Há na avalanche de conteúdo cultural produzida todos os anos uma forma de conceber o funcionamento imaginário do tempo, tal produção ocupa um lugar importante para entendermos a imaginação temporal contemporânea. A indústria do entretenimento lucra de forma intensa com a temática distópica em suas ficções. Essas narrativas por sua vez são consumidas por milhões de pessoas o tempo todo ao redor do globo, o que nos aponta para uma recepção relevante desse conteúdo em nossa época. Para ficar um exemplo, o filme *Mad Max: Estradas de fúria* (que tem uma narrativa com forte *estética distópica*) arrecadou 150 milhões de dólares em suas exibições por todo o mundo em 2016 (BRITO, 2017, p. 13, grifos do autor).

Apesar da potência crítica das distopias sobre o presente, atuando como um aviso de incêndio, enquanto produtos de uma indústria cultural, elas também se inserem em uma lógica capitalista que não podemos minimizar ou ignorar. As pautas feministas também são, muitas vezes, capitalizadas. A diferença também pode acabar servindo às lógicas de opressão. Sobre esse aspecto, é interessante abordar a crítica à segunda onda do feminismo realizada por Nancy Fraser (2019) situada em três momentos da história recente do capitalismo: o capitalismo organizado pelo Estado; o neoliberalismo ascendente; e a crise capitalista vivenciada em 2018. Nos interessa destacar aqui os modos como o feminismo parece, segundo o olhar da autora, ter caído em uma armadilha que acabou culminando em sua apropriação pelo neoliberalismo por uma via, e, por outra, pelo próprio movimento fortalecendo as lógicas do modelo econômico que germinava.

A segunda onda do feminismo foi um movimento que adicionou novas camadas à luta contra injustiças de gênero. Para além das questões econômicas, o movimento dedicou-se também à crítica cultural e política, o que conferiu “uma crítica simultaneamente ramificada e sistemática” (2018, p. 27). Entretanto, observando em retrospecto, como Fraser mesmo pontua, ao invés de enriquecer e fortalecer o movimento feminista, essa expansão de pautas se dividiu em três partes distintas, onde nenhuma delas se vinculou diretamente à crítica estrutural ao capitalismo. Embora a ascensão do neoliberalismo tenha possibilitado a descentralização de pautas sociais das mãos do

Estado para adentrar às lógicas fluidas do mercado, ela contribuiu também para uma mudança no eixo das reivindicações feministas que “foram cada vez mais expressadas como reivindicações pelo reconhecimento da identidade e da diferença. Com essa mudança ‘da redistribuição para o reconhecimento’, vieram pressões poderosas para transformar a segunda onda do feminismo em uma variante das políticas identitárias” (2018, p. 37).

O que se iniciou como uma riqueza de pautas dentro do movimento tornou-se a substituição de paradigmas que, se antes incompletos, permaneceram incompletos. No espírito do capitalismo neoliberal, a crítica ao androcentrismo, com as lutas por maior participação das mulheres no mercado de trabalho, serviu como força motriz para a valorização do trabalho assalariado do capitalismo. O antiestatismo, crítico ao paternalismo burocrático, foi ressignificado pela ideologia neoliberal enquanto uma legitimação para a redução dos gastos do Estado para políticas voltadas para o social e a mercantilização dessas.

Evidentemente emancipatórias no período do capitalismo organizado pelo Estado, as críticas ao economicismo, ao androcentrismo, ao estatismo e ao westfalianismo aparecem agora cheias de ambiguidades, suscetíveis a serem transformadas em legitimação de uma nova forma de capitalismo confrontar reivindicações por reconhecimento em vez de reivindicações por redistribuição, na medida em que constrói um novo regime de acumulação sobre a pedra angular do trabalho assalariado das mulheres e busca separar os mercados de uma regulamentação social, a fim de operar ainda mais livremente em escala global (FRASER, 2019, p.41-42).

Trajetória de análise

A partir do que foi discutido sobre a proposta metodológica de Kellner e os objetivos desta pesquisa, desenvolvemos a análise da primeira temporada da série *The Handmaid's Tale* em três partes. O primeiro capítulo discute os aspectos temporais da primeira temporada da série. Inicialmente, circunscrevemos seu contexto de exibição nos anos entre 2017 e 2019, indicando principalmente o cenário político de guinada conservadora no Brasil. Abordamos o contexto religioso durante a campanha e a formação do governo de Jair Bolsonaro, que conta, por exemplo, com a presença da ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, Damare Alves, cujas falas sobre o papel da mulher se assemelham a uma das personagens (Serena Joy) da série. Indicamos ainda os discursos que *The Handmaid's Tale* ressoa sobre as discussões de gênero a partir de três autoras e quatro obras, fundamentalmente: Silvia Federici (*Calibã e a bruxa*,

2017); obras organizadas por Heloísa Buarque de Hollanda (*Pensamento feminista, conceitos fundamentais*, 2019); e Gayle Rubin (*O tráfico de mulheres*, 1975). Por fim, apresentamos os principais conceitos de tempo que dialogam com o caráter distópico da série e seu embaralhamento temporal. Entre eles *espaço de experiência e horizonte de expectativas* de Reinhart Koselleck (*Futuro Passado*, 2006), e as leituras sobre as imagens possíveis de futuro a partir de artigos organizados na obra de Adauto Novaes (*O futuro não é mais o que era*, 2013).

No segundo capítulo aprofundamos sobre as possibilidades do olhar analítico para o audiovisual de ampla circulação e suas materialidades. Em primeiro lugar, evidenciamos três conceitos chaves para o nosso produto em questão, quais sejam o da *produção de presença* (Hans Ulrich Gumbrecht, 2010), da *violência* (Hannah Arendt, 1985; Byung-Chul Han, 2017; Marcela Lagarde, 2016) e da *corporeidade* (Francis Silva de Almeida e Osvaldo Dalberio dal Bello, 2015). Descrevemos ainda, em maior profundidade, o caminho proposto por Douglas Kellner (*A cultura da mídia*, 2001) para a leitura dos textos da mídia. Em segundo, discutimos sobre a expansão da televisão e sua complexidade narrativa com Letícia Capanema (2008) e Jason Mittell (2012), assim como o que Marcel Silva (2014) denomina enquanto a formação de uma cultura de séries. Por fim, abrimos o diálogo com Laura Mulvey (1989; 2019) e Teresa de Lauretis (2019) sobre as lógicas patriarcais do cinema e seus modos de espectadorialidade no que concerne à concepção, exibição e consumo de corpos femininos em cena.

No terceiro capítulo observamos a primeira temporada de *The Handmaid's Tale* em ato, nas possibilidades de espectadorialidade, suas escolhas visuais, narrativas e sonoras que amarram nossas discussões até este ponto. Evidenciamos os embaralhamentos das instâncias temporais, as disposições dos corpos em cena e suas aberturas de leitura para o contexto que circunda a série e as questões que ela suscita sobre o atual momento, assim como espaços de experiência e horizontes de expectativas das mulheres em nossa sociedade.

Na conclusão, propomos realizar uma síntese dos resultados alcançados, trazendo para o todo as duas condicionantes (temporal e material) analisadas que permitem uma crítica da série não apenas como um programa televisivo, mas uma situação comunicacional com potência para a abertura de uma leitura crítica sobre o lugar da mulher na sociedade e um alarme de incêndio que chama à ação no presente.

CAPÍTULO 1: O hoje, o ontem e os possíveis amanhã

Neste capítulo, aprofundamos o olhar para o contexto político em que a primeira temporada de *The Handmaid's Tale* foi exibida, elencando os eventos e elementos políticos que ganharam repercussão na mídia e que tiveram relação com movimentos feministas que se utilizaram dos símbolos da série para demarcar suas pautas e posições contrárias às decisões e posturas governamentais nos Estados Unidos e no Brasil. Abordamos ainda o fortalecimento do discurso antifeminista e da “ideologia de gênero” nesse cenário, bem como a repercussão da série nesses países, vinculada a uma sensação, pelo público, de que a distopia de Margaret Atwood não fala apenas sobre os anseios da década de 80 – quando o livro é lançado –, mas também sobre um futuro que estaria na iminência de acontecer com o favoritismo eleitoral, confirmado nas urnas, de Donald Trump e Jair Bolsonaro. Após elencar os elementos contextuais relevantes à leitura da série, levantamos as discussões teóricas feministas que, somadas à atmosfera política do período de exibição da série, nos auxiliam no aprofundamento dos passados possíveis que são tangencialmente suscitados pela distopia feminina de Atwood. Ao final, discutimos as principais imagens de tempo que dialogam com o caráter distópico da série e que são base para a nossa questão principal de análise.

Como já mencionado anteriormente, a primeira temporada de *The Handmaid's Tale* se tornou um fenômeno popular em vários países, com um alcance de público que foi intensificado pelas redes sociais e as repercussões na imprensa, principalmente devido ao contexto social e político em que ela foi transmitida. Além disso, as produções de ficção científica para televisão, de um modo geral, adquiriram maior capilaridade entre o público pela própria diversidade de possibilidades para acessá-las, seja por canais de redes públicas de televisão, canais a cabo e por satélite, assim como por redes sociais como o YouTube ou, ainda, por plataformas *on-demand* como o Netflix, a Amazon e o Hulu. (SOMACARRERA-INIGO, 2019, p. 84)

The Handmaid's Tale se insere nesse recente contexto televisivo de consumo de ficções científicas e a sua popularidade adquire proporções que chegam a inspirar o ativismo do público feminino, muito devido a uma característica que lhe foi fortuita: o ano de seu lançamento coincide com uma atmosfera política sombria em países onde as pautas neoliberais de direita, ultradireita e de conservadorismo dos costumes estavam adquirindo cada vez mais protagonismo. Esse cenário contribuiu para uma releitura da obra de 1985, adaptada a uma série televisiva, em um ano que ela atualiza e resgata os

anseios já presentes entre muitos grupos feministas da perda de seus direitos conquistados e adquiridos.

Alusk Maciel Santos e Gilmar Santana (2020) destacam que

A série vem conquistando relevância na atualidade devido a sua abordagem, trazendo elementos que dialogam com o atual momento sócio-político vivenciado em diversos países, como o fascismo, o extremo conservadorismo, a instabilidade política, a sensação de insegurança e as migrações em massa. Somado a esses fatores, a dramaturgia traz fatores estéticos bastante acentuados, como a fotografia, caracterização dos personagens, planos de câmera e simbolismos trabalhando o imaginário dos seus espectadores juntamente com suas experiências de mundo individuais e coletivas. (SANTOS; SANTANA, 2020, p.2-3)

1.1 O hoje: avanço do conservadorismo

Trump, Putin, Bolsonaro, Erdogan, Modi, entre outros, foram nomes que ganharam proeminência no contexto político de lançamento e exibição da série por suas pautas conservadoras de cunho moralistas e patriarcais, entre as quais podemos destacar projetos para proibir o aborto em quase todas as circunstâncias, valorização da família heteronormativa, retrocesso nos direitos civis da população LGBTQI+, perseguição a intelectuais considerados “inimigos” do regime, nacionalismo exacerbado, descredibilização da ciência, culto à cultura armamentista e incentivo à violência contra adversários – para citar apenas algumas. Diante da ascensão da popularidade desses homens entre seu eleitorado e dos receios que provocaram àqueles contrários ao seu discurso, a série pareceu acentuar os perigos que um governo sob o comando desses homens (e de seus grupos políticos) poderia representar: um presente distópico no qual as minorias e grupos dissidentes seriam reprimidos com ainda mais força do que já presenciemos atualmente, com formas de violência legitimadas e conduzidas pelo Estado. Este é um dos motivos pelos quais a série ganhou tanta visibilidade e produziu mais três temporadas, além do livro que a inspirou ter voltado às listas de best-sellers e a autora ter lançado uma continuação, *Os testamentos*, em 2019.

Nesse contexto, é notória a importância que *The Handmaid's Tale* possui na atualidade, alinhando seu discurso a movimentos políticos que estão acontecendo pelo mundo, principalmente com a insurgência da “onda conservadora” (ou “maré azul”) que vem acometendo diversos países desde 2012 com Vladimir Putin a frente da Rússia, e posteriormente com a vitória de Donald Trump em 2016 nos EUA. (SANTOS; SANTANA, 2020, p.11)

O espaço crescente que a extrema direita passa a ocupar no cenário político internacional vem acompanhado de uma agenda moral e patriarcal como resposta ao avanço de pautas feministas que ocorrem, principalmente, a partir dos anos 1990. Segundo Susan Faludi (2001), a reação às lutas feministas se torna ainda mais acirrada quanto mais avanços vão sendo conquistados e os homens se percebem ameaçados em suas posições de bem-estar social e econômico, o que a autora chama de *backlashes*. A mídia também é uma das articuladoras centrais desse contra movimento ao feminismo, “moldando a maneira de as pessoas pensarem e falarem sobre a herança feminista e os males que ela supostamente infligiu às mulheres. Foi ela que cunhou os termos que todo mundo passou a usar: ‘falta de homens’, ‘relógio biológico’, ‘corrida para ser mãe’ e ‘pós-feminismo’” (p. 95). Desde o final da década de 60, alinhada aos discursos políticos predominantes em cada período, a imprensa molda a percepção das pessoas sobre o feminismo e reforça o antifeminismo na sociedade utilizando-se de várias estratégias que vão desde à ridicularização e minimização do movimento, quanto ao incentivo ao medo, colocando as mulheres como inimigas dos valores de bem-estar social e como um discurso que causa a infelicidade das mesmas.

Mais ainda, foi a imprensa a primeira a apresentar e resolver, diante de uma grande audiência, o paradoxo na vida das mulheres, o paradoxo que se tornaria tão fundamental para o backlash: as mulheres conseguiram tanto e, mesmo assim, sentem-se tão insatisfeitas; devem ser as realizações do feminismo, e não a resistência da sociedade contra estas realizações parciais, a razão para todo este sofrimento das mulheres. (FALUDI, 2001, p. 95)

No episódio cinco da primeira temporada, a relação da protagonista June e de Fred se complexifica – os dois parecem se tornar íntimos, apesar de entre eles ainda haver um abismo de poder – e, em um diálogo que ocorre em um dos encontros no escritório do Comandante, o óbvio da relação entre eles é verbalizado definitivamente, um discurso muito disseminado, no espaço de experiência das espectadoras, no passado e presente de June, e que se encaixa perfeitamente na discussão que abrimos com Faludi (2001). O diálogo é acionado por uma oferta de Fred a June de uma revista feminina; ele usa o produto midiático que tem sua produção e circulação extinta em Gilead para endossar o papel biológico que o sistema decreta às mulheres:

– Fred, segurando uma revista feminina: Sente falta? Listas de problemas inventados. Nenhuma mulher era rica o suficiente, jovem o suficiente, bonita o suficiente, boa o suficiente.

– June: A gente tinha escolhas.

- Fred: Agora vocês têm respeito. Vocês têm proteção. Podem cumprir em paz seu destino biológico.
- Destino biológico?
- Crianças. Tem outro motivo para viver?

Ao analisar o atual cenário político, Gabriela Maia e Nicole Weber (2019) destacam que “a década de 90 é um marco de inflexão no reconhecimento internacional dos direitos à equidade de gênero e diversidade sexual, a partir das conferências internacionais no Cairo, em 1994, e Pequim, em 1995” (p. 5). As autoras indicam que esses ganhos também foram acompanhados por um fortalecimento de agendas estratégicas do movimento feminista internacional, com avanços no “desenvolvimento de políticas públicas, como o acesso à saúde sexual e reprodutiva e o uso da categoria gênero como transversal para pensar as intervenções na reprodução das violências e relações hierárquicas entre homens e mulheres” (p. 6). A partir daí, ganham força também discursos políticos conservadores, de forte viés católico/neopentecostal, que indicam como perigosas, para a família e para o que consideram ser o destino natural para homens e mulheres, a diversidade sexual e de gênero e a equidade de gênero defendidas pelos movimentos feministas. Para as autoras, essa seria a principal raiz histórica do que observamos hoje nos discursos políticos que se ancoram no antifeminismo como forma de se destacarem em pleitos eleitorais junto às parcelas mais conservadoras dos costumes e religiosas da população.

Esse panorama de disputas linguísticas em torno dos direitos sexuais e reprodutivos nos anos 90 conforma processos que estão em curso ainda hoje na arena global, a partir da chave “ideologia de gênero”, aglutinando atores religiosos e laicos. Nesse momento das conferências as disputas linguísticas realizadas constituíram um campo de força em que diferentes interesses, políticas e moralidades entram em jogo. A presença do Vaticano como membro da ONU, conforma esse jogo de forças, realizando pressão sobre países fortemente católicos, especialmente, na América Latina. (SANTOS; SANTANA, 2020, p. 7)

A moral católica e o campo político estatal se embaralham e mutuamente criam, influenciam e encorajam um medo às lutas feministas. Assim como o medo ao comunismo foi estrategicamente alimentado, na década de 60, nos Estados Unidos e na América Latina, para o controle das instituições e do Estado, o discurso antifeminista utiliza das mesmas estratégias para a manutenção de grupos hegemônicos no poder. Nesse sentido, seria possível associar os ganhos das agendas feministas a partir da década de 90 com a emergência de uma extrema direita que busca “reconquistar espaço e uma base social perdida com as políticas sociais e de direitos humanos” e que é “crucial para

compreender a relação entre neoconservadorismo, neoliberalismo e o ativismo anti-gênero e antifeminista presente em nosso país [Brasil]” (SANTOS; SANTANA, 2020, p. 8).

Ao desacreditar as pautas feministas, colocadas enquanto inimigas da moral e dos costumes cristãos, há um terreno fértil para que falas misóginas e atos violentos contra mulheres sejam justificados publicamente. Homens públicos como Donald Trump não tiveram suas carreiras políticas prejudicadas nas corridas presidenciais. Ao contrário, parecem adquirir ainda mais admiradores que se simpatizam com o seu discurso conservador e que se sentem silenciados e desprotegidos frente aos avanços das lutas feministas nas instituições de poder.

Um dos casos de maior repercussão associados a Donald Trump foi a divulgação, durante as eleições presidenciais nos Estados Unidos de 2016, pelo *The Washington Post*¹⁷, de um diálogo entre ele e o então apresentador Billy Bush do programa televisivo *Access Hollywood*, da NBC. O trecho da gravação, ocorrida em 2005, que mais repercutiu na imprensa foi quando Trump disse beijar e agarrar mulheres pelas genitálias sem o consentimento delas – “grab ’em by the pussy”. Esse episódio inspirou um dos símbolos – os *pussy hats*¹⁸ – da *Marcha das Mulheres*¹⁹, ocorrida um dia após a eleição de Donald Trump como presidente dos Estados Unidos, em 2017. O protesto reuniu milhares de pessoas, em sua maioria mulheres, na capital do país. Esse movimento de oposição a Trump foi também uma reação aos cortes dos fundos de planejamento parental – *Planned Parenthood* – que cerceou direitos fundamentais de cuidado à saúde reprodutiva das mulheres, em especial o acesso ao aborto seguro e a métodos contraceptivos gratuitos para mulheres jovens e solteiras. De um modo geral, ao mesmo tempo que a gestão de Donald Trump culminou em uma forma de expressão escancarada de falas misóginas dentro e fora de seu governo, ela também mobilizou o maior engajamento de mulheres, não necessariamente participantes de grupos feministas, para irem às ruas protestar contra a perda de seus direitos.

A ameaça aos direitos reprodutivos das mulheres no governo Trump-Pence gerou uma nova urgência de resistência entre as feministas que se acostumaram a usar as plataformas de mídia social

¹⁷ Reportagem disponível em: Trump recorded having extremely lewd conversation about women in 2005 - The Washington Post.

¹⁸ Os gorros, na maioria de tricô e feitos artesanalmente, eram cor de rosa e se apropriavam do duplo sentido da palavra *pussy*, em inglês – gatinho ou vagina. A repercussão no Brasil pode ser vista em: <https://oglobo.globo.com/ela/gente/gorro-de-gato-simbolo-da-marcha-das-mulheres-contratump-20809723>.

¹⁹ Em inglês: Anti-Trump Women’s March

como modos habituais de expressão pessoal e política. Esses atos se enquadram no "feminismo popular", definido por Sarah Banet-Weiser como difundido na cultura dominante dos EUA antes da presidência de Trump, que continuou durante seu mandato (Banet-Weiser, 2015). Banet-Weiser também observa que o feminismo popular é persistentemente seguido pela misoginia popular, que é um componente crucial da plataforma populista de Trump e Pence que continua a canalizar a retórica sexista, racista, homofóbica, xenofóbica da extrema direita²⁰. (MARGHITU; JOHNSON, 2018, p. 184).

No Brasil, nas eleições presidenciais de 2018, um grande ato organizado por mulheres ocorreu no mês de agosto. O movimento *EleNão*, que reuniu milhares de pessoas nas ruas de várias cidades brasileiras e no exterior, teve como principal motivação o repúdio às falas misóginas e discriminatórias do então candidato à presidência Jair Bolsonaro. Em 2019, em entrevista à TV Bloomberg sobre sua participação no Fórum Econômico Mundial, Bolsonaro disse que “nós trabalhamos duramente contra o que se chama no Brasil de ideologia de gênero, para fazer com que na escola então a criança não tivesse, repito, criança com seis anos de idade, não tivesse esse tipo de informação” (BLOOMBERG NEWS, 2019). Essa foi a resposta dada pelo já presidente Jair Bolsonaro ao ser questionado se ele se arrependia das falas misóginas feitas durante as eleições presidenciais de 2018 quando alegou que, por mulheres engravidarem, ele não as contrataria, além do comentário sobre “mulheres serem muito feias para serem estupradas”. No discurso de posse, quando eleito, Bolsonaro reiterou: “Vamos unir o povo, valorizar a família, respeitar as religiões e nossa tradição judaico-cristã, combater a ideologia de gênero, conservando nossos valores. O Brasil voltará a ser um país livre de amarras ideológicas” (O GLOBO, 2019).

Assim como Donald Trump, Bolsonaro ganhou popularidade entre parcelas conservadoras e religiosas da população com a disseminação de discursos ancorados no antifeminismo e, neste caso, na veiculação de *fake news* referentes ao que seria um projeto da esquerda brasileira de propagar a “ideologia de gênero” entre crianças e adolescentes nas escolas com o “kit gay”. Como mencionado acima, as estratégias de inserção do medo

²⁰ Tradução livre de: “The threat to women’s reproductive rights in the Trump–Pence government sparked a new urgency for resistance amongst feminists that became accustomed to using social media platforms as habitual personal and political modes of expression. These acts fall under “popular feminism,” defined by Sarah Banet-Weiser as pervasive in mainstream U.S. culture before Trump’s presidency that continued during his time in office (Banet-Weiser, 2015). Banet-Weiser also notes that popular feminism is persistently followed by popular misogyny, which is a crucial component of Trump and Pence’s platform of populism that continues to channel the alt-right’s sexist, racist, homophobic, xenophobic, and ableist rhetoric”.

entre a população sobre as pautas feministas são muito próximas àquelas acionadas para repercutir o medo ao comunismo e legitimar a continuidade e aprofundamento das elites econômicas no poder. Na campanha de Bolsonaro,

Mesmo com o sistema comunista quase extinto no mundo, suas ideias e o histórico ditatorial de alguns governantes que se apresentavam como comunistas, ainda são úteis para serem usadas como plataformas de políticas de salvação do Brasil do comunismo. Sendo usado também como mote na campanha presidencial, do Brasil não se tornar uma Venezuela; isso por conta da crise econômica e política que enfrenta o país governado por um chavista. Bolsonaro se apropriando dessas perspectivas, realiza uma campanha, onde constrói uma narrativa baseada em um combate aos movimentos LGBTQI+, ao comunismo, ao ateísmo, promove cada vez mais um embate sobre a questão do “kit gay”, traz uma mensagem sobre a valorização da família, amor à pátria e a fé em Deus. (BARBOSA PESSOA, 2020, p.122)

O vínculo da moral cristã para a disseminação do ódio ao feminismo foi muito mais marcante no Brasil, devido à herança mesma dos modos de se fazer política no país: o estado brasileiro foi e é constituído pelo pilar religioso (BARBOSA PESSOA, 2020). Após anos consecutivos de governos de centro-esquerda no país, com o avanço de políticas públicas voltadas para as minorias sociais e regiões mais pobres do estado, o movimento de resgate de valores à direita do espectro político e da manutenção do poder das elites econômicas encontrou em Bolsonaro um candidato que conseguiu mobilizar a adesão popular através dos discursos do antipetismo, do evangelismo e da tradição da família.

O processo de substituição dos governos de centro-esquerda pela extrema direita tendeu a ser realizada pela valorização dos padrões tradicionais e morais da família brasileira. Em um contexto em que a sociedade enfrentava crise política e econômica, discursos antifeministas floresceram, quando a realidade é que todo e qualquer discurso que se colocava como antagonista a narrativa do governo petista fora visto pela população como positivo. Dentro desse espectro, a “nova direita” foi ganhando mais espaço e adesão a partir de 2014, com elevada contribuição da mídia e sua propaganda negativa em relação a Dilma Rousseff, e a capacidade de ampliação dos movimentos através das redes sociais. (AGUIAR; PEREIRA, 2019, p.17-18)

Durante as eleições de 2018, o Rio de Janeiro recebeu o 1º Congresso Antifeminista do Brasil, que endossou que o cristianismo e o feminismo seriam linhas incompatíveis. Esse último, inclusive, também agregaria a promoção de uma agenda comunista, hipótese esta que foi palestrada por maioria de mulheres, mas com público majoritariamente masculino (ÉPOCA, 2018). Contrários à ascensão do feminismo no

Brasil, o público, em sua maioria, vestia camisas que demarcavam seu posicionamento nas eleições, de apoio ao candidato Jair Bolsonaro.

Entre as pautas eleitorais do candidato, a busca pela recuperação da economia brasileira, em crise no último mandato de Dilma Rousseff, perpassou também a ideia de que o feminismo era um problema para o avanço econômico do país. Após eleito, o governo de Bolsonaro modificou o Ministério de Direitos Humanos para Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos, com a ministra Damares Silva. Uma mulher pastora evangélica, que já teve ligações com a Igreja do Evangelho Quadrangular e com a Igreja Batista da Lagoinha, que evidenciou, como em outros nomes convidados para compor o governo, o “forte vínculo com os interesses de grupos religiosos, neoliberais e conservadores laicos, pautou sua campanha na agenda moral, defendendo a família, as crianças e a nação” (AGUIAR; PEREIRA, 2020, p. 3).

Damares preocupou-se com uma agenda clara no seu ministério, ao menos sob um aspecto. Ela trabalhava para resgatar os valores cristãos nas relações familiares e de gênero, principalmente no papel reprodutivo da mulher. Em 2019, em evento da ONU – 63ª sessão da Comissão sobre a Situação da Mulher – ela demarca em seu discurso a sua posição contrária ao aborto, ao dizer que defende “com o mesmo empenho a inviolabilidade do direito à vida prevista na Carta Magna brasileira. Senhoras e senhores, direito à vida, no entendimento do atual governo brasileiro, significa proteção da vida desde o momento da concepção”. A missão da ministra também era o de resgatar o que ela acredita ser a ordem natural dos gêneros: “Vamos tratar meninas como princesas e meninos como príncipes” (JORNAL O SUL, 2019).

No sexto episódio da primeira temporada de *The Handmaid's Tale*, fica nítida a possibilidade de aproximação da personagem Serena com os discursos de Damares. Em uma recepção diplomática na casa dos Waterfords, após troca de informações sobre os alimentos disponíveis em Gilead, a Embaixadora mexicana – visita ilustre, naquela ocasião – questiona: “O que a metade silenciosa da sala acha de Gilead?” – ela se referia ao grupo de esposas que não participavam do diálogo, até então. Apenas os comandantes de Gilead conduziam o encontro. Como mulheres às quais não é permitido expressar opiniões, Serena: “É uma benção ter uma casa e um marido para cuidar e a quem obedecer.” Ao que Fred responde aliviado: “Os valores tradicionais estão no cerne de tudo o que fazemos, inclusive da política comercial”. Toda a cena nos parece um filme rodado sobre a nobreza de Versailles. Até que Serena fica nos holofotes e o que sentimos é tensão.

– Embaixadora cita: “Nunca confunda a docilidade de uma mulher com fraqueza”. É de “O lugar de uma mulher”.

– Fred: Os livros da minha esposa.

– Embaixadora: um argumento muito reflexivo acerca do feminismo doméstico, como é chamado.

– Embaixadora: Eu a ouvi falar num comício antes da guerra. Você foi muito veemente [ou seja, Serena era boa em discursos, em usar a sua voz, o que ela abdicou pelo lar e o marido, pelo feminismo doméstico em Gilead].

– Serena: As mulheres estavam indo embora, e precisávamos de mudança. O tempo estava acabando.

– Embaixadora: Foi presa por incitar uma revolta, se não me falha a memória.

– Serena: Eu era cabeça quente naquela época.

– Embaixadora: Naquela época você imaginava uma sociedade como esta?

– Serena: Uma sociedade que reduziu a emissão de carbono em 78% em 3 anos?

– Embaixadora: Uma sociedade em que as mulheres não podem mais ler o seu livro. Nem mais nada.

Serena olha para Fred como a pedir socorro. Toda a cena, a sequência de quadros, é desconfortável. Todos com corpos rígidos e olhares de canto. A câmera como que se também participasse e fizesse o questionário/inquirição/inquérito ao focar em seus rostos, um a um, mas que ao mostrar a embaixadora, preenche todo o espaço do quadro; é ela quem lidera o inquérito.

– Serena: Não, eu não imaginava. Deus pede sacrifícios sra. Castillo. [Serena fala olhando constantemente para Fred como se buscasse aprovação]. Sempre foi assim, mas Ele dá bênçãos aos íntegros em troca. E acho que posso dizer que Gilead recebeu muitas bênçãos.

– Fred: Amém.

Damares constrói para si uma figura materna, autodenominando-se “mamãe Damares” em declarações públicas, e se coloca como a representante dos “valores” no tripé que teria eleito Bolsonaro (composto ainda por economia e segurança pública, segundo ela). Em entrevista em 2019, definiu assim o que seria o feminismo: “Essas loucas na rua gritando, com bandeiras, peladas e quebrando tudo” – reafirmando um antigo tropo do *backlash* contra as lutas feministas que buscam deslegitimar suas figuras e suas lutas. O ministério que comanda tem direcionado verbas e atenção à atuação de entidades religiosas no tratamento ao vício em álcool e drogas, buscado aparelhar conselhos tutelares com pessoas ligadas a denominações evangélicas e suspenso iniciativas de educação sexual para jovens, entre outras medidas conservadoras.

1.2 O ontem: passados obscurecidos

A opressão às mulheres enquanto uma estratégia para manutenção de grupos hegemônicos no poder não tem seu início no século XXI. Ela ressoa com passados distantes, obscurecidos não só pela distância cronológica dos eventos históricos que a constituiu, como também pelo apagamento da experiência das mulheres na construção do imaginário dos eventos que compõem a História.

Retomamos aqui a nossa discussão sobre a primeira temporada da série *The Handmaid's Tale* como uma forma potencial de abertura aos passados de uma tradição das oprimidas (em referência ao passado benjaminiano) que ainda buscam por ser realizados. Em *Calibã e a Bruxa* (2017), Silvia Federici faz menção à sua busca por “uma história oculta que necessita se fazer visível” (p. 27), qual seja, o grande genocídio de mulheres que ocorre na transição do modelo econômico servil ao modelo do capitalismo.

Essa produção acadêmica confirmou que a reconstrução da história das mulheres, ou o olhar sobre a história por um ponto de vista feminino, implica uma redefinição fundamental das categorias históricas aceitas e uma viabilização das estruturas ocultas de dominação e exploração. (FEDERICI, 2017, p. 29)

Elencamos aqui, na riqueza de detalhes dessa obra, os momentos que observamos que vão de encontro à temática da série *The Handmaid's Tale*. A visão de que os corpos femininos servem aos propósitos única e exclusivamente à reprodução humana é ancorada em dois fenômenos fundamentalmente: a crise populacional na Europa e a demanda por mão de obra para o capitalismo crescente. Para além de ser justificada enquanto uma estratégia econômica e política nos séculos XVI e XVII, a subjugação da mulher ao papel biológico da geração da vida, sua exclusão do mercado de trabalho assalariado nos centros urbanos e das terras do campo e o disciplinamento de seus corpos para romper com as práticas medicinais abortivas, foram maquiadas por um discurso religioso que se dizia salvar a humanidade dos terríveis “castigos divinos” que acometeram esses séculos. Os principais fatores que culminam na caça às bruxas na Europa são a diminuição da densidade populacional devido à Peste Negra, à crescente privatização da propriedade e à pauperização da classe trabalhadora.

O que coloco em discussão é que tenha sido a crise populacional dos séculos XVI e XVII, e não a fome na Europa, durante o século XVIII (tal qual defendido por Foucault), que transformou a reprodução e o crescimento populacional em assuntos de Estado e objetos principais do discurso intelectual. Sustento, ademais, que a intensificação da perseguição às “bruxas” e os novos métodos disciplinares que o Estado adotou nesse período, com a finalidade de regular a procriação e quebrar o controle das mulheres sobre a reprodução, têm também origem nessa crise. (FEDERICI, 2017, p.170)

No primeiro episódio de *The Handmaid's Tale*, uma mulher, andando entre carteiras onde estão sentadas as Aias, dá aulas com um instrumento antigo, não digital, um projetor de slides carrossel. Essa é mais uma indicação de como a nova sociedade a que estamos sendo apresentadas recupera recursos, comportamentos e materialidades de passados mais distantes. Não há a evolução, nesse sentido tecnológico, mas um retrocesso, um retorno. A mulher, vestida com um casaco cor marrom, conduz a apresentação com imagens da destruição de um passado que ela narra. Uma sala de aula também antiquada, disciplinar. Os corpos tensos e disciplinados nas carteiras, com as mãos unidas como que em oração. Corpos educados, corpos-dóceis (FOUCAULT, 1987), orquestrados, sem qualquer tipo de individualidade. “Eles encheram o ar com produtos químicos e radiação e veneno”, diz a professora, tia Lydia. Ela continua: “Então, Deus criou uma praga especial. A praga da infertilidade”. Apesar de a mulher dizer que “eles” ocasionaram estragos no meio ambiente, quem pune é Deus. Quem age é Deus. A narrativa se constrói a partir de uma visada religiosa como resposta às ações humanas sobre o planeta. “Conforme as taxas de natalidade caíam, eles pioravam as coisas. Pílulas anticoncepcionais, pílulas do dia seguinte, assassinato de bebês. Só para poderem fazer suas orgias, seu Tinder”. A referência ao aplicativo de encontros, Tinder, assim como as pílulas, promove uma aproximação com o que conhecemos de nosso real, uma tecnologia que conhecemos no contemporâneo, nós, enquanto espectadoras. Somos interpeladas, em nossa temporalidade do hoje, por esse futuro-passado da série. Associada às pílulas, que também fazem parte de nosso cotidiano e da saúde da mulher e da prevenção da gravidez. Conhecemos esse lugar, é uma prática que, nós, espectadoras, exercemos ou conhecemos pessoas próximas a nós que as exercem. Esse é nosso espaço de experiência, aqui nos identificamos mais claramente e podemos suspeitar que esse futuro-passado se atualizaria enquanto nosso, nos afetaria.

Figura 7: Tia Lydia narra os acontecimentos que culminam em Gilead



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Assim como em Gilead, onde a diminuição da população e das taxas de natalidade serviram como estopim para a legitimação para o golpe de estado, a preocupação com a densidade populacional na Europa, que chega ao menor índice no surgimento do mercantilismo, serve também como justificativa para a perseguição das mulheres que não se submetiam ao controle do Estado. A caça às bruxas demonizou as práticas de controle de natalidade das mulheres, acusadas de sacrificarem crianças. Também motivou a vigilância de parteiras que, aos poucos, foram sendo substituídas por homens. Às mulheres cabia gerar filhos – e reproduzir a força de trabalho, mas o poder sobre a reprodução e sobre os seus corpos lhes foi retirado em uma campanha de terror. Mas o que se apagou da memória da história também foram as lutas de resistência dessas mulheres. “As feministas reconheceram rapidamente que centenas de milhares de mulheres não poderiam ter sido massacradas e submetidas às torturas mais cruéis se não tivessem proposto um desafio à estrutura de poder” (FEDERICI, 2017, p. 292).

A substituição de mulheres para homens na saúde da mulher também acontece em Gilead. No quarto episódio da série, somos retiradas de um contexto que se repetia até então, o doméstico, para outro campo onde mais uma, entre tantas, violências irá se manifestar na narrativa. É como se June carregasse, didaticamente, às espectadoras, as muitas faces de violência de gênero, mais especificamente de violência contra a mulher. Em uma consulta, o médico, homem e branco, a surpreende com certa cordialidade e amistosidade: “Desmaios não são incomuns em noites de Cerimônia”. “Sabe, você pode

conversar comigo. Não posso ajudá-la muito, mas sou um bom ouvinte.” Mas já sabemos que em Gilead o sigilo médico não é um direito e que a saúde da mulher é voltada para o seu sistema reprodutor. Esse médico é uma sombra. Atrás de um tecido translúcido branco, só vemos sua silhueta. Ele é impessoal, apesar de estar indicando que June pode ter intimidade e confiança nele. Mas a sombra é justamente esse disfarce. Ali, não se pode confiar em ninguém, até mesmo na própria sombra, quanto mais na de outro. “Isso não importa. Waterford deve ser estéril. Muitos desses caras são.” June em pensamento (para a mulher não há voz): “Estéril. Essa palavra é proibida. Não existe mais homem estéril. Só existem mulheres férteis e mulheres inférteis”. E então lhe é oferecido o assédio do médico para “ajudá-la”, como solução para o seu problema. Da violação da Cerimônia a uma possível violação médica acompanhada por uma chantagem emocional (outra violência psicológica): “Se Waterford não puder engravidá-la, não vão culpá-lo. A culpa será sua.”

Figura 8: Médico da consulta ginecológica de June por detrás de um tecido branco



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

A criação de um imaginário das bruxas como figuras demoníacas era uma forma de propagar o medo entre a população que tinha o poder de acusar à Santa Inquisição mulheres por práticas de bruxaria. “A igreja católica forneceu o arcabouço metafísico e ideológico para a caça às bruxas e estimulou sua perseguição, da mesma forma que anteriormente havia estimulado a perseguição aos hereges” (FEDERECI, 2017, p. 302).

Somado ao medo, o ódio às mulheres que não se submetessem aos novos modos de ser – dedicadas ao trabalho doméstico e obedientes aos seus homens – foi ganhando força em uma sociedade que, sem as terras para o cultivo, devido às políticas de cercamentos, acirraram a subjugação feminina pelos homens assalariados. As mulheres, além de serem excluídas do mercado de trabalho, ficavam à mercê de chantagens que poderiam levá-las à fogueira, eliminando outras formas possíveis de comportamento feminino.

Que a difusão do capitalismo rural, com todas as suas consequências (expropriação da terra, aprofundamento das diferenças sociais, deterioração das relações coletivas), tenha sido um fator decisivo no contexto de caça às bruxas é algo que também se pode provar pelo fato de que a maioria dos acusados eram mulheres camponesas pobres – cottars, trabalhadoras assalariadas –, enquanto os que as acusavam eram abastados e prestigiosos membros da comunidade, muitas vezes seus próprios empregadores ou senhores de terra, ou seja, indivíduos que formavam parte das estruturas locais de poder e que, com frequência, tinham laços estreitos com o Estado central. (FEDERICI, 2017, p. 308-309)

No episódio oito de *The Handmaid's Tale*, vemos a evidência da demarcação de espaços para mulheres em Gilead e como aquelas que não se encaixam na função de esposas, aias ou marthas, são sujeitadas à prostituição ilegal naquela sociedade. Não há pagamento financeiro, mas há moradia e alimentação, e, o mais importante, havia a possibilidade de continuar vivas – antes que o sistema as descartasse definitivamente de serem assassinadas como tantos outros corpos não permitidos em Gilead. Ao chegarem à casa de Jezebel e andarem pelo salão – ao som de *White Rabbit*, de Jefferson Airplane –, Fred diz a June: “É como caminhar pelo passado, não acha?”. Ao entrar na toca do coelho e conhecer um mundo oculto de Gilead, June é apresentada por Fred a quais tipos de figuras frequentam aquele lugar: “policiais, altos funcionários e visitantes estrangeiros, claro, para estimular a diplomacia e os negócios”. June: “Eu quis dizer as mulheres”. Fred: “As mulheres que não aceitaram. Algumas trabalhavam. Aquela é professora de sociologia. Ou era. Há advogadas, uma diretora-executiva, jornalistas... é possível ter um bom papo com algumas delas se estiver a fim de conversar. Temos uma coleção e tanto. Elas preferem este lugar”. A escolha: as colônias ou a casa de jezebel, ou ainda o lugar da aia caso fossem férteis. Lembramos da situação das mulheres que, pela política dos cercamentos, em sua maioria viraram prostitutas nos centros urbanos europeus (FEDERICI, 2017). Uma opção que na verdade é falaciosa.

Apesar do rico detalhamento histórico das formas de opressão a que as mulheres foram sendo submetidas ao longo da transição do capitalismo na Europa, assim como na

América colonizada, Silvia Federici foca seu argumento a partir de uma concepção feminista marxista, que achamos interessante complementar com as reflexões de Gayle Rubin no artigo *O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo* (2017). Ela nos apresenta passados ainda mais obscurecidos, ainda mais profundos nas raízes que poderíamos encontrar de uma gênese da subordinação e da opressão social das mulheres: “Quais são, então, essas relações por meio das quais uma mulher se torna uma mulher oprimida?” (p. 10).

Para Gayle Rubin, há que se somar aos processos de formação e da natureza própria do capitalismo outras duas correntes de pensamento: a antropologia e a psicanálise. Ainda assim, a autora entende não ser possível esgotar a questão, mas apenas indicar os caminhos possíveis para se chegar ao seu cerne.

Porém, uma coisa é explicar a utilidade das mulheres para o capitalismo. Argumentar que essa utilidade explica as origens da opressão das mulheres é outra bem diferente. É precisamente nesse ponto que a análise do capitalismo deixa de ter muito a explicar a respeito das mulheres e da opressão das mulheres. (Gayle RUBIN, 2017, p. 14)

Rubin questiona a limitação da análise do modelo econômico capitalista em explicar os motivos do “enfaixamento de pés, os cintos de castidade e a inacreditável gama de indignidades de caráter bizantino, fetichista, isso sem falar de outras mais comuns, infligidas às mulheres em várias épocas e lugares” (p. 15). A necessária participação das mulheres na reprodução da força de trabalho de quem se tira a mais-valia também não é suficiente para explicar porque são “geralmente as mulheres, e não os homens, que fazem o trabalho doméstico em casa” (p. 15). A autora então busca por uma tradição cultural que não é originada pelo capitalismo, mas atualizada por ele. O capitalismo seria então um herdeiro e não o produtor das opressões de gênero.

Para nós, é interessante a diferenciação que a autora faz do alcance do termo patriarcado, comparado à sua proposta de sistema sexo/gênero e como o primeiro se aproxima de uma descrição de como se dão as relações que os Comandantes de Gilead, homens das elites que possuem permissão para terem Aias.

O patriarcado é uma forma específica de dominação masculina, e o uso do termo deveria ser reservado a autoridades e oficiais eclesiásticos, aos quais o termo se atribuiu inicialmente ou a pastores nômades do tipo do Antigo Testamento, cujas estruturas políticas a palavra se mostra útil para descrever. Abraão era um Patriarca – um ancião cujo poder absoluto sobre as esposas, os filhos, os rebanhos e os dependentes constituía um dos aspectos da instituição da paternidade tal como definida no grupo em que vivia. (RUBIN, 2017, p. 20)

A autora levanta outras abordagens para a questão da opressão da mulher a partir de heranças culturais primitivas de sistemas de parentesco que pressupõem a divisão entre homens e mulheres para estabelecer suas relações em sociedade (Lévi-Strauss) e da compreensão da psicanálise (Sigmund Freud) a partir do complexo de Édipo que seria a inscrição, já na criança, de convenções de sexo e gênero.

O parentesco é a culturalização da sexualidade biológica no nível da sociedade; a psicanálise descreve a transformação da sexualidade biológica dos indivíduos pelo processo de enculturação. (RUBIN, 2017, p.40)

Para nós, é interesse destacar os sistemas de parentesco abordados pela autora que podem ser resumidos enquanto os modos, observados em tribos primitivas, que se estabelecem as relações sociais através do dar e receber, onde as mulheres são o bem mais precioso para uma troca que culmine em um prestígio social entre a tribo.

As mulheres são dadas em casamento, tomadas durante os combates, trocadas com o objetivo de conseguir favores, enviadas como tributo, trocadas, compradas e vendidas. Longe de se limitarem ao mundo “primitivo”, essas práticas parecem inclusive ter se tornado mais pronunciadas e comercializadas na maioria das sociedades “civilizadas”. (...) E se ao longo de grande parte da história humana os homens têm atuado como sujeitos sexuais – aqueles que realizam as trocas – e as mulheres, como semiobjetos sexuais – aquelas que são presenteadas -, uma série de costumes, clichês e traços de personalidade parecem fazer todo sentido (entre outros, o costume curioso pelo qual um pai entrega a noiva ao noivo). (RUBIN, 2017, p. 24)

No sexto episódio da primeira temporada da série, é evidenciado o valor de mercadoria das aias. Serena faz um discurso na recepção que Gilead prepara para a delegação diplomática mexicana que visita o Estado. “Hoje vamos celebrar Gilead e nossas realizações. Progredimos muito na limpeza do meio ambiente e na restauração de um estilo de vida saudável e moral. Temos muito orgulho do que deixaremos para as gerações futuras. Mas sabemos que nada disso terá importância se não solucionarmos nosso problema mais urgente. Finalmente começamos a fazer isso com a bênção de Deus e a dedicação de um grupo de garotas. Por favor, de pé [se referindo às aias, que são aplaudidas por todos]. Hoje vamos honrar a contribuição de vocês. E agora, para nossos convidados, temos uma surpresa especial. É uma honra apresentar a vocês as crianças de Gilead que foram trazidas a este distrito pelas nossas Aias.” Após uma cena que aparenta filme de terror com as crianças separadas de suas mães, as aias, Alma estabelece o seguinte diálogo com June:

- Alma: Parece que Waterford conseguirá fazer o acordo. Sobre o que conversaram ontem?
- June: O quê? Não sei.
- Alma: Não ouviu nada? Itinerários, datas?
- June: Por que se importa tanto?
- Alma: O que ouviu?
- June: Que diferença faz as laranjas comercializadas com o México?
- Alma: Acha que querem comercializar laranjas? Não seja idiota. Gilead só tem uma coisa que todo mundo quer. Etiquetas vermelhas.
- June: O quê?
- Alma: Querem nos comercializar, sua boba. Querem comercializar Aias.

Toda a sequência é composta por um olhar-câmera em que o foco e sua estabilidade oscilam. Isso nos dá uma sensação de náusea ao tentar focar com os nossos próprios olhos o que a câmera não clareia para nós. O quadro é incerto, corta partes dos rostos e corpos. A câmera também está nauseada, como nós, representaria o nosso olhar? Em algum momento também em câmera lenta, como se estivesse horrorizada por constatar a realidade por trás de todo o espetáculo produzido pela cúpula de Gilead naquele salão de festas.

Ao final do episódio June é quem tenta revelar o que está atrás do espetáculo realizado por Gilead. À embaixadora ela diz: “Este lugar é um horror. Somos prisioneiras. Se fugirmos, eles vão tentar nos matar. Ou coisa pior. Eles batem em nós. Usam cassetetes elétricos para que nos comportemos. Se nos pegarem lendo, deceparam o nosso dedo. Na segunda vez, deceparam a mão toda. Arrancam nossos olhos. Eles nos mutilam de maneiras que a senhora nem imagina. Eles me estupram. Todo mês, no meu período fértil.” Sem qualquer trilha sonora, apenas o som seco ambiente, o diálogo se abre:

- Embaixadora: Eu lamento.
- June: Eu não escolhi isso. Eles me pegaram. Eu estava tentando fugir. Levaram a minha filha. Então não lamente. Está bem? Por favor, não lamente. Por favor, faça alguma coisa.
- Embaixadora: Eu não posso ajudá-la.
- June: Vão nos trocar pelo quê? Pelo quê? Por chocolates de merda? Somos seres humanos. Como podem fazer isso? Como? Como pode fazer isso?
- Embaixadora: Eu sou de Xipica, srta. Offred. É uma boa cidade, talvez do tamanho de Boston. Não nasce uma criança viva em Xipica há seis anos. Meu país está morrendo.
- June: Meu país já morreu.

Há aqui um paralelo da troca de mulheres com o modo como as Aias em Gilead são vistas como uma forma de distinção para as elites e como commodity estatal, demarcando seu lugar de poder a partir da posse de uma mulher – de um útero fértil –, abrindo mais uma possibilidade de passados que podem vir ao nosso encontro ao assistir

a série e potencializar um olhar crítico sobre as diversas formas de opressão a que as mulheres estão sujeitas em nossa sociedade.

1.3 Os amanhã: as possibilidades e imagens de futuro

The Handmaid's Tale, apesar de suscitar uma reflexão sobre passados esquecidos da história da opressão de mulheres em diversas sociedades, é uma narrativa sobre o futuro, uma imaginação de um tempo antecipado. Reinhart Koselleck, em *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos* (2006), propõe categorias meta-históricas para a análise das relações de reciprocidade entre as dimensões temporais de passado e de futuro no presente, e para uma historicidade da noção de futuro, quais sejam: *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa*. Dessa relação, segundo o historiador, poderíamos nos aproximar racionalmente da experiência e percepção de um tempo histórico. As categorias, também atuam enquanto ferramentas de investigação de como ideias de futuro vão sendo concebidas por gerações anteriores, daí o título de sua obra “futuro passado”.

O argumento de Koselleck é traçado a partir de um resgate sobre uma mudança importante na percepção do tempo que acontece no início da modernidade. Seu ponto de partida, portanto, é anterior ao século XVIII e às ideias de progresso e aceleração temporal. Antes de uma consolidação do racionalismo, das ideias iluministas e cartesiana sobre a concepção do homem e sua relação com o tempo, a Igreja abarcava grande parte do sentido que se dava ao tempo. E, na história do cristianismo, “até o século XVI, é uma história das expectativas, ou melhor dizendo, de uma contínua expectativa do final dos tempos; por outro lado, é também a história dos repetidos adiamentos desse mesmo fim do mundo” (p. 24). *The Handmaid's Tale*, em um sentido – veremos outro diálogo mais adiante com a ideia moderna de progresso –, é também uma aproximação a essa noção de fim do tempo. De modo geral, as distopias são expectativas de um futuro repetidamente adiado da catástrofe humana. A partir da desilusão da ideia de progresso histórico, o curso do rio do tempo parece não ter outro destino, senão o da tragédia. Atwood nos apresenta uma perspectiva da tragédia feminina. Como seria o futuro catastrófico para mulheres? Essa imaginação de futuro, profecia, nos leva de volta ao passado. O passado também é catastrófico para as mulheres, e o seu retorno, sua atualização no futuro, é distópico. O governo de Gilead também espera o fim do mundo, qual seja, o fim da humanidade porque não nascem mais crianças. Eles tomam o poder para adiar esse fim.

Segundo Koselleck, a expectativa do fim do mundo é “parte integrante da própria igreja como instituição” e que, diante dessa ameaça, constitui-se uma das narrativas que, não só ajudam a consolidar o poder da igreja, mas também à própria invenção de uma ideia de futuro.

Assim, na qualidade de elemento constitutivo da Igreja e configurado como o possível fim do mundo, o futuro foi integrado ao tempo; ele não se localiza no fim dos tempos, em um sentido linear; em vez disso, o fim dos tempos só pôde ser vivenciado porque sempre fora colocado em estado de suspensão pela própria Igreja, o que permitiu que a história da Igreja se perpetuasse como a própria história da Salvação”. (KOSELLECK, 2006, p. 26)

Nesse sentido, vemos novamente uma aproximação à Gilead, em *The Handmaid's Tale*, que atualiza essa noção da instituição religiosa como a detentora da única possibilidade de salvação. Porém, e aqui voltamos à nossa história “real”, é justamente quando é rompida a autonomia da igreja frente a uma cooptação política na modernidade que um novo tipo de futuro é concebido. O Estado absoluto toma para si o “monopólio da manipulação do futuro” (p. 29) e a substituição de profecias e previsões religiosas apocalípticas. E, então, voltamos à imaginação futura de *The Handmaid's Tale* que parece coadunar em Gilead tanto a noção do Estado que controla o futuro, como a narrativa religiosa escatológica, um retroalimentando o outro.

No lugar da concepção de futuro como o fim último, Koselleck encontra em seu percurso de análise dois modos que se colocam na substituição: “de um lado, o prognóstico racional; do outro, a filosofia da história” (p. 31). O futuro passa a ser um diagnóstico, uma previsão racionalizada a partir da experiência verificável na história (passado) e está associado a um contexto político. “O prognóstico é um momento consciente de ação política. O tempo passa a derivar, então, do próprio prognóstico, de uma maneira continuada e imprevisivelmente previsível” (p. 32). Nesse sentido, a relação entre as dimensões temporais de futuro e passado manifestam-se num movimento progressivo, onde um atualiza o outro numa extensão temporal. Na aspiração política de superar-se sempre adiante em novas situações, o futuro é aquele, então, que deseja superar a experiência da tradição e, no seu movimento, alcançar novos prognósticos. É aqui que começamos a experimentar a aceleração do tempo moderno, a percepção de um futuro desconhecido, pois o passado não consegue mais justificá-lo e o presente não compreende sua complexidade.

O tempo que assim se acelera a si mesmo rouba ao presente a possibilidade de se experimentar como presente, perdendo-se em um futuro no qual o presente, tornado impossível de se vivenciar, tem

que ser recuperado por meio da filosofia da história. Em outras palavras, a aceleração do tempo, antes uma categoria escatológica, torna-se, no século XVIII, uma tarefa do planejamento temporal, antes ainda que a técnica assegurasse à aceleração um campo de experiência que lhe fosse totalmente adequado. (KOSELLECK, 2006, p. 37)

Em ritmo acelerado, também experimentamos a antecipação do tempo histórico na tentativa de dar-lhe direção. Nessa perspectiva, as distopias atuam como um planejamento temporal, uma antecipação para que a ação necessária ocorra no presente. Na corda bamba entre um futuro que não se quer que atualize (profecia) e um futuro que é consequência da observação do presente (diagnóstico), a distopia emite um alerta, um aviso de incêndio, como já dissemos, verossímil e impossível, inescapável e sempre em adiamento. Nas categorias meta-históricas de Koselleck, as imagens distópicas se encontram na tensão do *espaço de experiência* e do *horizonte de expectativa*, remodelando-se nessa relação de inspiração para novas imagens, mas que tem sempre o sentido da tragédia, de um futuro obscuro. O sintoma da distopia é a sua descrença em relação à ideia de progresso, em seu pessimismo em relação ao depois. Essa atitude advém da mesma noção de diagnóstico a que Koselleck faz referência, enquanto uma previsão com o que decorre, antes, de uma experiência passada. Portanto, “o que antecede é o diagnóstico, no qual estão contidos os dados da experiência. Visto dessa maneira, o que estende o horizonte de expectativa é o espaço de experiência aberto para o futuro. As experiências liberam os prognósticos e os orientam” (p. 313).

As categorias de Koselleck são uma releitura a partir de Santo Agostinho que fala do passado enquanto *recordação* e do futuro enquanto *esperança*, mas que avançam em profundidade e de coletividade na experiência do tempo.

As condições da possibilidade da história real são, ao mesmo tempo, as condições do seu conhecimento. Esperança e recordação, ou mais genericamente, expectativa e experiência – pois a expectativa abarca mais que a esperança, e a experiência é mais profunda que a recordação – são constitutivas, ao mesmo tempo, da história e de seu conhecimento, e certamente o fazem mostrando e produzindo a relação interna entre passado e futuro, hoje e amanhã. (KOSELLECK, 2006, p. 308)

As noções espaciais que Koselleck inclui na percepção do tempo querem dizer que a presença do passado e a presença do futuro acontecem de formas distintas. “Horizonte quer dizer daquela linha por trás da qual se abre no futuro um novo espaço de experiência, mas um espaço que ainda não pode ser contemplado. A possibilidade de se

descobrir o futuro, apesar de os prognósticos serem possíveis, se depara com um limite absoluto, pois ela não pode ser experimentada” (p. 311). São presenças distintas, mas não conceitos opostos. Entre eles há tensão pela maneira desigual com que cada um se manifesta. Em definição mais clara e objetiva, Koselleck define experiência enquanto “o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados” (p. 310). Ela se abre tanto em uma construção racional, quanto em modos inconscientes e, ainda, é constituída por uma miscelânea de experiências individuais, geracionais e alheias. “Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias” (p. 310). Já a expectativa é também individual e interpessoal e, assim como a experiência, também “se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto” (p. 310). Seja enquanto desejo, medo, inquietude ou esperança, a expectativa também contém uma formulação racional. A relação entre as duas categorias é de mútua influência,

Aprendemos com o tempo, reunimos novas experiências. Portanto, também as experiências já adquiridas podem modificar-se com o tempo. (...) As experiências se superpõem, se impregnam umas das outras. E mais: novas esperanças ou decepções retroagem, novas expectativas abrem brechas e repercutem nelas. Eis a estrutura temporal da experiência, que não pode ser reunida sem uma expectativa retroativa. (KOSELLECK, 2006, p. 312-313)

The Handmaid's Tale é um trânsito entre o pensamento de que o passado prevê e dá as condições do futuro, assim como esse futuro é totalmente novo. Nesse sentido, vemos o progresso da violência contra a mulher, que é melhor e mais sofisticado se partirmos de um olhar de desejo masculino patriarcal. A construção dessa imaginação do futuro é realizada a partir de experiências passadas de opressão que se atualizam enquanto presente (futuro presente) na ficção, ou diagnóstico, de Atwood. A sua verossimilhança está atrelada a percepções do hoje que vêem como possível esse futuro distópico a partir, principalmente, da guinada conservadora e de extrema direita que serve enquanto contexto histórico nos anos de lançamento da adaptação do livro para a série.

Marcelo Jasmin (2013) em artigo que integra a obra *O futuro não é mais o que era*, organizado por Aducci Novaes, irá adentrar na ideia de *futuro presente* que Koselleck conclui em sua reflexão na obra *Futuro passado* (2006). Ou seja, a ideia de futuro possui tanto um índice de futuridade, quanto de historicidade. Enquanto uma ideia, é portanto uma construção e o que Jasmin irá discutir é justamente o aspecto social dessa elaboração temporal “no sentido de um cronótopo, para usarmos o termo de Bakhtin apropriado por

Hans Ulrich Gumbrecht em suas reflexões para uma sintomatologia do presente, ou de um regime de historicidade, de que nos fala o historiador francês François Hartog” (p. 382). Enquanto coletivo vivemos em um hoje, um presente cada vez mais alargado, que não é acolhedor para uma concepção otimista de futuro. “O futuro, hoje, nos parece, simultaneamente, ameaçador e imprevisível” (p. 383). Esse sentimento também é base para uma explicação do porquê as ficções distópicas têm adquirido tanto espaço e popularidade nas produções audiovisuais, e do porquê uma série como *The Handmaid’s Tale* ter tanta capilaridade internacional e não só no seu espaço de criação.

Nenhuma perspectiva serena seria, hoje, capaz de apontar uma racionalidade intrínseca à História que garantisse, ou pelo menos vislumbrasse, uma noção de futuro virtuoso. As sociedades construídas em nome do futuro intrínseco às leis do progresso histórico resultaram nos ‘cárceres gigantescos’, burocráticos e perversos, que negaram as expectativas generosas de redenção das iniquidades. Enfim, nos encontramos diante de um futuro opaco, incerto, atemorizador, e a ação política pensada como construtora segura do futuro tornou-se objeto de desconfiança após os seus resultados nefastos perpetrados no século XX (JASMIN, 2013, p. 383)

Mesmo que as imaginações de futuro tenham se tornado cada vez mais obscuras, principalmente com as desilusões do século XX e a crise da ideia de progresso, essa dimensão temporal serve enquanto motivação para ação no presente, ou seja, o futuro presente tem sua presença no agora. O presente é o arcabouço que reúne passado e futuro, “através da rememoração e da antecipação” (p. 387). Em *The Handmaid’s Tale* podemos conceber essa figura na personagem principal Offred/June. É nela que ocorrem tanto as lembranças quanto as expectativas. Seus *flashbacks*, que partem sempre de situações no seu agora, nos permitem fluir pela narrativa no seu antes e possibilidades posteriores em Gilead. É no espírito de June, em suas emoções e situações cotidianas, que estão gravadas as memórias e os vestígios do passado pré-Gilead que se assemelham ao nosso presente (das espectadoras). E é também nela que está gravado o nosso índice de futuridade, uma antecipação do futuro, do porvir, que se manifesta na série enquanto presente da personagem. À sombra está o futuro distante, tanto de June quanto o nosso, enquanto sociedade, enquanto mulheres que se vêem ameaçadas por imagens já existentes de um presente sombrio. O que existe é o prognóstico que a série nos apresenta e não o futuro em si mesmo, mas que inspira atitudes no hoje e uma postura de estado de alerta para as decisões políticas que se descortinam em nossa realidade.

The Handmaid's Tale é um produto cultural que diz de uma forma específica de relação entre experiência e expectativa, que conforma o horizonte de ação dos membros de uma comunidade. Cada aia, esposa, tia, etc. vivencia experiência e expectativa de modos particulares. Entretanto, todas elas experimentam, em maior ou menor grau, do mesmo futuro catastrófico, uma vez que são mulheres em uma sociedade que nega a subjetividade das mesmas. O tempo delas também lhes é expropriado. Ele passa a ser o tempo da gestação. Tudo gira em torno dos ciclos menstruais, da geração e gestação. June estaria, no entanto, tentando gerar um novo tempo futuro possível. É essa gestação que assistimos na série, a da heroína. A gestação de ideias de expectativa e experiência onde, às mulheres, seja concebido novos mundos possíveis, novos futuros possíveis, que significam, por fim, novas formas de ser. E também para que o futuro catastrófico delas, dentro da narrativa, não aconteça. Gilead não é tão antiga, há uma espécie de governo em transição. Aquelas mulheres lutam para que esse governo não se torne mais estável, um monstro incontrolável, invencível, o fim do tempo, a catástrofe e a desgraça.

Nesse paralelo com a série, voltamos à construção do futuro presente de Jasmin em que,

podemos reconhecer que, para além da consciência de cada indivíduo, também os grupos sociais, épocas e mesmo sociedades inteiras experimentam, em cada momento de seu presente, relações distintas entre passado e futuro. Neste sentido, o tempo não é apreendido como uma grandeza física, natural, ou como estrutura intrínseca à consciência, mas como fenômeno histórico e cultural (JASMIN, 2013, p. 388)

Assim como o passado é vivo, sendo constantemente revisitado, ressignificado, refeito e re-narrado a partir das vivências no presente, o futuro também o é. “Tudo o que se espera poder acontecer adiante se inscreve num horizonte que se desloca junto com aquele que se move. Sem dúvida, o que se pode esperar depende do estoque de experiências a que se tem acesso no presente” (p. 390). Em *The Handmaid's Tale*, tanto o passado, quanto o futuro, têm função de exemplos, são educativos, de onde se tira inspiração para a ação no presente, para a prudência no agora e, também por isso, estão em constante movimento. O tempo atua como “agente portador da mudança” (p. 393). Além disso, o passado é constantemente revisitado por June não apenas enquanto nostalgia, por um desejo de retorno, mas também como fonte de conhecimento, “do que coisas do passado que foram deixadas para trás, desprezadas no caminho pelo futurismo do progresso redentor, talvez tenham algo a nos dizer hoje” (p. 398). Nas lembranças de June, todos os elementos que conformariam Gilead já estavam lá e o seu futuro presente

é a intensificação dessa rememoração. Nesse sentido, o presente de June é também um *presente amplo de simultaneidades* – conceito de Hans Ulrich Gumbrecht também levantado por Jasmin (2013) – “em que o passado não é mais algo que queremos deixar para trás e a chegada do futuro não é o que queremos acelerar” (p. 399).

Em *A flecha do tempo e o rio do tempo – pensar o futuro* (2013), Francis Wolff nos fornece mais imagens que nos auxiliam a compreender o embaralhamento temporal da série. A imagem do tempo enquanto rio, o futuro que parece vir até nós, se aproximando até o ponto que se torna presente, até seguir adiante, se afastando e tornando-se passado – o tempo como correnteza e nosso corpo como a referência de sua passagem e em direção ao passado. Já a imagem da flecha, o tempo aponta para a direção do futuro. Nessas imagens,

Estamos fora da flecha do tempo, ao passo que estamos dentro do rio do tempo. O que chamamos tempo, na flecha, é o fato de as coisas mudarem ou os acontecimentos se sucederem. No rio, vemos o desenrolar do tempo a partir da posição que ocupamos na duração, o presente (...). O que chamamos “tempo”, no rio, é o fato de o mesmo tempo presente ter sempre um conteúdo distinto (WOLFF, 2013, p. 53)

Mais uma vez, utilizando de outras imagens, reafirmamos que quem ocupa o tempo presente é June, ela é a referência e é a partir dela que percebemos futuros e passados, a não ser quando começamos a conhecer outros pontos de vista como os de Serena, Luke e Nick, mas que, ainda assim, só conhecemos esses personagens por causa da protagonista. June, enquanto ser temporal, é também uma ilusão, porque o tempo não existe em si, fora dela. Assim como a reflexão de Wolff de que “ninguém contesta que ‘presente’, ‘passado’ e ‘futuro’ existem para nós. O problema é saber se existem em si, no mundo” (p. 55). Toda a história que conhecemos de Gilead e das mulheres em *The Handmaid’s Tale* é uma perspectiva, a perspectiva de uma subjetividade que oscila entre June e Offred. Como o tempo só é possível de ser reconhecido, percebido a partir de um ponto no presente, então estaríamos falando de um “presente acerca do passado, um presente relativo ao presente, um presente acerca do futuro” (p. 59).

A invenção de um futuro, como *The Handmaid’s Tale*, é realizada no presente e nos relacionamos com ele em nosso presente. Para a espectralidade, o futuro da série atua como se nos posicionássemos em seu rio, onde o seu curso nos trás essa imaginação de futuro, ainda inexistente, que nos projeta adiante, mas que o interpretamos a partir dos elementos que vivenciamos, experienciamos em nossa própria temporalidade. E, ainda, é

como se a flecha, a outra imagem descrita por Wolff, tivesse mudado a sua direção. Do futuro de *The Handmaid's Tale*, a flecha aponta de volta para nós, numa inversão em direção ao nosso presente e ao passado de June. É uma mensagem do futuro que chega até nós. Em *Chorar as mortes que virão – por um catastrofismo ilustrado* (2013), Jean-Pierre Dupuy fala sobre esse jogo com o tempo de quando o curso da flecha e do rio poderiam ser invertidos. E esse é um dos pontos que nos auxilia também a elucidar as reações de manifestantes feministas à série, pois ela dá “um peso suficiente de realidade. Porque, para dar sentido à ideia de que o futuro nos contempla e nos julga agora, é preciso que, de um modo que devemos determinar, o futuro seja, desde agora, o que ele será” (p. 192).

Assim como um tribunal do futuro, Gilead é o resultado da falta de ação no presente e aquele futuro se atualizou. Ao direcionar essa história a nós, principalmente quando no final da temporada June quebra a quarta parede e se dirige a nós, como uma flecha que vem do futuro, nos aciona e nos questiona, em retroatividade, em provocação, qual o nosso papel naqueles acontecimentos, naquela catástrofe, nas ações que não tomamos providência em nosso presente.

Esse tribunal do futuro é claramente uma ficção metafísica, pois que, na verdade, não serão as gerações futuras que nos julgarão – além do que, talvez, essas gerações nem cheguem a existir se explodirmos o planeta antes –, somos nós mesmos que nos julgamos, fazendo-o à custa de um desdobramento temporal (DUPUY, 2013, p. 195)

Nos julgamos porque *The Handmaid's Tale* também aciona um sistema de crenças àquelas que deseja endereçar a mensagem do futuro, de June (ou ainda Atwood) como profeta da catástrofe. A ação das manifestantes só pôde ocorrer porque aquela mensagem as tocou de tal forma ao ponto de não desejar que aquele futuro presente da série se realize. Mas essa é apenas uma parcela das espectadoras. Assim como afirma Dupuy, “nossa capacidade de nos fazer cegos diante da evidência do sofrimento e da atrocidade é o obstáculo principal que o profeta da desgraça deve, se não atravessar, pelo menos contornar” (p. 197). O convite de *The Handmaid's Tale* é que nos projetemos naquela possibilidade futura, que nos é verossímil a partir dos elementos que experimentamos no nosso presente e que são constantemente acionados pelo passado de June – o passado da personagem nos é educativo, elucidativo –, nos exigindo olhar para nossas próprias condições, enquanto espectadoras.

É através deste desdobramento, que tem a forma de consciência, que talvez possamos estabelecer a reciprocidade entre o presente e o futuro. Pode ser que o futuro não precise de nós, mas nós, nós

precisamos do futuro porque é ele que dá sentido a tudo o que fazemos (...). Eu repito: somos nós que precisamos do futuro, e não o futuro que precisa de nós” (DUPUY, 2013, p. 200)

The Handmaid's Tale fortalece a inscrição no futuro de uma tragédia para mulheres. A catástrofe é, principalmente, feminina. Podemos interpretar essa tragédia enquanto um futuro que pode se realizar, mas que ainda não é, e, portanto, ainda cabe ação para a mudança. A esse efeito da imagem de futuro catastrófico, Dupuy chama de *tempo do projeto*. Esse tipo de previsão de futuro “consiste em determinar um laço entre futuro e passado de tal maneira que se encontrem uma antecipação (do passado a respeito do futuro) e uma produção causal (do futuro pelo passado)” (p. 204). No caso das distopias, esse é um projeto negativo, aquele que não queremos. Em *Mundos possíveis* (2013), de Adauto Novaes, compreendemos que “o futuro – o que não existe ainda – se faz no ver. E ‘ver é prever’. O objeto próprio, único e perpétuo do pensamento é: o que não existe” (p. 12). E o estímulo visual de futuro é materialmente encarnado pela série, vemos, assistimos, sentimos, participamos da construção daquela imagem de futuro. Além disso, somos nós, espectadoras, que abarcamos e completamos o sentido de tempo da série, pois somos nós que testemunhamos todos os acontecimentos – lembranças, expectativas e experiências –, como na imagem do rio, é o nosso olhar que cruza todas as temporalidades, é por ele que perpassa as dimensões de presente, passado e futuro.

Enquanto produto cultural de massa que contribui o supérfluo do espírito, a partir de uma espetacularização do futuro, *The Handmaid's Tale* também contribui para a abertura de uma leitura para o presente. Ela pode voltar a atenção das espectadoras para a própria realidade. Enquanto distopia, é um lugar imaginado que é resultado de uma forma de pensar, ver-prever o futuro, como um pressentimento, um diagnóstico, criando sentidos de tempo através de sua visualidade. *The Handmaid's Tale* é um futuro que nos faz recordar. Essa lembrança se dá no “mesmo sentido que Nietzsche dá à ideia de passado. Viver naquilo que outros viveram e não apenas no que eles deixaram” (NOVAES, 2013, p. 18). Na perspectiva de June, podemos nos lembrar de lutas feministas que nos deixaram um legado e que auxiliaram e foram fundamentais na construção de formas (plurais) de ser mulher e que devemos proteger. Vivemos com June através de estímulos visuais, materialidades, que nos oferecem uma forma de conceber um futuro e nos relacionarmos com ele. No próximo capítulo discutiremos as possibilidades de olhar e viver-prever, visualmente, esse futuro.

CAPÍTULO 2: A mídia, a televisão e o prazer em olhar

Ao mesmo tempo em que *The Handmaid's Tale* faz uso do recurso da violência enquanto espetáculo e estímulo de prazeres patriarcais – os da dominação do corpo feminino –, a série também suscita uma experiência de dor em sua audiência. E qual seria, senão às diversas facetas da dor, um dos afetos a que nós mulheres estamos cotidianamente envoltas em um mundo, um sistema de crenças e um conjunto de instituições, construídos na concepção de que os corpos femininos são subalternos. Não concebem nossos corpos para além do biológico, de exercício de poder e de prazer, e em constante limitação de ser. Nesse sentido, compreendemos e situamos a violência da série nessa ambivalência. No reforço de desejos patriarcais, e no ensejo de retorno míope a passados esquecidos, das camadas geracionais de dor que carregamos no corpo e que clamam por justiça. Essa abertura para a experiência do horror, da repulsa, de indignação ao assistirmos às repetitivas cenas de violência em *The Handmaid's Tale*, abre-nos para a observação do que podemos reconhecer nessas imagens em movimento enquanto cotidiano no mundo contemporâneo e enquanto passados originários e inalcançáveis de opressão às mulheres, e de que modo podemos direcionar esse reconhecimento enquanto energia de inspiração para a ação no presente.

Uma importante chave de compreensão para a análise da primeira temporada da série é o que compreendemos enquanto afeto. Para tal, nos aproximamos do exercício proposto por Hans Ulrich Gumbrecht (2010) que é o de procurar captar os sentidos (afetos) que se abrem ao nos relacionarmos com a corporeidade de um produto cultural em si e dos personagens e objetos ali representados, ou seja, suas materialidades. Em *A produção de presença* (2010), Gumbrecht faz uma crítica ao modo como as Humanidades, na modernidade, têm se relacionado com os seus objetos de pesquisa. Ao realizar uma historicidade do pensamento das disciplinas que compõem este campo, Gumbrecht destaca a universalidade da interpretação como forma de produzir conhecimento.

O livro desafia uma tradição largamente institucionalizada, segundo a qual a interpretação – ou seja, a identificação e/ou a atribuição de sentido – é a prática nuclear, na verdade única, das Humanidades. Com os conceitos de “materialidade”, “não hermenêutico” e “presença”, entre outros, será questionada aqui a tese da universalidade da interpretação. (GUMBRECHT, 2010, p. 21-22)

Na separação epistemológica entre sujeito e objeto historicamente consolidada na metodologia científica das Humanidades, que acontece principalmente a partir de

Descartes, o que é tangível no mundo, as materialidades, não são consideradas nos processos de significação. Isso fica claro nos estudos linguísticos onde o significante é estritamente material e o significado exclusivamente espiritual. Gumbrecht (2010) busca uma retomada da compreensão do mundo por suas materialidades em dimensões que não sejam apenas interpretativas do pesquisador em relação a elas. “Tento alcançar e pensar em uma camada nos objetos culturais, e em nossa relação com eles, que não é a camada de sentido” (p. 78). É nessa busca que o autor propõe o conceito de *produção de presença*:

“Produção de Presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos. Todos os objetos disponíveis “em presença” serão chamados, neste livro, “as coisas do mundo”. (GUMBRECHT, 2010, p. 13)

Segundo Gumbrecht, os “efeitos de presença” não são completamente dissociados dos “efeitos de sentido”, mas oscilam de um para outro. Entretanto, somente os efeitos de presença conseguem alcançar as dimensões afetivas, ou seja, como os corpos, as materialidades, nos afetam e vice-versa.

Se atribuirmos um sentido a alguma coisa presente, isto é, se formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos. (GUMBRECHT, 2010, p. 14)

Para compreendermos melhor a proposta de Gumbrecht, um conceito fundamental para ele é o de “ser-no-mundo”, proveniente da analítica existencial do *Dasein* feita por Martin Heidegger na obra *Ser e tempo*. Esse conceito quer indicar que a existência (*Dasein*) é indissociável das coisas do mundo, uma existência que não é metafísica (além do físico), mas em contato substancial.

Ser é aquilo que ao mesmo tempo se revela e se oculta no acontecimento da verdade. Heidegger não deixa dúvida de que, por esse posicionamento no acontecimento da verdade, o Ser, enquanto está sendo revelado, por exemplo, numa obra de arte, não é nem espiritual nem conceitual. Ser não é um sentido. Ser pertence à dimensão das coisas. (GUMBRECHT, 2010, p.93)

Desse modo, os conceitos de Ser e presença se aproximam ao proporcionar uma chave de leitura para além da epistemologia metafísica e reaproximar os sujeitos das coisas do mundo para além do sentido (interpretação). “Ambos os conceitos, Ser e presença, implicam substância; ambos estão relacionados com o espaço; ambos podem se associar ao movimento” (GUMBRECHT, 2010, p. 103). É neste eixo de relação com as coisas do mundo que propomos uma leitura com a série *The Handmaid's Tale*.

Nos relacionamos e compreendemos com o mundo, na sua materialidade, através de nosso corpo. Francis Silva de Almeida e Osvaldo Dalberio dal Bello (2015) falam sobre a historicidade da ideia e concepção da corporeidade na filosofia, dos gregos à modernidade, para chegar à compreensão fenomenológica do corpo que se é tanto histórico, cultural e próprio da condição humana. Enquanto histórico, o corpo é um conceito que flui de acordo com as diferentes abordagens filosóficas e que não existe “fora da história e dos processos culturais” (p. 2). Nessa perspectiva, o conhecimento também só pode ser concebido porque atravessa essa materialidade, “o corpo que conhece e que o faz nos atravessamentos da história é, portanto, um fenômeno situado, pois ‘tudo o que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada’ (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 3)” (p. 2).

O corpo enquanto elaboração simbólica (cultural), representado pela linguagem, por papéis sociais, performatividades, afeto e expressões sexuais, se inscreve na política e nas redes de poder com usos distintos. “A este respeito, DaMatta (1986, p. 76) afirma que “em todo o planeta os homens têm o mesmo corpo, mas em toda parte eles o representam, usam, controlam, enterram, torturam e tiram dele prazer de modo diferenciado” (p. 2). E por último, a condição corpórea humana, sem a qual não seria possível estar, ser no mundo, agir, “como formas predominantes da revelação da essência do homem presentificado nas dimensões do político, do social, do público e do privado – , se inscrevem na ação do corpo como extensão da matéria do mundo” (p. 2).

Assistimos e damos sentido à série *The Handmaid's Tale* com o nosso corpo, conhecemos a história e a nossa leitura se faz a partir dos corpos no audiovisual; atravessam, em toda essa situação comunicacional, corpos múltiplos, diversos e em distintos contextos. “O corpo como obra de arte, não só comunica sensações, mas, sobremaneira, novas possibilidades de ser e estar, novas formas de perceber, conhecer e pensar o mundo e a si mesmo” (ALMEIDA; BELLO, p. 3). Na diegese da série, a corporeidade das Aias está no trânsito de duas concepções históricas do corpo, principalmente. Uma delas é o seu entendimento enquanto algo sagrado, num resgate de um tipo de pensamento medieval, dentro de uma moralidade cristã que o considera enquanto a morada da alma. “Para os medievais, sendo o corpo o lugar sagrado em que a habita a alma, identificada à perfeição divina, torna-se fundamental resguardá-lo da mácula do pecado, causada pelo propósito dos vícios e pela subversão carnal” (ALMEIDA; BELLO, p. 7). No primeiro episódio da primeira temporada (*Offred*),

conhecemos um ritual instituído por Gilead chamado de “Cerimônia de Salvamento”. Nele, as Aias se reúnem em círculo para punir (assassinar) um contraventor daquela sociedade. O criminoso era um homem que estuprou uma mulher, mas não qualquer uma, mas sim uma aia, e como tal, seu crime se torna ainda mais hediondo naquela perspectiva porque o corpo da aia é o mais sagrado entre todos os demais. No último episódio (*Night*), Warren, um dos comandantes, é punido por ter tido relações sexuais com a sua aia fora do ritual de concepção com a participação de sua esposa; seu braço é amputado. O corpo de uma aia não é para os prazeres da carne, do pecado. Ele é sagrado e resguardado para a concepção, geração, gestação e nascimento.

A outra concepção de corporeidade em que os corpos das aias transitam é o do corpo-máquina, corpo-objeto. Essa ideia nasce a partir da Revolução Científica, que tem seu início nos séculos XV e XVI, com transformações técnico-científicas que “implicaram o campo da filosofia e as questões relativas à essência humana, à moral, à política, à educação e, conseqüentemente, na compreensão do corpo e na construção de noções de corporeidade” (ALMEIDA; BELLO, p. 7). Essa concepção vai de encontro ao entendimento das estruturas cartesianas, somada à expansão de estudos de anatomia e um olhar para o corpo humano como máquina a ser investigado pela ciência. “Este novo olhar, supressor dos pressupostos da doutrina cristã, impõem um comportamento moral livre, marcando com objetividade a natureza física e biológica do corpo, identificando-o aos demais objetos de estudo da ciência.” (ALMEIDA; BELLO, p. 8). O corpo-objeto em Gilead, o da aia, é o corpo que é percebido e valorizado pelas suas fases hormonais, que é visto pelo prisma de sua função reprodutiva, gestacional, desumanizado, como máquina de bebês.

Ambas formas de concepção da corporeidade das aias é um retorno a um passado, a um espaço de experiência que, para nossa surpresa, não se dá somente numa perspectiva religiosa, mas também técnico-científica, nos instigando a dizer que o futuro, que Gilead, não é um retorno em si mesmo, no tempo histórico, mas uma atualização que culmina na combinação de duas perspectivas filosóficas aparentemente opostas e em contradição. Mas há ainda outras temporalidades nos corpos em *The Handmaid's Tale*. A partir do século XX, a filosofia de Maurice Merleau-Ponty e de Michel Foucault desloca o conceito de corporeidade “para o espaço da existência, do acontecimento, da mundanidade e das percepções” (ALMEIDA; BELLO, p. 8). Em Foucault, principalmente na obra *Vigiar e punir* (1987), vemos mais uma aproximação do que podemos interpretar da corporeidade das aias na série. O corpo dócil é aquele “que se

manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil, ou cujas forças se multiplicam” (p. 125). É o corpo sobre o qual se debruçam técnicas de poder até torná-lo objeto de controle, de disciplinamento ininterrupto e coerção.

As disciplinas são a sujeição a nível do detalhe, do máximo aproveitamento e da constância da coerção sobre o corpo. A disciplina resultará nesses corpos dóceis, obedientes, treinados e eficazes. Com as novas técnicas que os séculos XVII e XVIII inauguram, esta disciplina se torna fórmula geral de dominação. Diferentes da escravidão, da domesticidade, da vassalidade e do ascetismo monástico. O controle se torna extremamente minucioso, controlado e ordenado. O poder disciplinar dos corpos será exercido a partir de uma multiplicidade de processos com origens também diversas: os colégios, os exércitos, os hospitais.

Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’. (FOUCAULT, 1987, p.1 27)

Mesmo com os disciplinamentos do “Centro Vermelho”, local dos treinamentos de aias em Gilead, June se deixa ver no corpo de Offred. A sua expressão não é pelo verbo, mas pela pele, mãos e olhar, sobre os quais ela se faz ver e nós podemos observá-la e compreender que, apesar de se tratar de um corpo-dócil, há uma individualidade, persistência e resistência que podemos, num olhar atento, vislumbrar. Se Offred é um corpo reificado, June é a consciência que resta nas reações de seu corpo, é uma das suas existências. Essa noção do corpo, enquanto percepção, é proposta por Merleau-Ponty (2006, apud, ALMEIDA; BELLO, 2005), a de que a compreensão do mundo, do conhecimento e da consciência se situam no corpo.

À esteira de Merleau-Ponty, Deleuze e Guattari, compreendemos que o entendimento do mundo não se define somente por meio dos conceitos logicamente organizados que, constituindo-se como abstrações genéricas, distanciam-se dos dados sensoriais produzidos pelo corpo nas diversas vivências em que se ele se inscreve, mas, ao contrário, o conhecimento também pode ser construído pelas vias da intuição, como forma imediata, concreta e individual, resultantes das experiências do corpo perceptivo. (ALMEIDA; BELLO, 2005, p. 15)

Os corpos das aias são expostos frequentemente à violência, uma das condições de seu disciplinamento, para transformá-las em corpos-dóceis, corpos-máquina e corpos-sagrados. Nesse sentido, outra chave conceitual que tangencia nossa pesquisa é o que compreendemos por violência. Para Hannah Arendt (1985), a violência enquanto fenômeno tem sido pouco estudada. Ela é recorrentemente associada a outro fenômeno, o de poder. A violência, nesses estudos, seria vista como a manifestação mais explícita de poder que, no caso de governos, seria uma violência legítima, o Estado como aquele que detém o monopólio do uso da força. Nesse sentido, poder, força, autoridade e violência são considerados sinônimos ao exercerem a mesma função: o exercício do domínio de um sobre o outro. Por isso, Arendt procura diferenciar esses termos. O “poder” é uma referência “à habilidade humana de não apenas agir, mas de agir em uníssono, em comum acordo” (p. 27). A “força” designa a energia liberada a partir de eventos naturais ou físicos. A “autoridade” é a característica dada a alguém que, quando solicita algo, é obedecida sem coerção, persuasão ou discussões necessárias.

A “violência”, finalmente, como já disse, distingue-se por seu caráter instrumental. Do ponto de vista fenomenológico, está ela próxima do vigor, uma vez que os instrumentos da violência, como todos os demais, são concebidos e usados para o propósito da multiplicação do vigor natural até que, no último estágio de desenvolvimento, possam substituí-lo. (ARENDR, 1985, p. 10)

Hannah Arendt não quer dizer que esses fenômenos não ocorram muitas vezes de forma simultânea e, por isso mesmo, são comumente interpretados como a mesma coisa. Mas essa diferença se torna importante quando observamos que quanto mais poder, menos violência é necessária para coagir alguém e, ainda, que a violência não necessariamente ocorre com a aplicação da energia de um objeto sobre alguém. Em *The Handmaid's Tale* somos apresentadas às várias expressões da violência. A vemos ocorrer em conjunto com a manifestação do poder (os agentes do governo de Gilead) e pelo uso do instrumento (uma sociedade constantemente policiada com o porte de armas). Vemos também a violência vivenciada pela protagonista, acionada por outros personagens que estabelecem com ela uma relação de poder, principalmente pelo casal Waterford. Não se trata, entretanto, de uma relação de autoridade, pois June não reconhece que deva acatar as ordens deles, ela o faz por não ter escolha e pela ameaça de que usem contra ela uma punição. Fred, que na sociedade de Gilead representa a casta dos Comandantes (aqueles que receberão aias para dar filhos a eles), possui maior poder que June e Serena. Muitos

dos planos que são construídos nas cenas em que aparece, ele está maior que os objetos, nos dando uma impressão de que está quase mesmo da altura do teto da casa.

Há ainda a expressão da violência nas materialidades da série, como exemplo, a partir das caminhadas que June realiza pela cidade com as demais aias, observamos como a série concebe uma sociedade que deseja um retorno a um certo passado. Um passado que nunca existiu, pois altamente construído e selecionador de aspectos históricos e – por isso, um tempo que articula esse passado ao qual se refere mas que cria sobre ele camadas muito presentificadas. Os prédios, os jardins e os canais de água nos remontam um lugar que já não existe mais, mas que reconhecemos enquanto uma versão de algum passado que Gilead busca (re)instaurar. Nesse passado, a violência que retorna também reconhecemos. Byung-Chul Han (2017) propõe uma topologia da violência e analisa seus formatos e evoluções no curso da história:

A decapitação na sociedade da soberania, a deformação na sociedade disciplinar e a depressão na sociedade de desempenho são estágios da mudança topológica da violência, que é sempre mais internalizada, psicologizada e, assim, acaba se tornando invisível. Ela vai se livrando mais e mais da negatividade do outro ou do inimigo, tornando-se autorreferente. (HAN, 2017, p. 10-11)

O muro que frequentemente aparece na cidade em que June caminha, com corpos sem vida, categorizados por um padre, um médico e um homem gay, são uma forma pedagógica da violência, mostram aquilo que se não pode ser ou fazer em Gilead. Aqui o inimigo é escancarado, pois ele tem uma lição a dar. Mas esses corpos também se fazem presentes para que o aprendizado seja bem internalizado e os sujeitos se tornem auto-disciplinados. Por esse mesmo motivo, a violência encenada é não só uma demonstração de poder, como também uma forma de comunicação social, inserida no cotidiano.

A violência pela força bruta fazia as vezes de uma insígnia de poder. Nesse aspecto a violência não se escondia, mas era visível e manifesta; não passava por qualquer tipo de vergonha, mas era convincente e significativa. Tanto na cultura arcaica quanto na Antiguidade a encenação da violência era parte constitutiva integral e central da comunicação social. (HAN, 2017, p. 19)

Para Han, a violência nas sociedades modernas adquire este caráter do não-dito, dos mínimos detalhes:

O fim da sociedade pré-moderna da soberania como sociedade de sangue submeteu a violência a uma mudança topológica. Ela já não é uma parcela de comunicação política e social, mas retira-se para espaços subcomunicativos, subcutâneos, capilares, intrapsíquicos. Desloca-se do visível para o invisível, do direto para o discreto, do físico para o psíquico, do marcial para o medial e do frontal para o viral. (HAN, 2017, p. 20-21)

Em diversos momentos, também somos conduzidas a uma experiência de misto de horror e sagrado, na mistura de cenas violentas com trilha sonora angelical, lembremos principalmente da primeira vez que somos apresentadas ao ritual de “concepção da vida” em Gilead na casa dos comandantes com suas esposas e aias, o estupro institucionalizado. Uma trilha sonora confunde nossos olhares. A música de igreja nos lembra um domingo em missa, quando, na verdade, percebemos que algo está fora de lugar. Somos apresentadas a fragmentos dos corpos em cena: a cabeça que sobe e desce. O olhar vazio. As mãos entrelaçadas seguram fortemente uma sobre a outra. Ao fim, vemos uma mulher deitada sobre o colo da outra. Enquanto o corpo de uma é violado, o da outra é sacralizado.

Marcela Lagarde (2016) destaca, na mística da mulher mexicana, a representação de duas personagens opostas: a virgem, sagrada; e a *Malinche*, a traidora e violada. Uma mulher merece a redenção; a outra, a violação.

A abordagem é interessante porque no mito, mas principalmente na realidade concreta, as mulheres são todas valorizadas a partir das qualidades míticas das duas Marias: a protetora e a violada. (LAGARDE, 2016, p. 258)²¹

Nessa violência corpórea contra a mulher há a dimensão do cotidiano e do exercício do poder dos homens ancorada no patriarcado. Para Lagarde, o âmbito da violência coincide com a microfísica do poder que recairá sobre as mulheres, se manifestando como um mecanismo de disciplinamento de seus corpos e de apropriação. June e Serena, apesar de ocuparem lugares distintos na sociedade de Gilead, são ambas vítimas desta violência erótica.

A violência erótica é a síntese política da opressão das mulheres. Porque implica violência, erotismo, apropriação e dano. É um fato político que sintetiza em ato, a objetificação das mulheres e a extrema realização da condição masculina patriarcal. (LAGARDE, 2016, p. 259-260)²²

Essa reflexão inicial sobre *The Handmaid's Tale* serve-nos de exemplo para o exercício metodológico de análise que propomos para esta pesquisa e que apresentamos, em detalhe, neste capítulo: situar o produto cultural em questão em relação ao seu contexto político, social, histórico e econômico; e identificar os simbolismos, ações,

²¹ Tradução própria do original: Interesa el planteamiento porque en el mito, pero sobre todo en la realidad concreta, las mujeres todas son apreciadas desde las cualidades míticas de las dos Marías: la protectora y la violada.

²² Tradução própria do original: La violencia erótica es la síntesis política de la opresión de las mujeres. Porque implica la violencia, el erotismo, la apropiación y el daño. Es un hecho político que sintetiza en acto, la cosificación de la mujer y la realización extrema de la condición masculina patriarcal.

criações da primeira temporada da série e relacioná-las diante de seu cenário de produção e distribuição. A série é lançada em contexto de avanço das pautas radicais de direita, de um sentimento de catástrofe temporal, e de receio a retornos a passados de opressão, assim como elucidamos no primeiro capítulo. As ferramentas que contribuem para este trânsito entre contexto e texto são aquelas que permitem a observação da série enquanto parte e produto de uma cultura da mídia, de um feminismo atrelado e perdido nas teias do neoliberalismo, de um meio de comunicação televisivo em rápida transformação, e sob o olhar da construção de imagens de mulheres no audiovisual erigido em uma indústria e um regime de visibilidade compostos, historicamente, por um olhar patriarcal, fetichista e falocêntrico.

São muitos olhares sob um mesmo objeto. *The Handmaid's Tale* é sucesso, não só de público, mas também de produções acadêmicas. Inquietou não só manifestantes feministas em protesto nas ruas, como também nas pesquisas em áreas diversas, a Comunicação Social sendo apenas uma das possibilidades de interpretação. Portanto, localizamos nossa pesquisa em encontro com perspectivas e teorias que permitem olharmos mais profundamente para as questões já enunciadas anteriormente, mas que retornamos a elas para que fiquem claras as contribuições de cada teoria.

Para analisar as condições temporais que tornaram possíveis a emergência da primeira temporada da série *The Handmaid's Tale* enquanto uma situação comunicacional, destrinchamos três etapas de pesquisa, sendo as duas primeiras referentes ao tempo. Qual o nosso tempo, o das audiências, no ano de lançamento da série, ou seja, em qual contexto estamos consumindo, interpretando e nos relacionando com o produto cultural? Apesar de não utilizar os conceitos de *espaço de experiência* e *horizontes de expectativa*, Douglas Kellner (2001) propõe aos estudos da mídia a combinação de análise contextual e das propriedades materiais do produto – seus elementos internos da narrativa, do tipo de mídia –, pois, ao compreender os produtos culturais no atravessamento, no trânsito de demais camadas que o conformam – política, econômica, social, feminista –, contribuimos para análises mais complexas e menos superficiais. Para olhar este trânsito, além do contexto, olhamos para a estrutura de nosso objeto enquanto audiovisual televisivo. O que compreendemos por televisão encontra-se no diálogo com autores como Letícia Capanema (2008) e Jason Mittell (2012) que investigam e propõem modos de analisar um ambiente em constante mutação com as novas possibilidades tecnológicas de produção, distribuição e recepção – principalmente com o digital. Por fim, nos questionamos sobre os modos de espetatorialidade, com as

autoras Laura Mulvey (1989; 2019) e Teresa de Lauretis (2019), que se abrem a partir da série em questão, inserindo-a no contexto de produções audiovisuais que, historicamente, reiteram ou buscam romper com as lógicas patriarcais de olhar os corpos e personagens femininas.

2.1 Cultura da mídia e Pedagogia Crítica da Mídia: contribuições de Douglas Kellner

Quantas vezes estivemos fora da internet durante o dia de hoje? Quantas horas passamos acessando as redes sociais, os canais de notícias, as bibliotecas on-line, consumindo os filmes, as séries e a televisão? Estar imerso na mediação dos canais de comunicação é uma das características que Douglas Kellner (2001) atribui ao conceito de cultura da mídia. A metodologia do pesquisador nos orienta a interpretar o nosso cotidiano e contexto histórico e social mais amplo enquanto um ambiente altamente mediado pela mídia. Escrevo esse texto, por exemplo, ouvindo uma música no Spotify, enquanto a leitora pode estar com outras abas abertas no computador, tais como e-mail e Whatsapp, e o próprio computador que ambas utilizamos para realizar nossas tarefas é janela ampla e irrestrita para acesso, consumo e criação de produtos culturais. Mais profundamente, às pesquisadoras dos estudos da mídia cabe fazer a crítica da cultura da mídia a partir de uma pedagogia cultural. É trazer à superfície os modos pelos quais os produtos da indústria cultural agem, contribuem, influenciam e “ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade” (KELLNER, 2001, p. 9).

Ao mesmo tempo, o autor também atribui à pedagogia cultural não apenas o desvelamento de questões mais profundas e complexas na circulação de produtos da mídia, mas também diz sobre a contribuição desses mesmos produtos no ensino de modos de ser no mundo: que roupas usar, como performar os gêneros, como expressar a sexualidade, quais produtos consumir, o quê e como desejar. Numa vasta gama de possibilidades de influência no cotidiano, comportamento e processos de identificação, a cultura dominada pela mídia traz às audiências não apenas entretenimento e informação, como também manuais, orientações e didáticas sobre como experienciar e se posicionar no mundo. Enquanto espetáculos – visuais, sonoros, narrativos –, os produtos culturais de massa “demonstram quem tem poder e quem não tem, quem pode exercer força e

violência, e quem não. Dramatizam e legitimam o poder das forças vigentes e mostram aos não-poderosos que, se não se confirmarem, estarão expostos ao risco de prisão ou morte” (KELLNER, 2001, p. 10).

Ainda que a maioria dos produtos culturais confluem para a mídia – durante o período de pandemia da Covid-19 esse fluxo se tornou ainda mais intenso –, há nessa dinâmica uma organização da cultura enquanto uma forma comercial. Compreendemos, pois, junto a Kellner, que o produto cultural específico de nossa pesquisa, a série televisiva *The Handmaid's Tale*, está inserido em uma lógica industrial. São produtos que pretendem alcançar grandes escalas de audiência desde a sua concepção, utilizando modelos, códigos e fórmulas já sedimentadas pela própria indústria que os constitui. Em resumo, são “mercadorias que tentam atrair o lucro privado produzido por empresas gigantescas que estão interessadas na acumulação de capital” (KELLNER, 2001, p. 9). Para alcançar grande parcela de público, esses produtos buscam ressoar com temáticas da vida social de seu contexto de exibição.

Kellner propõe que os estudos da cultura da mídia devem ter como objetivos principais compreender: (1) os modos pelos quais ela pode ser “entendida, usada e apreciada” (p. 10), seja pelo público, quanto pela crítica e pesquisadores; (2) de que forma seus textos interagem e convergem com as questões políticas e sociais; (3) além de apreender, analisar e avaliar os seus efeitos, políticos, sociais, econômicos e culturais. Sobre este último aspecto, a cultura da mídia também exerce grande influência nas relações de poder e dominação ideológicas em que se inserem, ajudando a “reiterar as relações vigentes de poder, ao mesmo tempo que fornece instrumental para a construção de identidades e fortalecimento, resistência e luta” (p. 10). Nessa aparente relação conflituosa e contraditória, entre reforçar os discursos de um poder hegemônico e, ao mesmo tempo, ressoar com os discursos de luta e resistência, a cultura da mídia é terreno de disputa e “os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia” (KELLNER, 2001, p. 11).

Em sua análise acerca da segunda onda do feminismo, encontramos em Nancy Fraser (2019) a mesma energia de incoerência a respeito de movimentos que intentam romper com as lógicas patriarcais dominantes, mas que acabam também por reforçá-las. Assim como em *The Handmaid's Tale* enxergamos uma proposta de leitura do mundo que insere o protagonismo de mulheres, seus temores e suas esperanças e lutas, essa “propaganda” do feminismo também se utiliza de lógicas patriarcais das indústrias às quais pertence sua produção. Sabemos que ela não escapa às lógicas do capitalismo de

lucro máximo e pouco incentivo às lutas revolucionárias de fato. Ao capital, tudo pode ser acolhido, desde que siga suas regras e condições de manutenção e evolução deste sistema econômico que se supera a cada crise, assim como um vírus que continua a evoluir a cada medicamento e vacina, mantendo sua sobrevivência. Retornando a Fraser, o mesmo aconteceu ao movimento feminista diante do capitalismo.

Um feminismo que cresceu junto ao neoliberalismo, dando fomento ao último. Nancy Fraser questiona até que ponto “a segunda onda do feminismo forneceu inconscientemente um ingrediente fundamental do que Luc Boltanski e Ève Chiapello chamam de ‘o novo espírito do capitalismo’” (2019, p. 26). A relação íntima do movimento com o desenvolvimento de um novo tipo de capitalismo só é possível de ser analisada e identificada quando observada em retrospecto. Percebemos o tempo, mais uma vez, em sua atuação presente na compreensão dos acontecimentos e sentimentos. *The Handmaid’s Tale*, em seu embaralhamento temporal, nos auxilia a vislumbrar lembranças opacas de passados opressores. Nancy Fraser busca recuperar em qual passado o feminismo pode ter se enfraquecido de um lado, e, por outro, quais presentes esse passado traz à tona para o fortalecimento do movimento com vistas a um futuro de maior consolidação não só no âmbito cultural, mas também em âmbitos institucionais.

Mudança estrutural e institucional é o que o feminismo faltou alcançar, por enquanto. Ao não ocorrer uma mudança de mentalidades, apesar de toda uma revolução cultural que o feminismo trouxe, na prática a igualdade de gênero ainda não acontece. O Brasil, por exemplo, viveu momentos de euforia de ganhos institucionais de direitos humanos nos governos de esquerda na primeira década dos anos 2000, mas também viu renascer o ódio ao diferente, o desejo de retorno de pautas tradicionalistas e religiosas²³. As mentalidades patriarcais, misóginas e conservadoras ainda vivem, retornaram à luz, e estão no poder com tamanho radicalismo que causam o temor da perda dos direitos já adquiridos e conquistados. Esse contexto acontece, na visão marxista da história de Fraser, sob o grande guarda-chuva, ou melhor, na infraestrutura econômica, a qual busca oprimir qualquer energia de emancipação. O que acontece com o avanço cultural, e aí dizemos aqui que *The Handmaid’s Tale* enquanto sucesso televisivo e que recebeu grandes investimentos de produção só é possível também por causa dessa mudança que a segunda onda do feminismo trouxe para nós, não ocorre ao mesmo passo que nas

²³ Michel Foucault discute em sua obra – *Vigiar e Punir* (1977); *Microfísica do poder* (1979) – sobre as mudanças na circulação de poder e como elas ensejam uma resistência, uma reação.

instituições, perdendo ou corrompendo sua força. No tripé Redistribuição, Representação e Reconhecimento, há um investimento excessivo no último (onde, para Fraser, entram as questões culturais), enquanto a justiça redistributiva e a participação em esferas decisórias foram deixadas de lado pelas lutas feministas. O produto cultural que analisamos nasce desse contexto e também carrega em si as mesmas incoerências, de emancipação limitada pelos moldes em que é estabelecido enquanto capital cultural. Em resumo, a tese de Nancy Fraser é a de que

Postular que as instituições ficaram defasadas em relação à cultura, como se uma pudesse mudar sem a outra, faz parecer que precisamos apenas fazer a primeira alcançar a última, a fim de colocar as esperanças feministas em prática. Uma possibilidade mais complexa e perturbadora é escondida: a difusão de atitudes culturais nascidas da segunda onda foi parte integrante de outra transformação social, inesperada e não proposta pelas ativistas feministas – uma transformação na organização social do capitalismo do pós-guerra. Essa possibilidade pode ser formulada melhor: as mudanças culturais impulsionadas pela segunda onda, que eram em si saudáveis, serviram para legitimar uma transformação estrutural da sociedade capitalista que avança diretamente contra as visões feministas de uma sociedade justa. (FRASER, 2019, p. 27)

Há que se ter o cuidado em não trazer à mídia e sua cultura um ato determinista de influência ou, nos termos de Kellner, enquanto doutrinação ideológica. Entretanto, sua potencialidade em conduzir processos de identificação são alargadas, principalmente pelos seus recursos de espetacularização e direcionamento dos prazeres de consumo. “O entretenimento oferecido por esses meios frequentemente é agradabilíssimo e utiliza instrumentos visuais e auditivos, usando o espetáculo para seduzir o público e levá-lo a identificar-se com certas opiniões, atitudes, sentimentos e disposições” (KELLNER, 2001, p. 12). Apesar de todo o aparato sedutor e prazeroso de tais espetáculos, as audiências participam da construção de sentidos dos textos da mídia, adicionando camadas, negando outras, subvertendo as lógicas de reprodução – o uso de imagens, trechos e frases deslocadas de seus contextos originais nas redes sociais, por exemplo –, e, no caso desta pesquisa, o uso de símbolos de uma série de televisão em manifestações feministas em prol da legalidade do aborto. O que queremos ressaltar, junto a Kellner e em diálogo com Nancy Fraser, é o papel dual e contraditório dos produtos culturais de massa nos jogos políticos, econômicos, religiosos – e muitas outras incontáveis esferas –, ora alargando o poder das hegemonias, ora fornecendo recursos ou endossando formas de resistência, elaboração de novos discursos e de lutas sociais. Nesse sentido, o

diagnóstico, reconhecimento e mapeamento do contexto histórico é importante chave para uma análise crítica da cultura da mídia e seus textos mais populares.

Os textos culturais de grande audiência e circulação podem funcionar, na perspectiva elaborada por Kellner, enquanto espelhos e sintomas de uma sociedade. Ou seja, compreender os motivos pelos quais esses produtos se tornam fenômenos de popularidade pode revelar quais são os medos, esperanças, conflitos e outras realidades de um contexto histórico específico. *The Handmaid's Tale* torna-se popular, também, pela aproximação dos modos pelos quais as mulheres perdem drasticamente seus direitos em Gilead, e o medo que nos assola com discursos misóginos, patriarcais e religiosos que a nova direita populista e radical carrega para as instituições governamentais em várias partes do mundo, acompanhados de ameaças reais de perdas de direitos iminentes, que em alguns países já têm se concretizado. Outro aspecto revelador desse sucesso está em como um texto a princípio de uma cultura específica, a estadunidense e norte-americana, ressoa em muitos países. O sucesso da série não se restringe ao seu contexto mais imediato, mas alcança recepções massivas em outras nacionalidades. Kellner propõe refletirmos se não estaríamos assistindo a “novas formas de popular global” (KELLNER, 2001, p. 14).

Pensar essa indagação a partir da circulação global de *The Handmaid's Tale* – mais especificamente que parte de um Norte Global e se expande a um Sul Global – nos faz olhar para aquilo que une uma questão que parece não ter fronteiras: o medo que acompanha o ser mulher – ou a experiência de ser – nas sociedades ocidentais, orientais, passadas, presentes e futuras, em diferentes regimes e configurações patriarcais. A violência de gênero é, nesse sentido, o que há de global na série. Esta compreensão perpassa a noção de analisar os produtos culturais no calor de seu momento, “interpretar a cultura da mídia ao arripio de suas disposições ideológicas”, para utilizar as palavras de Kellner (p. 14). Assistimos a *The Handmaid's Tale* no calor de eleições presidenciais conservadoras e radicais, incluímos aí os casos do Brasil, Estados Unidos, Hungria e Polônia, e, mais recentemente, assistimos também ao grupo Talibã retomar o poder no Afeganistão e todas as reprimendas e controle de gênero que o acompanham. Esse cenário reveste esta ficção distópica de um potencial de diálogo com o mundo que estamos vivendo. Assistimos ao sofrimento de June e das demais mulheres e sujeitos que têm sua existência eliminada em Gilead, e assistimos, em nosso mundo real, ao medo crescente de que os direitos democráticos e de liberdades individuais, bem como direitos de minorias, já alcançados, estejam cada vez mais ameaçados e que retornemos a um passado

já conhecido de violência legitimada pelo Estado a grupos considerados inimigos e párias da sociedade — basta ver os retrocessos recentes ao direito ao aborto em diversos estados dos EUA. Em *The Handmaid's Tale*, esses grupos nos revelam semelhanças aos nossos “atual”, compostos, entre outros, por mulheres, homossexuais, negros e negras, homens de classes econômicas inferiores, pesquisadores, cientistas, e quaisquer outros indivíduos que não corroborem com os discursos oficiais do poder hegemônico – majoritariamente masculino, heterossexual, cisgênero, branco, de extratos médios da sociedade e violentos. Essas pessoas são eliminadas, perseguidas ou disciplinadas a novos papéis sociais.

Além de atuar enquanto alerta das tendências conservadoras e patriarcais de nossos tempos, a série ainda mostra outro lado. Sua aceitação pelas audiências, que a torna um fenômeno de público e consumo, também pode suscitar a interpretação de que grande parte desse público corrobora com uma oposição a essas tendências conservadoras. Ler por essas entrelinhas permite compreender “de que modo os desejos, as ansiedades e as inseguranças das pessoas comuns também encontram expressão na cultura da mídia, possibilitando um retrato das tendências de crise que estão por trás da fachada ideológica de uma sociedade de consumo feliz e segura” (KELLNER, 2001, p. 15). Como exemplo, Kellner nos apresenta o contexto político, econômico e social dos Estados Unidos nas décadas de 1980 e 1990 que foram pano de fundo da série de filmes *Rambo*, estrelados por Sylvester Stallone. No período, há uma onda conservadora ocupando o poder nas potências capitalistas ocidentais conforme o autor descreve a seguir.

Em todo o mundo ocidental, os conservadores têm tentado obter hegemonia assumindo o poder político e usando-o para concretizar seus programas econômicos, políticos, sociais e culturais. Têm empregado o poder político e econômico para pôr em prática um programa de transformação cultural, tentando fazer o relógio voltar para uma era anterior de governo conservador. (...) A contra-revolução conservadora tornou-se hegemônica nos Estados Unidos com a eleição de Ronald Reagan em 1980 e a ascensão da Nova Direita, que deu respaldo a seu triunfo sobre os democratas, os liberais e os radicais que mantinham a mesma política e os mesmos valores dos anos 1960. A ascensão anterior de direitistas como Margaret Thatcher na Grã-Bretanha, Brian Mulrooney no Canadá e Kohl na Alemanha gerou um período de hegemonia conservadora em todo o mundo capitalista ocidental. Durante essa era, os conservadores atacaram o Estado do bem-estar social, o direito ao aborto, as liberdades civis, a liberdade em artes e a liberalização da educação, tentando impor um programa direitista e tradicionalista ao público. (KELLNER, 2001, p.29-30)

Nesse contexto, as produções cinematográficas de Hollywood, como *Rambo*, não só supervalorizam a figura do homem branco, macho, forte e hétero, que luta contra

governos ditatoriais ou tiranos que comumente são representados como regimes comunistas, como também procuram reiterar uma supremacia do homem em relação à mulher. Interessante demarcar que o romance distópico de Margaret Atwood é lançado nesse mesmo período, mais precisamente no ano de 1985. O pano de fundo político não se diferenciaria ou se distanciaria, portanto, do contexto de lançamento da série, no ano de 2017, quando a direita conservadora – essa muito mais radical – assume uma corrente dominante de poder em muitos países. Apesar de contextos semelhantes, a disparidade de sucesso de uma mesma narrativa em tempos distintos revela a importância do aparato televisivo nesse sentido, muito mais dinâmico, fluido e presente no cotidiano dos públicos, do que a circulação de um livro, por exemplo, bem como a publicidade que é investida nos produtos televisivos seriados. E, ainda, o fato de o audiovisual tornar as cenas, que seriam imaginadas pelos leitores, materializadas em cenários, atores, atrizes, trilha sonora, entre outros recursos, que elevam a história a um patamar de espetáculo midiático, sensorial e de maior dramatização.

A abordagem metodológica proposta por Kellner associa os estudos culturais britânicos com as contribuições da teoria crítica da Escola de Frankfurt. Há, nessa junção, o equilíbrio entre as posturas críticas de leitura da cultura por ambas escolas de pensamento. Se, por um lado, a Escola de Frankfurt contribui com o olhar social crítico, ou seja, das relações entre os meios de comunicação de massa e os contextos políticos, históricos, sociais e econômicos, os estudos culturais contribuem para uma complexificação das audiências. Para a Escola de Frankfurt, essas seriam compostas por uma massa homogênea, inculta, à mercê das influências dos discursos hegemônicos da mídia. Os estudos culturais, além de ampliar os estudos de recepção e compreender os públicos enquanto participantes e atuantes nas elaborações de sentido dos produtos culturais, também alarga o campo de estudos ao subverter a lógica de que haveria diferenças qualitativas entre culturas – uma superior e outra inferior. Nesse sentido, a televisão, o cinema, a rádio, entre outros canais populares e massivos de comunicação, entram no espectro de análises da cultura não apenas com o intuito de compreender como os discursos dominantes circulam nessas esferas, mas também de identificar os modos como os públicos se associam, rejeitam, e ou ressignificam esses discursos.

Os estudos da cultura da mídia, propõem, então, analisar as “complexas relações entre textos, públicos, indústrias da mídia, política e contexto sócio-histórico em determinadas conjunturas” (KELLNER, p. 56). Cada produto cultural, portanto, irá demandar análises distintas, conforme suas especificidades. Trata-se não somente em dar

foco ao texto, mas também ao seu contexto, aos públicos envolvidos, seu sistema de produção e distribuição. Kellner também chama a atenção para o fato de que os prazeres mobilizados por esses produtos, principalmente os audiovisuais, ou o que o pesquisador nomeia como produções “hollywoodianas” – compreendemos que o termo não apenas faz referência ao local de produção, mas sim ao tipo e sistema de produção – contribuem para direcionar, orientar, ensinar e despertar reações afetivas com as audiências. Exemplos dessa mobilização dos afetos são dados por Kellner a partir da série de filmes lançados nos anos 1980 e 1990 que promoviam verdadeiras catarses de violência do homem, branco, hétero, macho e estadunidense. *Duro de Matar*, *Rambo*, entre outros filmes de heroísmo de guerra norte-americana podem ser interpretados como produções que canalizaram os desejos de reações contrárias às lutas feministas dessa década e ao avanço das pautas do movimento enquanto direitos assegurados pelo Estado. Referenciando o trabalho de Susan Jeffords (*Hard Bodies* – 1994), que apontou a violência masculina nos filmes enquanto reação conservadora e patriarcal ao feminismo, Kellner fala sobre um arquétipo de ultramachos personificados, entre outros, por Bruce Willis, Arnold Schwarzenegger e Sylvester Stallone que surgiam como

super-heróis masculinos como solução necessária para os problemas da sociedade, promovendo, assim, uma ideologia da supremacia masculina. A medida que se intensificavam a ‘paranoia branca masculina’ e a reação conservadora ao feminismo, essas fantasias masculinistas foram ficando cada vez mais brutais. (KELLNER, 2001, p. 58)

Se lançarmos um olhar na mesma medida para *The Handmaid’s Tale*, identificamos que os vilões não são de esquerda ou comunistas, ou russos, e que as heroínas – June enquanto esforço de liderança entre elas –, são mulheres. Sim, parece haver um avanço na didática dessa mídia ao buscar nos ensinar, a partir de sua linguagem audiovisual e da narrativa, para quem devemos torcer por uma punição, a quem devemos odiar, para quem devemos torcer para o final redentor, justo e feliz. Entretanto, os recursos dessa pedagogia são os mesmos. As características do vilão, encarnados principalmente na figura de Fred Waterford, o comandante, são as de um homem branco, misógino, narcisista, para citar algumas delas. Esse inimigo televisivo e tornado espetáculo é figura recente no audiovisual popular. Entretanto, nossos sentimentos ainda são conduzidos pela violência na série. As saídas possíveis do presente de June e de suas companheiras de luta perpassam, necessariamente, ações violentas por toda a narrativa, não apenas na primeira temporada. Os recursos para a pedagogia do público, ao nosso

ver, ainda são os mesmos, da superação e vitória a partir de atos violentos, de sensações de epifanias brutais associadas ao prazer da morte, do assassinato, da tortura, da violência psicológica, dos jogos de poder entre as personagens e nosso olhar à tela. Talvez aí, muita da energia de resistência e ação contra as violências de nosso mundo contemporâneo é direcionada, apaziguada, entretida por este tipo de narrativa televisiva.

As epifanias e injeções de prazeres e fetiches mobilizados pela cultura da mídia acabam produzindo efeitos contrários às pautas mais progressistas. O que Kellner busca enfatizar é que, ao abordar lutas e resistências sociais, a mídia, principalmente através do audiovisual, acaba por promover a despolitização dessas pautas ao torná-las espetáculo e coerentes com os interesses do poder hegemônico vigente. “Tal ‘resistência’ de fato não desafia as estruturas existentes de poder, não altera as condições materiais e não melhora as estruturas de opressão daqueles que ‘resistem’ produzindo significados e prazeres no domínio da ‘cultura popular’” (KELLNER, 2001, p. 59). Essa leitura vai de encontro às críticas de Nancy Fraser (2019) aos discursos feministas da segunda onda que, ao pleitear igualdade salarial e mesmas oportunidades no mercado de trabalho, por exemplo, acabaram reforçando interesses capitalistas neoliberais e seus sistemas de opressão.

The Handmaid's Tale, como veremos mais profundamente no cruzamento das teorias aqui elencadas na análise dos episódios da primeira temporada, encontra-se no entremeio da resistência e da manutenção de estruturas de poder. Ao mesmo tempo que potencialmente abre, a partir da narrativa distópica, uma leitura crítica sobre a condição da mulher na sociedade e as ameaças que rodeiam os direitos já adquiridos, também corrobora para a reiteração de cenas altamente violentas sobre os corpos femininos, fetichização de agressores na escolha de atores para a interpretação dos algozes daquelas mulheres, além da branquitude e cisgeneridade das personagens, excluindo as possibilidades de existências de outros corpos mais diversos em cena. Cabe questionar, ainda, como a violência exacerbada sobre os corpos femininos não seria, também, abertura à satisfação e ao prazer de públicos que corroboram com a subjugação feminina em nossa sociedade misógina e patriarcal. Ou seja, a quais tipos de prazeres a série faz referência e induz, podem indicar sua própria dubiedade, contraditoriedade, e evidenciar o posicionamento dessa produção em um sistema mais amplo de dominação masculina. Retornando a Kellner,

O prazer em si não é natural nem inocente. Ele é aprendido e, portanto, está intimamente vinculado a poder e conhecimento. Desde Foucault, passou-se a admitir que o poder e o conhecimento estão intimamente imbricados, e que o prazer está vinculado a ambos. (...) Um sistema de

poder e privilégio, portanto, condiciona nossos prazeres de tal modo que procuramos certos prazeres sancionados socialmente e evitamos outros. (KELLNER, 2001, p. 59)

Entretanto, em diversas cenas da série também experimentamos o prazer da punição dos vilões e vilãs. Na pedagogia de *The Handmaid's Tale*, os inimigos, aqueles que somos induzidos a odiar ou temer, e a torcer por sua derrocada na narrativa, são os homens e as mulheres que oprimem não só os corpos femininos, mas todos os corpos e existências que não vão de encontro aos discursos hegemônicos de Gilead, de radicalismo religioso e patriarcal. Portanto, ao olharmos para os produtos da cultura da mídia e os prazeres que eles mobilizam, cabe colocá-los em perspectiva com as condições específicas em que se originam.

Se quisermos manter uma perspectiva crítica, também deveremos estabelecer difíceis discriminações normativas para concluirmos se a resistência, a leitura contestadora ou o prazer em dada experiência ou vivência de uma produção cultural são progressistas ou reacionários, emancipatórios ou destrutivos. (KELLNER, 2001, p. 60)

Ao analisarmos a série em relação ao seu contexto, mais especificamente no limiar da emancipação e destruição, compreendemos que ela se insere no mesmo caldo cultural analisado por Nancy Fraser na contraditória retroalimentação da segunda onda do feminismo à ascensão do neoliberalismo. Podemos afirmar que muitos dos ideais feministas que hoje são temas centrais de produtos culturais audiovisuais são possíveis devido ao direcionamento de energia de grande parte do movimento feminista das décadas de 1960 e 1970 para uma crítica cultural que traz à luz injustiças de gênero em esferas privadas da vida, na família, no cotidiano, em tradições e produções culturais. “As feministas da segunda onda ampliaram o campo de ação da justiça para incluir assuntos anteriormente privados, como sexualidade, serviço doméstico, reprodução e violência contra mulheres” (FRASER, 2019, p. 32). Entretanto, pleitear com maior foco o reconhecimento e representação de gênero em âmbito cultural deixou sob segundo plano o campo da redistribuição, ao passo que, para Fraser, essa inversão de propósitos acontece em período que a atenção à ascensão de um novo tipo de capitalismo, desorganizado, neoliberal, patriarcal.

Cabe aqui, novamente, realizar o trânsito entre série e contexto. Nas lembranças de June que ocorrem por *flashbacks* acessamos o seu passado. Ela trabalhava para uma editora e cuidava de sua filha com o seu companheiro Luke. June então rememora seu passado para tentar encontrar – ou nos dar pistas –, de onde tudo começou a desmoronar para um presente distópico, que encerra possibilidades de futuros outros para além do

cárcere em que se encontra no presente. Lembra-se de pontos-chaves que denunciaram sintomas, o momento em que é reprimida e constrangida na escola de sua filha por não disponibilizar mais atenção a ela, o momento em que Luke passa a ser o único administrador de sua conta bancária, o momento em que seu companheiro era quem deveria permiti-la comprar pílulas anticoncepcionais. Em todas essas situações, o que há é a perda da autonomia da mulher, sua retirada do mercado de trabalho para os cuidados exclusivos à família e ao lar, a sua subordinação ao masculino, seu reconfinamento nos papéis de esposa, mãe, cuidadora, sua exclusão da esfera pública. Esses direitos perdidos, esses modos de vida e existência, se mostraram vulneráveis, frágeis, diante das diversas crises na transição para o modelo social de Gilead.

Nas décadas de 1950 e 1960, as mulheres, no capitalismo organizado pelo Estado de bem-estar social, viveram sob uma cultura política marcada pelo gênero, na qual o homem trabalhador era o provedor, o chefe da família. O trabalho em casa tem sua importância social apagada, não é assalariado e às mulheres que estão dedicadas ao cuidado à família restaria a dependência financeira de seus companheiros, através do casamento. Nancy Fraser (2019) retorna a esse passado para consolidar sua crítica de que, ao não conseguir desestruturar completamente a mentalidade social de que a diferença na distribuição econômica por gêneros é legítima devido aos papéis que cabem a cada um, a segunda onda do movimento feminista se vê diante de um sistema dual: não só capitalista, mas também patriarcal. Não basta acessar as estruturas de poder, os mercados de trabalho e a igualdade salarial se não há ruptura com o pensamento que continua a perpetuar as injustiças de gênero. Essa conquista à crítica da desigualdade salarial adere muito bem a um dos objetivos do neoliberalismo ascendente à época: o de multiplicar mercados, angariar mais consumidoras, ampliação de mão-de-obra e uma vida cotidiana voltada ao acúmulo de capital. As mulheres em Gilead se viram diante de uma das consequências de uma não estruturação eficaz no imaginário social e nas instituições de ações voltadas para a justiça de gênero. Elas ocupavam o mercado de trabalho, mas sobrevivia naquela sociedade a noção de que, em verdade, os corpos femininos permaneciam enquanto possibilidade de uso de poder da dominação, controle e violência masculinas, de disciplinamentos nas mãos do Estado. Foi tirado dessas mulheres uma das ferramentas de resistência e liberdade, qual seja, a sua autonomia financeira e salarial em um sistema que, na transição para Gilead, continuava a ser capitalista e patriarcal – o primeiro é substituído, após o golpe de estado ser consolidado, por outro modelo e práticas de troca econômica, o último é aprofundado e fortalecido sob o escudo da religião.

Mesmo que em infeliz coincidência com a ascensão do neoliberalismo, as feministas da segunda onda contribuíram ricamente com a crítica cultural, reflexões que tornam possíveis a análise dessa pesquisa, e para a reflexão de que encontrar as raízes profundas da subordinação das mulheres é tarefa para muitas ondas, para gerações, passadas, presentes e futuras. Para Fraser, todo o movimento “concordava que superar a subordinação das mulheres requeria transformar radicalmente as estruturas profundas da totalidade social. Esse compromisso comum para a transformação sistêmica coloca as origens do movimento em um amplo fermento emancipatório” (2019, p. 32). Aqui encontramos outro paralelo à série. Para a liberdade do cárcere, tortura, dominação e disciplinamento de mulheres em Gilead, Gilead como um todo precisa cair, pois ancora-se – economicamente, socialmente e religiosamente – na subordinação do corpo feminino enquanto reprodutor e enquanto produto de negociação e exportação com outros países.

Um outro aspecto a que devemos nos atentar na análise e relação da série diante de seu contexto é o de que o feminismo também vende. Ele, assim como vários outros discursos em defesa de justiça sociais, está incorporado nos moldes do capitalismo, até onde seja permitido, o que seria o mesmo que dizer: venderemos o feminismo, desde que isso não signifique uma ameaça real às estruturas de poder. Frases de efeito estampadas em camisetas, produtos que vão desde o caderno de anotações às marcas de café que se dizem feministas e todo o storytelling²⁴ de marca que é voltado para o feminino, “feito por mulheres, para mulheres”. A mesma estratégia de venda ocorre com as lucrativas produções seriadas para televisão e para o cinema, com heroínas que são protagonistas de suas próprias vidas, citemos rapidamente os filmes *Kill Bill*, *Capitã Marvel*, *Mulher Maravilha*, *Jogos Vorazes* e *Mad Max: Fury Road*, *Alien*, *Exterminador do Futuro*, *O Silêncio dos Inocentes*, assim como as séries televisivas *Jessica Jones*, *Grey’s Anatomy*, *Orange is The New Black*, *Coisa Mais Linda* e *Bom Dia, Verônica*, *Sex and the City*. O aparecimento dessas pautas no audiovisual, industrial e hegemônico, contemporâneo revela a sua popularização e, com isso e por esse motivo, manifesta-se enquanto oportunidade de lucro; a sua popularização também refere-se ao fato do movimento feminista ter alcançado uma maior capilaridade entre a sociedade, suas pautas estão adquirindo cada vez mais apoiadoras(es) e relevância social.

²⁴ No Marketing, o termo storytelling designa “a arte de contar uma história, seja por meio da palavra escrita, da música, da mímica, das imagens, do som ou dos meios digitais” (p. 13). Fonte: MCSILL, James. 5 lições de storytelling. 2. ed. São Paulo: DVS, 2013.

De todo modo, *The Handmaid's Tale* encontra-se nesse jogo de poderes, entre reforçar estéticas e fetichismos machistas do audiovisual, assim como o de levantar a questão das violências de gênero, dando luz ao sombrio contexto de ressurgimento de pautas radicais de direita no poder, luz essa que nos serve de aviso, de chamado à ação e de não esmorecimento e distração diante das conquistas já alcançadas, porém não consolidadas e que ainda estão sob ameaça. Nesse sentido, Kellner nos auxilia a vislumbrar essa complexidade da série a partir de sua abordagem nomeada de “materialismo cultural”, qual seja, o de analisar a cultura da mídia “dentro do sistema de produção e de distribuição e consumo, nos quais são produzidos e recebidos” (KELLNER, p.64). Mais ainda,

(...) o materialismo cultural também focaliza os efeitos materiais da cultura da mídia, insistindo em que suas imagens, espetáculos, discursos e signos exercem efeitos materiais sobre o público. Para o materialismo cultural, os textos da mídia seduzem, fascinam, comovem, posicionam e influenciam seu público. A cultura da mídia tem efeitos materiais e eficácia, e um dos objetivos dos estudos culturais é analisar de que modo determinados textos e tipos de cultura da mídia afetam o público, que espécie de efeito real os produtos da cultura da mídia exercem, e que espécie de potenciais efeitos contra-hegemônicos e que possibilidades de resistência e luta também se encontram nas obras da cultura da mídia. (KELLNER, 2001, p. 64)

A exibição de uma série de televisão, amplamente difundida, como *The Handmaid's Tale*, também auxilia na divulgação das urgências por busca de justiça de gênero, pela defesa da vida de mulheres, pela manutenção de seus direitos e muitos outros valores nesse sentido. Afinal, como parte de uma cultura da mídia, sua força também está em auxiliar no estabelecimento desse discurso no cerne de debates culturais, que tocam não só aquelas(es) que já militam em favor do feminismo, mas também as pessoas que, até então, não teriam a dimensão, em sua própria imaginação e experiências, dos passados de opressão e do presente em tensão para mulheres. Há, aí, a mesma potencialidade que discursos conservadores incansavelmente ocupam e vinham ocupando com muita mais força, esse tipo de produção audiovisual, qual seja, o de naturalizar suas posições, mobilizar disposições e afetos a seu favor, tornar-se hegemônicos.

Além da análise de *The Handmaid's Tale* a partir dessa abordagem – enquanto cultura da mídia, enquanto materialismo cultural, enquanto pedagogia crítica da mídia –, situada em seu contexto sociopolítico e econômico, ainda se faz necessário combinar o que vemos no texto e que também entra na equação de análise e interpretação. Internamente, em sua própria narrativa, avaliar como seus componentes “codificam

relações de poder e dominação” (KELLNER, 2001, p. 76). E, ainda, esse método também “implica analisar imagens, símbolos, mitos e narrativas, bem como proposições e sistemas de crença” (p. 81).

Portanto, ler politicamente a cultura da mídia significa situá-la em sua conjuntura histórica e analisar o modo como seus códigos genéricos, a posição dos observadores, suas imagens dominantes, seus discursos e seus elementos estético-formais incorporam certas posições políticas e ideológicas e produzem efeitos políticos. (KELLNER, 2001, p. 76)

Propomos, então, esta combinação de texto e contexto. No primeiro capítulo evidenciamos as chaves temporais de nossa principal questão, dos sentimentos de nosso mundo distópico, no qual mulheres ainda são vítimas de violências físicas, psicológicas e verbais, verbos esses que têm sido institucionalizados nas falas das principais figuras políticas do cenário brasileiro e estadunidense. Neste capítulo, começamos a esmiuçar os modos de olhar os componentes internos de nosso objeto, a partir da fluidez e inovações do que estamos experienciando contemporaneamente enquanto narrativas complexas televisivas – em constante transformação –, assim como as possibilidades de espectadorialidade que advém da série ao situá-la nos modos sobre como, historicamente, as produções audiovisuais percebem, concebem e criam os corpos femininos.

2.2 Como assistimos TV: a televisão, os canais por *streaming* e o produto midiático de complexidade narrativa

The Handmaid's Tale é uma série demarcada pelo selo “um Hulu original”. Ou seja, ela foi criada e produzida para ser exibida na plataforma de *streaming Hulu*, que se autodenomina como “o principal serviço de streaming premium que oferece TV e filmes ao vivo e sob demanda, com e sem comerciais, dentro e fora de casa”²⁵. Criada em 2007, a própria companhia se define enquanto uma televisão e que, em 2017, passa a oferecer também a televisão ao vivo, como uma modalidade distinta, mas que não concorre para o grande guarda-chuva TV que abarca vários tipos de conteúdos e modos de exibição. Na linha do tempo que conta a história do canal, a série *The Handmaid's Tale* é incorporada como um dado importante de sua identidade. Em 2017, a “Hulu se torna o primeiro serviço de streaming a levar para casa o prêmio Emmy de ‘Outstanding Drama Series’

²⁵ Tradução própria do original: “Hulu is the leading premium streaming service offering live and on-demand TV and movies, with and without commercials, both in and outside the home”. Disponível em: <https://press.hulu.com/corporate/>. Acesso em: 22 de novembro de 2021.

com *The Handmaid's Tale*²⁶". Em 2019, a Hulu é integrada à The Walt Disney Company, que, para nossa análise, indica como o canal pertence não só ao consumo de televisão, mas é abarcado por uma indústria maior de audiovisual, incorporado ao grande sistema de produção cultural estadunidense e de mainstream. Portanto, a Hulu é televisão, é *on demand*, é um canal por *streaming*, é parte da indústria cinematográfica estadunidense, e seu principal produto, destacado em sua história, é a premiada série *The Handmaid's Tale*, seu cartão de visita, por assim dizer. Mas afinal, que "televisão" é essa?

Letícia Capanema, em *A Televisão expandida: das especificidades às hibridizações* (2008), analisa as diversas teorias comunicacionais e suas evoluções sobre a televisão ao longo das décadas, dos anos 1960 ao século XXI. Uma das rupturas ao modelo de televisão inicial é o seu desprendimento de um suporte técnico.

A imagem televisiva não habita somente o aparelho tradicional, tão conhecido de nossos ambientes domésticos. Ela pode também ser identificada em outros suportes tecnológicos, como o computador e os dispositivos móveis. Assim, ao perpassar por várias plataformas, a televisão potencializa seu poder de hibridização, absorve, de forma mais intensa, linguagens e propriedades de outros meios, além de também contaminá-los. (CAPANEMA, 2008, p. 194)

Se a especificidade da televisão transborda seu aparato, seu próprio meio técnico, como então defini-la? Sua natureza se apresenta híbrida, de modelos variados, de suportes diversos, mas que, no percurso de Capanema, coincidem para uma característica. A televisão hoje é digital e acontece em rede. O trajeto da investigação sobre a especificidade televisiva se inicia nos estudos de comunicação entre os anos 1960 e 1970. Dessa época, é fácil lembrar-nos da máxima de Marshal McLuhan que abarca o pensamento hegemônico do período em relação aos meios de comunicação: "O meio é a mensagem", concebida em 1964. O meio, então, adquire protagonismo nos estudos comunicacionais e são definidos por suas tecnologias: a televisão eletrônica, o cinema fotoquímico, o jornal o papel, a rádio eletromagnética. Já desde esse período havia uma ansiedade por diferenciar o cinema da televisão. Se ambos produzem conteúdo audiovisual, o que se poderia então perceber enquanto distinção? Para McLuhan a televisão seria um meio frio, enquanto o cinema um meio quente. No frio, o espectador deve se esforçar para ler as imagens, uma vez que estas estão em baixa resolução. Já no quente, há uma oferta de maior quantidade de informação que entrega mais imagens ao

²⁶ Tradução livre do original: "Hulu becomes the first streaming servisse to take home the 'Outstanding Drama Series' Emmy Award with *The Handmaid's Tale*". Disponível em: <https://press.hulu.com/corporate/>. Acesso em: 22 de novembro de 2021.

espectador, sem precisar tanto de sua participação na decodificação. Para André Bazin (1958, apud CAPANEMA, 2008), a profundidade de campo seria uma das singularidades do cinema e que isso contribui para a complexidade da dinâmica das imagens, movimentos e dramaticidades. Entretanto, como veremos mais adiante neste tópico, a complexidade narrativa atual na televisão parece já entrelaçar essa fronteira entre as imagens do cinema e da televisão. Ainda assim, a linguagem televisiva, mesmo tendo absorvido diversos aspectos do audiovisual cinematográfico, manteria uma diferenciação na sua “expressão cultural e estética específica. Aspectos como a narrativa veloz, a exploração de cortes, o privilégio de planos fechados e uma linguagem mais oral do que visual” (2008, p. 195).

Os espaços de onde se assiste a um conteúdo audiovisual também contribuiriam para determinar a especificidade do meio. O filme seria uma experiência coletiva no cinema, numa grande tela, sem interferência externa e pouca iluminação no ambiente. Já a experiência televisiva é privada, com a vulnerabilidade de interferências externas, sendo mais dispersa e com conteúdos redundantes (FLITTERMAN-LEWIS, apud CAPANEMA, 2008). O que é cinematográfico, nesse caso, estaria reduzido ao espaço de consumo. Mas há também a proposta de uma diferença temporal: o televisivo no tempo presente; o cinematográfico no tempo passado. Enquanto o paradigma da televisão seria o da velocidade, da urgência e da simultaneidade, o do cinema seria a temporalidade de narrar uma história passada (CAVELL, apud CAPANEMA, 2008). Entretanto, essa reflexão reduz as possibilidades temporais de cada linguagem. A televisiva já não seria mais só simultânea, pois se libertaria do formato ao vivo na década de 1970 com a gravação em vídeo, podendo, portanto, também ocupar a temporalidade de uma história passada. A cada inovação tecnológica que a televisão incorpora nos seus processos de produção e exibição, os limites das diferenças com meios como o cinema e o audiovisual digital ficam ambíguos.

sejam quais forem os aspectos que definam a especificidade televisiva, o certo é que eles não são mais exclusivos, de modo que a diferenciação entre os meios já não é tão evidente. Com efeito, seja pela expansão através da emergência de modelos derivados de sua estrutura eletrônica, seja pela potencialização da hibridização televisiva através de sua inserção no ciberespaço, o fato é que práticas e expressões próprias do universo da televisão perpassam por outros meios, assim como ela adquire tecnologias e modos de funcionamento que antes não lhe pertenciam. (CAPANEMA, 2008, p. 195-196)

Nesse sentido, as inovações tecnológicas vão multiplicar as formas de TV possíveis. Ao invés de se tornar um único significado, aparato ou linguagem, ela se

expande. Arlindo Machado (1987, apud CAPANEMA, 2008), por exemplo, divide a televisão em duas: uma *stricto* e uma *lato sensu*. A primeira seria a televisão tradicional composta pelo broadcasting, no controle de grandes corporações e/ou pelo Estado e voltada para um público de massa. Já a segunda seria a televisão expandida, ou seja, “corresponde a todas as outras manifestações audiovisuais que encontram no tubo eletrônico seu meio de expressão. Elas compreendem as TVs a cabo, videotexto, TVs comunitárias, ‘piratas’, de livre acesso, a vídeoarte, entre outras” (CAPANEMA, 2008, p. 196). Na televisão expandida, a linguagem audiovisual televisiva também se torna híbrida e complexa, nas possibilidades de captação, difusão e manipulação das imagens abertas pela tecnologia digital, não sendo mais possível distinguir com exatidão sua diferença de outros meios audiovisuais. Ainda, na análise de Capanema,

Propriedades antes exclusivas de certos meios - como, por exemplo, a profundidade de campo no cinema - são hoje perfeitamente simuladas pela computação gráfica, de forma que se torna difícil distinguir um movimento de câmera, feito por uma lente física, de um mesmo movimento sintetizado. Logo, o papel que o computador assume, em relação às especificidades dos meios, é o de transformar em algoritmos as proezas técnicas particulares de cada meio. Assim virtualizadas, essas técnicas podem ser aplicadas a qualquer imagem, de forma a estender seu uso, explicitar seu controle e formalizar sua quantificação e sua programação. (CAPANEMA, 2008, p.197)

Já as possibilidades de espectralidade também se multiplicam. São várias as possibilidades de telas para receber o conteúdo audiovisual, seja o aparelho televisivo, o computador, o celular, entre outras janelas. Acessar um conteúdo que é disponibilizado por *streaming*, como *The Handmaid's Tale*, também apresenta uma fluidez e escolha para o espectador. O artigo *'I Can Watch What I Want': A Diary study of on-demand and cross-device viewing* (2018), publicado por quatro pesquisadores britânicos que investigam o comportamento de consumo desses serviços por vinte pessoas, durante quatorze dias, a partir de diários de acesso produzidos por elas mesmas. Entre os resultados observados na análise dos diários está que os espectadores, apesar da flexibilidade de telas e horários para assistir os conteúdos *on-demand*²⁷, preferiam os turnos noturnos e o uso do aparelho televisivo, uma vez que a tela é maior e há o conforto

²⁷ O estudo considerou o conteúdo *on-demand* como aqueles que podem ser acessados à conveniência do espectador. Entre eles os serviços de subscrição como Netflix, conteúdos de curta duração como Youtube e outras redes sociais, e aqueles arquivados e descarregados em computadores. (p.71).

do assento na sala. Ainda assim, a tela do computador foi a mais utilizada, mas devido à escolha de poder assistir aos conteúdos sozinho e com autonomia de escolha do que ver.

Um dos sentimentos comuns a um tipo de consumo pela espetatorialidade – a prática do *binge-watching* (maratonar um conteúdo) – é a ansiedade. Ela pode ser provocada tanto pelo desejo de consumir exaustivamente um conteúdo, quanto pela larga quantidade de possibilidades de escolha do que assistir no catálogo das empresas de conteúdo on-demand. Vanessa Valiati, na tese “*Você ainda está assistindo?*”: o consumo audiovisual sob demanda em plataformas digitais e a articulação das práticas relacionadas à Netflix na rotina dos usuários (2018), aponta pesquisas que indicam um consumo televisivo associado à solidão, angústia, depressão e bem-estar psicológico, assim como um estímulo viciante fomentadas pelas tecnologias de vídeos on-demand.

Entre as investigações citadas por Valiati está o trabalho de John Ellis – *Seeing Things: Television in an age of uncertainty* (2000) –, que versa sobre o tempo do consumo televisivo enquanto índice de ansiedade. Essa sensação é provada devido ao que o autor denominou como *time famine* (tempo de fome). As múltiplas possibilidades de escolha que o espectador possui e a autonomia em relação ao fluxo televisivo provocam nele a sensação de ter muito o que fazer em pouco tempo. Há o excesso de opções por um lado e o cansaço da escolha por outro. Outro estudo abordado é o de Katherine Wheeler – *The relationships between television viewing behaviors, attachment, loneliness, depression, and psychological well-being* (2015) –, para quem os sentimentos de apego aos personagens dos conteúdos audiovisuais e a busca por conforto são os principais fatores que fomentam a prática de maratonar, ou seja, de assistir em um largo espaço de tempo, sem interrupções, um mesmo conteúdo, como séries ou franquias. Valiati ainda conclui que,

A maratona pode ser considerada a representação destes fluxos, marcados pela autonomia e insaciabilidade. Ainda que exista há muito mais tempo, a prática foi apropriada pela Netflix como estratégia discursiva. Nesse aspecto destaca-se ainda a intencionalidade, ou seja, por mais que se tenha a autonomia no gerenciamento do tempo de tela, às vezes as maratonas acontecem “naturalmente”, e acarretam a “perda da noção do tempo”. Isso pode ser atribuído a alguns fatores mencionados pelos entrevistados: a complexidade narrativa, com tramas e enredos cada vez mais complexos; à própria plataforma, a partir das *affordances* do sistema; e a socialização (seja para fugir dos spoilers, demonstrar uma grande performance, terminando a temporada em um mínimo de tempo ou ainda para pertencer a um grupo). (VELATI, 2018, p. 247)

Em *A televisão no ciberespaço: reformulações da televisão na internet e na TV digital* (2013), Leticia Capanema e Renné França destacam que na TV expandida, sua materialidade é abstrata, instável e complexa. Com o digital, ela também é interativa e em rede, e se torna plural, abarcando uma variedade de modelos. Com a tecnologia de *streaming*, que os autores denominam como um “fluxo de distribuição de dados empacotados, o que permite ao interator receber o conteúdo em tempo real” (p. 27), as possibilidades de telas se tornam como aparelhos de televisão no modo tela-cheia, ocupando toda a tela do computador, por exemplo. Além disso, não há um vínculo a um horário de programação definido, mas um banco de arquivos para acesso quando e onde o espectador quiser. Tamanha liberdade, entretanto, pode se tornar falaciosa, uma vez que os algoritmos também direcionam as preferências dos espectadores.

O atual ecossistema midiático, no qual está inserida a televisão, promove transformações no modelo tradicional da TV: fragmenta a tela televisiva, liberta-a da sala de estar, segmenta o público, relativiza a grade de programação, demanda novos regimes de interação e formatos de negócio. (CAPANEMA, FRANÇA, 2013, p. 35)

Arlindo Machado, em *Fim da televisão?* (2011), questiona se, ao invés de termos múltiplos modelos televisivos, não estaríamos testemunhando, na verdade, o “possível desaparecimento da televisão tal como a conhecemos: como um salto em direção a alguma outra coisa, cuja natureza, influência e modo de funcionamento são justamente os itens que estamos tentando entender” (p. 87). O autor ainda faz uma observação quanto às mudanças de espectadorialidade. Para ele haveria dois tipos de recepção que acontecem ao mesmo tempo, não necessariamente com o mesmo indivíduo. O espectador seria do tipo “passivo”, que se adapta, em sua sala de estar, à variedade de ofertas de produtos audiovisuais. O outro seria o *interator* que participa ativamente dos conteúdos enquanto um “consumidor/produtor” (p. 87) que controla sua grade de programação e a maneira como irá interagir com ela, principalmente em meios como o computador e os vídeo-games.

Como diz Jenkins (2008, p. 52) a propósito do reality show americano *Survivor*, essa é a televisão para a era da internet, feita para ser discutida, dissecada, debatida, prevista e criticada. *Lost* é também um caso típico daquilo de Jenkins chama de *transmedia storytelling* (narrativa transmidiática), ou seja, uma narrativa que se passa em vários meios diferentes ao mesmo tempo, sem que um meio repita o outro. (MACHADO, 2011, p. 89)

Para além da expansão da TV, sua digitalização e fragmentação de telas e conteúdos possíveis, há ainda um outro fenômeno que Jason Mittell (2012) chama como

complexidade televisiva. Ao analisar os conteúdos audiovisuais da televisão americana contemporânea, principalmente o modelo de seriados, ele indica a emergência de um novo modelo de formato narrativo nos anos 1990 que difere da narrativa até então convencional da televisão. Diferente das telenovelas, por exemplo, esse novo *storytelling* consegue associar formas episódicas e seriadas no mesmo programa, e daí sua complexidade, inspirada na estrutura cinematográfica de “narrativa contínua e estendida” (p. 30), mas que o autor procura um “vocabulário adequado à narrativa televisiva em termos de seu próprio meio” (p. 30). A influência do cinema também vem de seus diretores e roteiristas que aceitam trabalhos para a televisão em seriados de formatos audiovisuais longos com “aprofundamento na caracterização das personagens, a continuidade do enredo e as variações a cada episódio que não são possíveis num filme de duas horas de duração” (p. 33).

O investimento em narrativas televisivas complexas também se mostrou um meio competitivo frente às variadas ofertas de conteúdo com a expansão da televisão ao longo das décadas, como acompanhamos acima com Capanema. A indústria televisiva também passa a buscar públicos fiéis aos seus programas o que possibilita, economicamente, a sua produção. Tendem a ser produtos que buscam não por um público massivo, mas que irão acompanhar todas as temporadas e se integrar ao conteúdo de tal forma que, muitas vezes, são até indiretamente convidados a participar da trama, como no caso do seriado *Lost*. A série de seis temporadas contou com redes sociais e sites especializados de fãs que buscavam compreender a trama, seus jogos e mistérios e a especulação de qual seria a causa da queda do avião e de como os personagens se encontraram naquela ilha. O que contribui para o envolvimento desse tipo de fã também é a abertura temporal que esses conteúdos fomentam: podem ser assistidos a qualquer momento e, principalmente, revisto quantas vezes for preciso para a análise de tramas complexas e momentos clímax. Esse tipo de público adere “a programas complexos de uma forma muito mais apaixonada e comprometida do que à maior parte da programação da televisão convencional” (p. 35). Mittell, então, irá resumir a proposta de seu conceito do seguinte modo:

Em seu nível mais básico, é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil. Programas complexos (embora certamente não sejam todos) contam histórias de maneira seriada ao mesmo tempo em que rejeitam ou desconsideram o estilo melodramático. Desconsideram ainda a atenção dada pelas novelas mais aos relacionamentos do que à trama, o que também distancia os programas contemporâneos das conotações culturais do referido gênero novelístico. (MITTELL, 2012, p. 36-37)

Exemplos desse formato que o autor apresenta são: *The X-Files*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Angel* e *The Sopranos*. Produtos audiovisuais esses que fazem a combinação entre arcos alongados e episódios isolados (p. 38). São ainda compostos por episódios “narrativamente espetaculares” (p. 44), costumam romper com a quarta parede “representada visualmente numa referência direta ou de maneira ambígua com *voice over* obscurecendo a separação entre o diegético e não-diegético” (p. 46), não se preocupam em deixar as audiências momentaneamente confusas com os acontecimentos.

Esse tipo de narrativa que Mittell inicia a definir e que geram um tipo de audiência mais engajada aos conteúdos podem ser inseridas num contexto proposto por Marcel Silva em *Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade* (2014). O panorama que Silva analisa é o do crescimento vertiginoso de assinaturas de serviços *on-demand*, como o Netflix e Hulu, em comparação com os assinantes de TV a cabo. Segundo dados observados, em 2013, “o Hulu Plus alcançou a marca de dois milhões de assinantes, enquanto o Netflix, maior e mais internacionalizado desses serviços, já alcançou quase 30 milhões de assinantes, dos quais 25 milhões estão nos Estados Unidos” (p. 242). Os conteúdos disponibilizados vão desde filmes e séries, até *reality shows*, programas de entrevista, esportivos e infantis, entre outros. Mas o conteúdo que se destaca é o de séries, mais consumidos e promovidos por esses serviços e haveria três condições que justificam esse fenômeno: (1) o formato seriado e sua complexidade narrativa, principalmente de gêneros como o *sitcom*, dramas policiais e melodramas; (2) o contexto tecnológico do digital e da internet que ampliou a circulação dos conteúdos; (3) o tipo de consumo que suscitam com estratégias de engajamento pela própria indústria ou por comunidades de fãs e, ainda, pela especialização de canais noticiosos em séries de televisão.

Ao desenvolver cada um desses eixos, Silva destaca, no quesito “formato”, os mesmos itens elencados por Mittell (2012) em relação à complexidade narrativa televisiva, principalmente na inserção de diretores e roteiristas de Hollywood atuando como selos de qualidade para os conteúdos. Há ainda o aparecimento da figura do *showrunner*, que são os escritores e produtores das séries que atuam como “centro criativo do programa, responsável pela estrutura narrativa e pelo modo de encenação”, além de garantirem “a unidade de sentido de um programa, seja pela supervisão do processo de escritura dos episódios, seja pelo estabelecimento de um padrão de encenação que garante

replicação” (p. 244). Ainda, os conteúdos, apesar de contarem com a participação de figuras antes apenas associadas ao cinema, se diferenciam desse meio pelo seu texto,

capaz de atrair a atenção do público em um meio de exibição, por excelência, dispersivo e cacofônico (o aparelho de TV ou mesmo a tela do computador, sem o efeito imersivo da sala escura de cinema e cada vez mais inserido em um ambiente multitarefas), e de provocar repetições estruturais que, no entanto, apresentam-se constantemente como novidade. (SILVA, 2014, p. 245)

O segundo eixo, o do contexto tecnológico e digital, contribui para o surgimento de uma cultura de séries transnacional e diacrônica. Os acessos de espectadores vão desde às transmissões por *streaming*, assim como através de *download* do conteúdo disponibilizado na rede. Somado ao programa em si, estão os demais conteúdos que o promovem e lhe dão capilaridade como entrevistas, *trailers*, *blogs* e *sites* destinados a falar sobre o conteúdo a partir de outros ângulos. A facilidade de acesso aos conteúdos também ajuda a conformar um tipo de espectralidade que está conectada e que consome o produto audiovisual seriado em um “ambiente multitarefas e multiplataforma perante o qual redimensionamos nossa atenção e nossas funções espectralidades” (p. 247). Ou seja, os modos de assistir a uma série também são múltiplos e escapam não só às definições de TV a que estamos dedicando nesse tópico, como também nos sentidos que ela poderá adquirir a depender das combinações que cada espectador faça uso e que não está mais sujeita à temporalidade do fluxo televisivo convencional. A terceira e última condição que Silva elenca diz sobre as possibilidades de consumo da série a partir da cultura de fãs e da crítica. A comunidade de fãs troca informações, materiais e interpretações entre si e para as emissoras e vice-versa. “Um processo comunicacional muito complexo, que faz emergir o modo dialético e inter-relacionado por meio do qual se dão as relações entre a grande mídia e seu público” (p. 248). Os fãs se tornam especialistas dos seus conteúdos preferidos, a que estão dedicados.

The Handmaid's Tale é uma série que se insere nessa expansão televisiva. Podemos consumi-la em diversas telas e a partir de diferentes acessos. No Brasil, a série está disponível no Globo Play, plataforma de *streaming* paga. Há ainda sites que indicam links para download, torrents²⁸ e disponibilização online. Há também uma rede de fãs, comunidades em redes sociais, e sites que se dedicam a discutir os conteúdos da série, sua produção, teorias de como a história poderia evoluir, e descrições sobre o

²⁸ O Torrent é uma extensão de arquivos compartilhados através do sistema BitTorrent, através do qual os conteúdos são compartilhados online, em rede e a baixo custo.

funcionamento de Gilead e suas castas sociais. Entre seus selos de qualidade está Margaret Atwood, autora original da narrativa, que entra no casting como consultora. Elizabeth Moss (*Mad Men*), Joseph Fiennes (nome do cinema em filmes como *Shakespeare in love*), Alexis Bledel (*Gilmore Girls*), Samira Wiley (*Orange is the new black*) e Yvonne Strahovski (as séries *Dexter* e *Chuck*) são nomes já destacados na cultura de séries e no cinema e que trazem seus fãs para acompanhar *The Handmaid's Tale*. Por último, destacamos o trânsito dessa narrativa complexa televisual com a linguagem cinematográfica, não só pela duração dos episódios (cada um dos dez episódios da primeira temporada tem, em média, 50 a 60 minutos de duração) e como eles muitas vezes encerram várias tramas em si mesmos, para além do arco alongado da temporada, mas também pela complexidade das personagens, da narrativa, das imagens em movimento e da sua produção audiovisual. Por isso, dedicamos nosso próximo tópico, que ajuda a compor as materialidades da série, uma discussão sobre o olhar cinematográfico que a série abarca e que possui como legado o modo como o feminino tem sido historicamente abordado pela indústria do audiovisual.

2.3 Olhando mulheres: o patriarcado, a câmera e o espectador

O cinema, enquanto produto da cultura, é também um espaço de expressão e de formação das subjetividades. Subjetividades estas que estão presentes não só na elaboração dos conteúdos e aparatos cinematográficos, como na escrita dos roteiros, na narrativa audiovisual, na produção dos bastidores, na direção, nas fotografias, nos movimentos e focos das câmeras, como também nas audiências, que são múltiplas e complexas. Todos esses aspectos das subjetividades podem ser interpretados como olhares (*gazes*), que tentam o prazer através das visualidades ou que bebem dessa sensação espetacular que é a experiência do cinema. Estabelecendo um diálogo entre Laura Mulvey (1989; 2019) e Teresa de Lauretis (2019), é importante indicar que esses múltiplos olhares não são vazios de significações e simbologias que fazem referência a signos do que nossa sociedade compreende na dualidade dos gêneros masculino e feminino, nas expressões da sexualidade, e nas lógicas do patriarcado. E com as duas teóricas trabalhamos aqui o olhar que esta pesquisadora, que também é afetada pelo produto audiovisual desta pesquisa, lança sobre *The Handmaid's Tale*.

Ao primeiro contato ou, partindo de um olhar mais desatento e movido pelo prazer estimulado pelas características próprias de um produto cultural de massa, *The Handmaid's Tale* apresenta uma narrativa que aborda a violência a que mulheres de uma

sociedade distópica recém instituída estão submetidas. As personagens principais, vilãs e heroínas desta história, são mulheres de diferentes classes, raças, expressões sexuais, e, mais definidor de seus destinos em Gilead, a sua fertilidade e condutas morais religiosas, mas que são unificadas pelo fato de serem identificadas em um grande grupo, o da Mulher, uma pluralidade expressa em uma palavra que unifica ao mesmo tempo que singulariza. Para Gilead, a violência contra o gênero feminino – e importante destacar, cis, uma vez que o feminino trans não é tratado pela série – é disseminada, com diferentes pesos e medidas para cada uma das personagens, mas que não exclui nenhuma delas de algum tipo de agressão, domínio e opressão das categorias dominantes dos homens. Não há escapatória, aparentemente, da hegemonia masculina nessa sociedade.

A distopia de *The Handmaid's Tale* poderia ser interpretada enquanto um exagero, um “levar às últimas consequências”, uma lógica de violência cotidiana da nossa realidade patriarcal e misógina. Essa violência há muito é combatida pelos movimentos feministas e, além disso, as origens dessa opressão – designada a um só gênero e desigual dentro de outras opressões como a de classe – ainda não encontrou consenso. Quando o nosso mundo se tornou patriarcal? Quando o gênero feminino, a(s) mulher(es), se tornou o alvo de exercício de dominação²⁹? O que essa distopia parece anunciar é que estes passados remotos e desconhecidos, porque em sua maioria apagados dos registros oficiais da História, ainda são ricas fontes de energia para que outras formas de organização social, no futuro (indeterminado³⁰, ou seja, que pode emergir a qualquer momento e se presentificar, daí parte da fonte de sua ameaça constante), possam acentuar ainda mais os níveis de opressão e violência às mulheres, atualizando formas de opressão pregressas e instituindo novas opressões a partir das demandas de seu próprio tempo. A partir das questões e discussões que *The Handmaid's Tale* parece suscitar, estaríamos observando um produto audiovisual que busca por uma audiência feminina?

A partir da perspectiva de Douglas Kellner (2001) e sua proposta de crítica e análise dos produtos culturais de massa, lançamos um olhar mais atento para a série. Em *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1989), Laura Mulvey contribui com ferramentas para uma interpretação dos textos de mídia que trazem como centro imagens e

²⁹ Essa discussão pode ser encontrada nos trabalhos de Heleieth Saffioti, María Lugones, Rita Segato, Silvia Federici e Gayle Rubin, entre outras autoras.

³⁰ Essa indeterminação também é visual na série, pois ela não é característica de filmes de ficção futuristas. Não é, por exemplo, um futuro que parece distante como o de *Star Wars*, ou *Black Mirror*, é um futuro que pode ser amanhã. Por isso, em parte, saltamos da chave da fantasia que caracteriza parte da ficção científica, para a chave do terror. Um pouco como o filme *Nós*, como a série *The Lovecraft Country* (que inverte isso num passado/presente, em vez do futuro/presente).

representações de mulheres no audiovisual. Inspirada pelos movimentos feministas no início dos anos 1970, a emergência de um novo tipo de cinema – a *avant-garde* – e a presença crescente de novas experiências cinematográficas de autoria de mulheres no mesmo período, Mulvey realiza um movimento de análise em retrospecto das imagens de mulheres como espetáculo e objetos de prazer visual masculino nas produções hollywoodianas das décadas anteriores, o chamado cinema clássico hollywoodiano. O trabalho de Mulvey, entretanto, não só lançou luz sobre os aparatos de uma produção cultural ancorada nas lógicas de uma sociedade patriarcal, como nos fornece ainda hoje uma percepção de como essas mesmas lógicas continuam a operar e a reverberar no cinema do século XXI e nas novas formas de consumo do audiovisual televisivo de complexidade narrativa.

Mulvey investiga quais seriam os elementos que, no cinema, são responsáveis por provocar uma experiência de fascínio no público. Essa sensação é estimulada, segundo a autora, a partir dos modos pelos quais o filme se insere na formação e interpretação social das diferenças sexuais. O audiovisual reflete, revela e joga com as noções de masculino e feminino a partir de imagens que articulam modos eróticos de vê-las e percebê-las enquanto prazer e espetáculo (1989, p. 14). Essa articulação não acontece sem estratégia, propósito ou ao acaso e, para demonstrá-la, Mulvey faz uso da teoria da psicanálise para evidenciar “como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do filme”³¹ (1989, p. 14). Nesse olhar patriarcal, a concepção da mulher possível é a representação da falta, da não presença do falo, da castração, de um objeto a que se deve desejar, temer e controlar. Porém, para Mulvey, mais que um modo de olhar para as imagens em movimento, o patriarcado é estrutura constituinte da subjetividade dos sujeitos sociais e o cinema é uma de suas expressões, relações e reforço de uma simbologia que insere a mulher como o outro, em oposição à ideia de homem, em uma sociedade falocêntrica onde quem não possui o falo está condicionado ao não ato, a obedecer ao comando, que ocupa as extremidades e não o centro das ações e tomadas de decisões.

A mulher então se coloca na cultura patriarcal como significante para o outro masculino, vinculada por uma ordem simbólica na qual o homem pode viver suas fantasias e obsessões por meio do comando linguístico, impondo-as à imagem silenciosa da mulher ainda presa ao seu lugar de portadora, não criadora, de sentido.³² (MULVEY, 1989, p. 14-15)

³¹ Tradução livre do original: “the way the unconscious of patriarchal society has structured film form”.

³² Tradução livre do original: “Woman then stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning”.

A psicanálise freudiana, ao descrever e explicar a formação da psique humana a partir da diferenciação dos sexos, ancorada na ausência ou na presença do falo, acaba por atuar como uma das formas de opressão da mulher, já antes mesmo de uma identificação enquanto gênero feminino. Ainda assim, Mulvey acredita ser a psicanálise um eixo teórico importante para a análise teórica fílmica feminista. Para ela, a frustração que experimentamos, enquanto mulheres, na ordem hegemônica falocêntrica, nos aproxima das raízes de nossa opressão, “aproxima uma articulação do problema, nos coloca diante do desafio final: como combater o inconsciente estruturado como uma linguagem (formado criticamente no momento da chegada da linguagem) enquanto ainda preso na linguagem do patriarcado?”³³ (1989, p. 15).

A teoria psicanalítica, portanto, seria um caminho para revelar as profundas raízes do patriarcado em nossa sociedade. E nesse caldo cultural que reforça a subjugação da mulher em relação ao homem, o cinema de grande público adiciona um código à linguagem dominante patriarcal, qual seja a do desejo erótico. Através das imagens em movimento, em camadas de codificação erótica, o sujeito alienado, espectador, “tomado em sua memória imaginária por uma sensação de perda, pelo terror de uma potencial falta de fantasia, chegou perto de encontrar um vislumbre de satisfação: através de sua beleza formal e seu jogo com suas próprias obsessões formativas”³⁴ (1989, p. 16). E o objeto de desejo explorado nessa fantasia é a da mulher, seu corpo, enquanto espetáculo.

Nessa nova linguagem do desejo, o cinema oferece variadas possibilidades de prazer. Entre elas, Mulvey destaca a escopofilia – o prazer em olhar. Há o prazer, em determinadas circunstâncias, em olhar para si ou olhar para o outro, e o cinema, podemos dizer, estimula em grande medida justamente o sentido da visão e se encaixa como uma luva no desejo e no prazer de olhar do espectador para a tela, onde encontra-se representado, identificando-se com os personagens em cena, ou encontra a representação do objeto de seu desejo e o prazer em olhá-lo. O cinema não só articula um desejo que já está aí, seja socialmente aceito e compartilhado ou nas sombras de um prazer subconsciente, como também promove, ensina, direciona novas formas e objetos de desejo. O olhar para o filme, para além da óbvia posição do espectador – este que está

³³ Tradução livre do original: “it brings closer an articulation of the problem, it faces us with the ultimate challenge: how to fight the unconscious structured like a language (formed critically at the moment of arrival of language) while still caught within the language of the patriarchy?”.

³⁴ Tradução livre do original: “tom in his imaginary memory by a sense of loss, by the terror of potential lack in fantasy, came near to finding a glimpse of satisfaction: through its formal beauty and its play on his own formative obsessions”.

fora do filme, diante da tela – com o simples uso, automático e mecânico, do seu sentido da visão, encontra ainda assim um lugar privilegiado para o exercício da fantasia voyeurística, pois, “a massa do cinema mainstream e as convenções dentro das quais ele evoluiu conscientemente retratam um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença do público, produzindo para eles uma sensação de separação e jogando com sua fantasia voyeurística”³⁵ (1989, p. 17).

John Berger, em *Ways of seeing* (1990), destaca que o olhar é um ato e que ele é afetado pelo o que acreditamos ou sabemos. Vemos o que escolhemos olhar e, nessa ação, nossos olhos nunca veem uma única coisa, mas a relação entre tantas e conosco. “Nossa visão é continuamente ativa, continuamente em movimento, continuamente mantendo as coisas em um círculo ao seu redor, constituindo o que está presente para nós como nós somos” (p. 9). Ao olharmos uma imagem, nossa observação sobre ela dependerá de nossa própria forma de enxergar, apreciar, perceber. Além disso, a imagem também é em si uma visão reproduzida, recriada, separada do tempo e espaço em que foi primeiramente apreendida e que encarna um modo de ver – do artista, do contexto histórico em que foi criada, do imaginário coletivo de uma época. Na esteira desse pensamento, a imagem é então constituída por olhares. Não enquanto centros que convergem para um mesmo significado e percepção, mas como um exercício de troca de olhares e, porque não dizer, de comunicação. Há o olho que registra, concebe a imagem. Sobre este olhar, há aspectos culturais, sociais, econômicos, históricos que o perpassam. Para o olho que recebe a imagem, interage com ela a partir de seu lugar, também cultural, socioeconômico, histórico. O que olhamos é também uma escolha por ver, um ato em si mesmo e que nele carregamos os significados que temos sobre nós, nosso espaço-tempo, assim como as representações de gênero a que nos identificamos ou a que estamos situados ou a que fomos submetidos.

Berger indica que o gênero, mais especificamente a presença da mulher nas imagens, é um ponto de diferenciação seja nas pinturas renascentistas que o autor analisa, seja na fotografia contemporânea e nas imagens em movimento. Ao homem, há uma presença vinculada à promessa de poder. Quanto maior essa promessa, mais notável é a figura masculina em tela. Para Berger, essa promessa perpassa diferentes esferas de poder, seja ela econômica, física, social ou sexual, mas é sempre manifestada por um objeto

³⁵ Tradução livre do original: “the mass of mainstream film, and the conventions within which it has consciously evolved, portray a hermetically sealed world which unwinds magically, indifferent to the presence of the audience, producing for them a sense of separation and playing on their voyeuristic fantasy”.

exterior ao homem, aquilo que ele irá possuir, o objeto com o qual irá exercer o seu poder. À mulher a sua presença é expressa não pelo poder que ela irá exercer sobre algo ou alguém, mas em relação ao poder que é encarnado nela mesma, a depender do olhar masculino que a reproduziu em imagem, ou do homem que irá possuir a tela; em ambos os casos, essa mulher está representada servindo a um olhar, um prazer e um exercício de poder masculino.

Além da não neutralidade no olhar, indicadas por Berger, as convenções narrativas e as especificidades do audiovisual contribuem para uma ilusão, pelo espectador, de estar olhando para um lugar da vida privada, um mundo ao qual ele espia, sem se fazer presente, impunemente. Apesar de ocupar esse lugar de fora, ao olhar para a tela o espectador é convidado a focar sua atenção para o caráter humano das imagens em movimento, e o estímulo de sua curiosidade e o desejo de olhar este mundo particular ocasionam um misto de fascinação e de percepção de semelhança e de reconhecimento, “o rosto humano, o corpo humano, a relação entre a forma humana e seu entorno, a presença visível da pessoa no mundo”³⁶ (MULVEY, 1989, p. 17). Essa troca, entre o olhar as imagens e se reconhecer ou se diferenciar delas, acontece enquanto um jogo de espelhos que, assim como para a psicanálise a criança se percebe enquanto sujeito diante da mãe em sua fase inicial de autoconsciência, no cinema o espectador também se vê entre imagem e autoimagem, numa articulação do eu, de sua subjetividade, diante da tela.

A sensação de esquecer o mundo como o ego passou a percebê-lo (esqueci quem sou e onde estava) lembra nostalgicamente aquele momento pré-subjetivo de reconhecimento da imagem. Ao mesmo tempo, o cinema tem se destacado na produção de ideais de ego, por meio do sistema de estrelas, por exemplo³⁷. (MULVEY, 1989, p. 18)

Para além do prazer em olhar – a escopofilia –, Mulvey também destaca um segundo tipo de desejo erótico articulado pelo cinema, qual seja, aquele desenvolvido a partir da constituição do ego e do narcisismo que acontecem através da identificação com as imagens em tela. Há dois movimentos, portanto, do espectador mobilizado pelo cinema. Uma delas, a escopofilia, se refere ao movimento que vem de fora, do sujeito que se diferencia do objeto na tela – o olhar ativo –, a outra a da identificação do ego com a imagem a partir do reconhecimento. “A primeira é uma função dos instintos sexuais, a

³⁶ Tradução livre do original: “the human face, the human body, the relationship between the human form and its surroundings, the visible presence of the person in the world”.

³⁷ Tradução livre do original: “The sense of forgetting the world as the ego has come to perceive it (I forgot who I am and where I was) is nostalgically reminiscent of that pre-subjective moment of image recognition. While at the same time, the cinema has distinguished itself in the production of ego ideals, through the star system for instance”.

segunda da libido do ego”³⁸ (1989, p. 18). Nessa contradição que o cinema parece promover, no movimento do espectador de diferenciação e de identificação, no prazer entre olhar o outro e a si mesmo, Mulvey destaca ainda os diferentes lugares dos olhares ativo/masculino e do passivo/feminino, tanto nas telas quanto fora delas, ordenado por uma sociedade patriarcal, em um mundo ancorado na desigualdade sexual. Tradicionalmente, no cinema *mainstream* a mulher é ao mesmo tempo olhada e exibida enquanto espetáculo, enquanto um objeto sexual de forte apelo visual e erótico.

A presença da mulher é um elemento indispensável do espetáculo no filme narrativo normal, mas sua presença visual tende a trabalhar contra o desenvolvimento de um enredo, congelando o fluxo de ação em momentos de contemplação erótica. Essa presença alienígena então deve ser integrada à coesão com a narrativa. Como disse Budd Boetticher: O que conta é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela, ou melhor, o amor ou o medo que ela inspira no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir como age. Em si mesma a mulher não tem a menor importância.³⁹ (MULVEY, 1989, p. 19)

Há dois níveis de exibição da mulher no cinema, segundo Mulvey. O primeiro enquanto objeto erótico para os personagens da narrativa e o segundo enquanto objeto erótico para o espectador que se encontra fora da tela. Ambos níveis são envolvidos por uma tensão de olhares fora e dentro da tela e o arquétipo da show-girl permite que esses dois lugares do olhar possam se juntar sem uma aparente ruptura na diegese já que ambos voltam-se para o mesmo objeto, o da mulher como espetáculo e de prazer visual erótico. “Uma mulher atua dentro da narrativa; o olhar do espectador e o dos personagens masculinos do filme combinam-se perfeitamente sem quebrar a verossimilhança narrativa”⁴⁰ (1989, p. 19). Como exemplos, Mulvey retoma os filmes *The River of No Return* (Marilyn Monroe), *To Have and Have Not* (Lauren Bacall), além das atrizes Marlene Dietrich e Greta Garbo, que através de close-ups em fragmentos de seus corpos em cena, de movimentos de câmera que as olham “de cima embaixo”, são integradas na narrativa do filme como componentes de erotismo, em diferentes modos.

³⁸ Tradução livre do original: “The first is a function of the sexual instincts, the second of ego libido”.

³⁹ Tradução livre do original: “The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story-line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation. This alien presence then has to be integrated into cohesion with the narrative. As Budd Boetticher has put it: What counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance”.

⁴⁰ Tradução livre do original: “A woman performs within the narrative; the gaze of the spectator and that of the male characters in the film are neatly combined without breaking narrative verisimilitude”.

Se os corpos femininos são o objeto do espetáculo e do desejo erótico, o masculino manifesta-se, para Mulvey, enquanto aquele que olha, o portador do olhar do espectador, sendo o homem aquele que controla o imaginário do filme e que também manifesta-se como representante de poder.

Isso é possível através dos processos desencadeados pela estruturação do filme em torno de uma figura controladora principal com a qual o espectador pode se identificar. À medida que o espectador se identifica com o protagonista masculino principal, ele projeta seu olhar no de seu semelhante, seu substituto de tela, de modo que o poder do protagonista masculino ao controlar os acontecimentos coincida com o poder ativo do olhar erótico, ambos dando um senso de onipotência⁴¹. (MULVEY, 1989, p. 20)

Em comparação com os papéis desempenhados pelas atrizes nos filmes, os personagens masculinos e a escolha dos atores que o representarão passam pelo crivo de um ideal masculino a que eles irão desempenhar na tela. O ego masculino ideal, aquele que atua, age, controla os eventos na história, serve enquanto um espelho para o espectador, numa imagem que apresenta uma versão melhor que si mesmo e, por isso, mais atraente e prazerosa como aquele que, através do personagem, também exerce o mesmo poder, pois se identifica com ele, vive através dele. Essa sensação de coincidência entre o exercício de poder – principalmente o de olhar e controlar o objeto de desejo na narrativa e em cena – acontece devido a uma das funções do filme, qual seja, a de reproduzir o mais próximo possível “as chamadas condições naturais da percepção humana”⁴² (1989, p. 20). A câmera enquanto um olho humano, capaz de focar em um ponto específico da paisagem, seu movimento se assemelhando ao movimento dos olhos, combinada a uma edição fílmica que torna sutil os cortes entre as cenas, como num piscar de olhos, tornam os limites entre o real e o imaginário, o olhar de fora da tela e o de dentro da história, míopes.

Na identificação narcisística do espectador com o protagonista em tela, a mulher é o objeto exibido, para ser olhado. Pelo espectador, ela é alvo de um olhar escopofílico, é a imagem espetáculo, exposta numa conotação para o prazer masculino e sua fantasia. Somado às materialidades audiovisuais que corroboram para um limiar borrado entre ficção e realidade, este espectador sente-se como entrando em cena, numa ilusão como se

⁴¹ Tradução livre do original: “This is made possible through the processes set in motion by structuring the film around a main controlling figure with whom the spectator can identify. As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look onto that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence”.

⁴² Tradução livre do original: “the so-called natural conditions of human perception”.

ele de fato fosse aquele, através do olhar da câmera ou do olhar do protagonista com quem se identifica, quem controla, toma posse e exerce poder sobre esta mulher-objeto na diegese. Para Mulvey, ao usar a teoria psicanalítica para analisar estes olhares masculinos, na tela e para ela, sobre a mulher espetáculo exibida para o prazer, a figura feminina é percebida não só como objeto de desejo erótico, mas também como um enigma e como um desconhecido que gera medo e, por isso mesmo, como algo a que se deve ter controle por se tratar também de uma ameaça.

Mas em termos psicanalíticos, a figura feminina coloca um problema mais profundo. Ela também conota algo que o olhar continuamente circula, mas nega: sua falta de pênis, implicando uma ameaça de castração e, portanto, desprazer. Em última análise, o significado da mulher é a diferença sexual, a ausência visualmente verificável do pênis, a evidência material sobre a qual se baseia o complexo de castração essencial para a organização da entrada na ordem simbólica e na lei do pai. Assim, a mulher como ícone, exibida para o olhar e gozo dos homens, os controladores ativos do olhar, sempre ameaça evocar a ansiedade que originalmente significava.⁴³ (MULVEY, 1989, p. 21)

O trabalho de Mulvey nos ajuda a avaliar como *The Handmaid's Tale* é codificado visual e narrativamente. O conteúdo e a estrutura de representação do cinema, e aqui iremos aplicá-lo para a produção narrativa televisiva de alta complexidade, são constituídos por um movimento ideológico da ordem patriarcal, fora e dentro das telas. Nele, a mulher significa a castração – em termos psicanalíticos –, o lugar do olhar voyeurístico e para fetiche, ao mesmo tempo que uma ameaça e ansiedade para o masculino. Em sua análise, Mulvey caracteriza três tipos de olhares associados ao cinema. O primeiro deles seria o da câmera – o olhar que grava, captura as imagens –, o segundo o da audiência – o olhar que assiste o produto fílmico –, o terceiro o dos personagens entre eles – o olhar dentro da tela. Os dois primeiros olhares são subsumidos pelo terceiro, quando o filme intenta eliminar os seus vestígios. Não vemos a câmera em cena, seria considerado um erro sua presença nas convenções de transparência clássicas do cinema. A ausência desses olhares contribui para a criação da atmosfera de realidade do filme, borrar os limites entre a ficção e o real, emaranhar os mundos da audiência e dos personagens em tela.

⁴³ Tradução livre do original: “But in psychoanalytic terms, the female figure poses a deeper problem. She also connotes something that the look continually circles around but disavows: her lack of a penis, implying a threat of castration and hence unpleasure. Ultimately, the meaning of woman is sexual difference, the visually ascertainable absence of the penis, the material evidence on which is based the castration complex essential for the organisation of entrance to the symbolic order and the law of the father. Thus the woman as icon, displayed for the gaze and enjoyment of men, the active controllers of the look, always threatens to evoke the anxiety it originally signified”.

A câmera torna-se o mecanismo para produzir uma ilusão do espaço renascentista, movimentos fluidos compatíveis com o olho humano, uma ideologia de representação que gira em torno da percepção do sujeito; o olhar da câmera é desmentido para criar um mundo convincente no qual o substituto do espectador possa atuar com verossimilhança.⁴⁴ (MULVEY, 1989, p. 25)

A interação desses tipos de olhares é específica do filme, segundo Mulvey. Trata-se de uma tradicional convenção do cinema, que cineastas e produtores radicais e independentes – Mulvey faz referência à *avant-garde* – buscam romper.

O primeiro golpe contra a acumulação monolítica de convenções cinematográficas tradicionais (já empreendidas por cineastas radicais) é libertar o olhar da câmera em sua materialidade no tempo e no espaço e o olhar do público na dialética e no desapego apaixonado. Não há dúvida de que isso destrói a satisfação, prazer e privilégio do 'convidado invisível', e destaca a forma como o cinema dependeu de mecanismos ativos/passivos voyeurísticos.⁴⁵ (MULVEY, 1989, p. 26)

Em *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)* (2019), Mulvey retorna a afirmar a importância da teoria psicanalítica para a sua análise feminista do cinema. Em seu argumento, por mais que Freud utilize o termo *masculino* como um ponto central de referência, como uma prática socialmente instituída de que este gênero seja o centro das explicações sobre o humano, isso na verdade ajuda a revelar como a produção intelectual, assim como o cinema – objeto principal de estudo da teórica – internalizou, banalizou, o lugar do homem como referência para a compreensão da sociedade e do humano. Nesse sentido, o feminino é colocado em um lugar de oposição, não o que é, senão o que não é, o que lhe falta (a ausência do falo) e, por isso, representa a passividade ao contrário da atividade, da criatividade. Mas, por ser também figura humana, apresenta similaridade, mas não igualdade. Nas palavras de Mulvey,

Esse processo de mudança, essa definição em termos de oposição ou semelhança, faz com que as mulheres também se alternem entre a oposição metafórica 'ativa' e 'passiva'. O caminho correto, a feminilidade, leva a uma repressão crescente do "ativo" (a "fase fálica" nos termos de Freud). Nesse sentido, os filmes do gênero hollywoodiano estruturados em torno do prazer masculino, oferecendo

⁴⁴ Tradução livre do original: "The camera becomes the mechanism for producing an illusion of Renaissance space, flowing movements compatible with the human eye, an ideology of representation that revolves around the perception of the subject; the camera's look is disavowed in order to create a convincing world in which the spectator's surrogate can perform with verisimilitude".

⁴⁵ Tradução livre do original: "The first blow against the monolithic accumulation of traditional film conventions (already undertaken by radical film-makers) is to free the look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics and passionate detachment. There is no doubt that this destroys the satisfaction, pleasure and privilege of the 'invisible guest', and highlights the way film has depended on voyeuristic active/passive mechanisms".

uma identificação com o ponto de vista ativo, permitem à mulher espectadora redescobrir aquele aspecto perdido de sua identidade sexual, o alicerce nunca totalmente reprimido da neurose feminina.⁴⁶ (MULVEY, 2019, p.31)

A narrativa da maioria dos filmes de maior popularidade obedece a essa estrutura de pensamento que concebe o masculino/ativo e o feminino/passivo, seja na tessitura da história, na concepção dos personagens, na atuação dos artistas, no audiovisual, nos mitos, na literatura. Enquanto estrutura narrativa e de pensamento social, resta saber como a espectadora interage com os produtos culturais. No artigo em questão, Mulvey procura tensionar a questão. Se o espectador (masculino) tem seu prazer estimulado e direcionado ao cinema a partir da escopofilia e da libido do ego voltados para a mulher-objeto-espetáculo-erótico, qual seria então a relação da espectadora (feminino) com as imagens em movimento, com o prazer visual do cinema? O que a teórica sugere é que a mulher espectadora no cinema “pode fazer uso de uma tradição cultural milenar adaptando-a a essa convenção, o que facilita a transição de seu próprio sexo para outro”⁴⁷ (2019, p. 32). A espectadora, nesses termos, transita entre os sexos para identificar-se na narrativa.

Três elementos podem, assim, ser reunidos: o conceito freudiano de 'masculinidade' nas mulheres, a identificação desencadeada pela lógica de uma gramática narrativa e o desejo do ego de fantasiar-se de uma certa maneira ativa. Todos os três sugerem que, como o desejo recebe materialidade cultural em um texto, para as mulheres (desde a infância) a identificação com o sexo trans é um hábito que facilmente se torna uma segunda natureza. No entanto, esta Natureza não se senta facilmente e se mexe inquieto em suas roupas de travesti emprestadas.⁴⁸ (MULVEY, 2019, p. 33)

Ainda segundo Mulvey, a mulher espectadora está sujeita a uma lógica existente para além do cinema, mas também na própria estrutura narrativa que é comum a outras formas de produtos culturais de massa e populares que correspondem a outros tipos de prazeres para além do olhar. Nessas narrativas é comum que a função erótica da mulher

⁴⁶ Tradução livre do original: “This shifting process, this definition in terms of opposition or similarity, leaves women also shifting between the metaphoric opposition 'active' and 'passive'. The correct road, femininity, leads to increasing repression of 'the active' (the 'phallic phase' in Freud's terms). In this sense Hollywood genre films structured around masculine pleasure, offering an identification with the active point of view, allow a woman spectator .to rediscover that lost aspect of her sexual identity, the never fully repressed bed-rock of feminine neurosis”.

⁴⁷ Tradução livre do original: “can make use of an age-old cultural tradition adapting her to this convention, which eases a transition out of her own sex into another”.

⁴⁸ Tradução livre do original: “Three elements can thus be drawn together: Freud's concept of 'masculinity' in women, the identification triggered by the logic of a narrative grammar, and the ego's desire to fantasise itself in a certain, active, manner. All three suggest that, as desire is given cultural materiality in a text, for women (from childhood onwards) trans-sex identification is a habit that very easily becomes second nature. However, this Nature does not sit easily and shifts restlessly in its borrowed transvestite clothes”.

seja representada pela espera, pela passividade, “agindo acima de tudo como um fechamento formal para a estrutura narrativa”⁴⁹ (2019, p. 32).

Teresa de Lauretis, em *A Tecnologia de gênero* (2019), discute a noção da divisão dos sexos baseada nos gêneros masculino e feminino enquanto uma limitação para o pensamento feminista. Pois, ao invés de contribuir para uma melhor compreensão do que é “ser mulher” no mundo, essa noção está fortemente ancorada na centralidade do homem enquanto objeto de referência, aquele que é, e, por isso, a necessidade não de descartar a questão do gênero, mas de colocá-la em outros termos, procurando desassociá-la do pensamento patriarcal. Em última instância, a diferença sexual é trabalhada enquanto uma diferença da mulher/feminino em relação ao homem/masculino, seja na biologia, ou nas formas de socialização, como também nos efeitos de discurso. Para Lauretis,

Se continuarmos a colocar a questão do gênero em qualquer dessas duas formas, com base em um esboço completo da crítica do patriarcado, o pensamento feminista permanecerá amarrado aos termos do próprio patriarcado ocidental, contido na estrutura de uma oposição conceitual que está “desde sempre já” inscrita naquilo que Frederic Jameson chamaria de “o inconsciente político” dos discursos culturais dominantes e das “narrativas fundadoras” que lhes são subjacentes – sejam elas biológicas, médicas, legais, filosóficas ou literárias – e assim tenderá a reproduzir-se, como veremos, mesmo nas reescritas feministas das narrativas culturais (LAURETIS, 2019, p. 122)

Além de estar inserida em uma leitura patriarcal do mundo, a diferença sexual também corrobora para uma noção de que o singular “Mulher” constitui um grupo homogêneo de seres, iguais entre si, sem diferenciação, conflito, negociações ou singularidade. E esta lógica de pensamento atua como um limitador para o pensamento feminista, para a análise e crítica cultural do que é ser mulher/feminino, tornando obscuras as diferenças entre mulheres, o que acaba contribuindo para manter a “Mulher” apenas enquanto diferença e não ser. Em *The Handmaid's Tale*, por exemplo, assistimos a diferentes performances de mulheres ao longo da narrativa, sendo importante diferenciá-las entre grupos de opressoras e oprimidas, entre diferentes medidas e pesos da violência a que são submetidas; mais do que diferentes dos homens naquela sociedade fictícia, essas mulheres também agem e interagem na história da série para além da presença do masculino, para além de uma diferenciação de gênero.

A contribuição de Lauretis está em complexificar o gênero para além das diferenças sexuais. Atravessam o gênero outras características, como as de classe, raça e

⁴⁹ Tradução livre do original: “acting above all as a formal closure to the narrative structure”.

representações culturais, tornando o sujeito generificado como uma experiência não unificada, mas múltipla, não literal, mas também contraditório.

Para que seja possível começar a especificar este tipo de sujeito e articular suas relações com um campo social heterogêneo, precisamos de um conceito de gênero que não esteja tão preso à diferença sexual a ponto de virtualmente se confundir com ela, fazendo com que, por um lado, o gênero seja considerado uma derivação direta da diferença sexual e, por outro, que o gênero possa ser incluído na diferença ser incluído na diferença sexual como um efeito de linguagem, ou como puro imaginário – não relacionado ao real. Tal dificuldade, ou seja, a imbricação de gênero e diferença(s) sexual(ais) precisa ser desfeita e desconstruída. (LAURETIS, 2019, p. 123)

Para desconstruir a noção de sujeito homogêneo, coerente com seu gênero e no interior dos limites da diferença sexual, Lauretis retoma a teoria da “tecnologia do sexo” de Michael Foucault, convertendo-a em uma proposta da “tecnologia do gênero”. Além da sexualidade, “também o gênero, como representação e como autorrepresentação, fosse produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 2019, p. 123).

Para elaborar o conceito de “tecnologia de gênero”, Lauretis propõe quatro fundamentações principais. A primeira refere-se ao gênero enquanto uma representação que se manifesta com implicações reais nas esferas subjetivas e sociais dos indivíduos. Ou seja, não seria um conceito com apenas implicações discursivas, mas que se materializam efetivamente na vida dos sujeitos. O segundo fundamento diz sobre o gênero enquanto uma construção, na qual as artes ocidentais e o que a autora chama de alta cultura ilustram a historicidade dessa construção. Em terceiro, o fato de que a construção do gênero permanece em contínuo movimento, “no mesmo ritmo de tempos passados, como na Era Vitoriana” (2019, p. 124). Esse movimento acontece não só nos núcleos ditos privados – da família, por exemplo –, ou em ambientes como a escola e a mídia, mas também na academia, entre a comunidade intelectual, em práticas artísticas como a avant-garde e, especialmente, para a autora, no feminismo. E por último, o quarto fundamento refere-se à contradição inerente do conceito de gênero que é afetado, ao mesmo tempo, pela sua construção e pela própria desconstrução. “O gênero como o real; não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação” (2019, p. 124).

Ao se aprofundar em cada um dos pontos citados acima, Lauretis desenvolve sua argumentação sobre o gênero enquanto representação. Em si mesmo o termo “gênero” é

uma representação de um grupo, o pertencimento a uma classe, uma relação e categoria. É a palavra que representa a relação entre um ente e outros entes, antes mesmo de uma atribuição a uma classe⁵⁰ não social, mas que a autora retoma em Karl Marx a noção de classe enquanto “um grupo de pessoas unidas por determinantes sociais e interesses – incluindo, especialmente, a ideologia – que não são nem livremente escolhidos nem arbitrariamente determinados” (2019, p. 125). Ou seja, o gênero não acontece como uma categoria individual, mas se manifesta no indivíduo na relação com outros grupos, “representa um indivíduo por meio de uma classe” (2019, p. 125). Nesse sentido, podemos pensar a validade desse conceito na ficção seriada de *The Handmaid’s Tale*. Na concepção de uma sociedade que muda suas estruturas de poder político, de democrático para autoritário e teocrático, econômico e de gênero, o modo como as individualidades irão se posicionar diante da representação mulher X homem, e ainda entre mulheres X mulheres (considerando as possibilidades de ser mulher de acordo com as castas e as relações de poder que se estabelecem entre si), acompanha o imaginário social do que cada uma dessas instâncias carrega de sentido nas novas relações sociais que se estabelecem naquele estado distópico de Gilead. A partir da contraposição de cenas do antes e depois de Gilead, assistimos a múltiplas possibilidades de ser mulher no mundo. June, a protagonista através da qual acompanhamos as mudanças radicais no estabelecimento da nova ordem dominante – uma formação político-econômica-religiosa complexa –, mostra-nos em suas memórias (*flashbacks*) e no seu cotidiano como o gênero feminino é ressignificado, mas não de maneira a conceber uma inovação ou ruptura com discursos já anteriormente praticados, mas enquanto um passado de opressão de mulheres – a mulher enquanto receptáculo da vida, reduzida à função biológica, a mãe, a pecadora, o corpo controlado pelo Estado, o corpo-dócil, sacralizado e reificado – que é atualizado no futuro distópico. As mulheres também são colocadas em posições fixas altamente genereficadas e categorizadas: as esposas de elite proibidas de ler; as empregadas; as “professoras”/cuidadoras como as tias, as prostitutas (jezebéis). Ou seja, a noção de gênero, sua representação e conceito, é mutável, histórica, temporal, uma vez que é produto das relações que os indivíduos experienciam entre si, dentro ou fora de convenções socialmente aceitas.

O que a sabedoria popular percebe, então, é que gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo e predicada

⁵⁰ Essa discussão também pode ser encontrada em: JAEGGI, Rahel; FRASER, Nancy. *Capitalismo em debate: uma conversa na teoria crítica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

sobre a oposição “conceitual” e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos. Essa estrutura conceitual é o que cientistas sociais feministas denominaram “os sistema sexo-gênero”. (LAURETIS, 2019, p. 126)

Lauretis evidencia como o entendimento de gênero é comumente associado aos sexos femininos e masculinos, designando mulheres e homens. Duas categorias que são opostas e complementares, nas quais a humanidade é enquadrada, definida, localizada. Cada cultura estabelece o seu sistema de gênero, ou ainda, nos termos de Heleieth Saffioti (2004)⁵¹, “ordem de gênero”, simbólico e de significados, que associa os sexos às expressões culturais, valores sociais e hierarquias. Apesar de cada cultura constituir diferentes significados sobre o gênero, para Lauretis essa concepção está geralmente associada a valores socioeconômicos e políticos de cada sociedade. Trata-se, portanto, de um sistema de representação que confere significado e posiciona os indivíduos dentro da sociedade, significados esses de status social, identidades, valores, entre outros. Em Gilead essa posição é muito clara, demarcada, e fixa. O contrato sexual é público, regulado pelo Estado, e determina a vida das mulheres. A construção do gênero é ao mesmo tempo o produto e o processo de sua própria representação.

Em *The Handmaid's Tale*, “Mulher” não possui um significado único de fertilidade. Mas o fato de serem férteis ou não determina sua condição de opressão pela ordem dominante que se configura como uma complexa junção entre patriarcado, religião, estado civil, assim como a classe a que pertenciam antes da constituição de Gilead que, favoreceu (ou não) sua posição de poder nas novas hierarquias. Gilead não inventa um sistema de opressão, mas o atualiza, gera novas práticas, ao mesmo tempo que busca retornar a um tradicionalismo bíblico rígido, religioso, de como os sexos devem existir no mundo, e que, ao não se submeter ou se encaixar nesses padrões, os corpos são dispostos, mortos, no muro de Gilead. Poderíamos dizer de uma ordem de gênero pautada, principalmente, nas expectativas religiosas do “ser homem” e “ser mulher”, retomando mitos como os de Adão e Eva e, principalmente, de Jacó e Raquel. Olhar para esses produtos culturais, como nesta série, é uma das maneiras para compreendermos, também, a formação e os imaginários que perpassam a representação do gênero e, ao mesmo

⁵¹ Em *Gênero, patriarcado, violência*, Saffioti também aponta sobre a natureza de não neutralidade do gênero, que “carrega uma dose apreciável de ideologia” (p. 136). E ainda salienta que, “tratar esta realidade exclusivamente em termos de gênero distrai a atenção do poder do patriarca, em especial como homem/marido, ‘neutralizando’ a exploração-dominação masculina” (SAFFIOTI, 2004, p. 136).

tempo, a que referências temporais, contextuais, elas se dirigem, principalmente quando olhamos para produtos da cultura pop, de grande difusão, audiências e circulação.

O gênero, enquanto construção, também irá atravessar e ser atravessado por outras instâncias, simultaneamente privadas (esferas doméstica, familiar, afetivas) e públicas (trabalho, classe, raça), nas quais homens e mulheres se encontram – ou são posicionados – em posições distintas em cada uma dessas relações. Lauretis faz referência ao importante papel do feminismo para a construção do conceito, ao endossar as diferenças a que mulheres estão sujeitas em todos os núcleos relacionais, uma denúncia e um jogo de luz que acaba por demarcar a existência do gênero, sua diferenciação interna, e que fortalece a luta feminista. Por isso, a autora não concebe o gênero como algo ruim em si mesmo, desde que usado como ferramenta, pois, afinal, ele também é político.

Na “dupla” perspectiva da análise feminista contemporânea, continua Kelly [Joan Kelly 1979], podemos perceber duas ordens, a sexual e a econômica, operando juntas: “Em qualquer das formas históricas tomadas pela sociedade patriarcal (feudal, capitalista, socialista, etc.), um sistema de sexo-gênero e um sistema de relações produtivas operam simultaneamente (...) para reproduzir as estruturas socioeconômicas e o domínio masculino da ordem social dominante”. Dentro dessa “dupla” perspectiva, portanto, é possível perceber claramente como opera a ideologia de gênero: o “lugar da mulher”, isto é, a posição atribuída à mulher por nosso sistema de sexo-gênero, como é enfatizado por Kelly, “não é uma esfera ou um território separado, e sim uma posição dentro da existência social em geral”. O que é outro ponto importantíssimo. (LAURETIS, 2019, p. 130)

Ao mesmo tempo, Lauretis pondera que “gênero”, principalmente quando inserido nas lógicas de pensamento do movimento e crítica feminista, deve ser considerado também como uma categoria que não elimina outras camadas de opressão, tais como raça, classe e expressões sexuais. O termo em si mesmo não iguala as partes que o constituem. O que seria o mesmo que dizer que, entre o grande grupo chamado “Mulher”, em maiúsculo, há que se traçar mais linhas que delineariam melhor as diferentes formas de opressão, somatórias ou não, a que individualmente cada mulher, em minúsculo na sua singularidade, é exposta. Nesse sentido, há uma elasticidade no conceito de gênero que, ao mesmo tempo em que é uma representação, é também em si mesmo representado, podendo ser desconstruído para ser reelaborado considerando a balança desigual a que os indivíduos são agrupados no termo.

Se, novamente, traçarmos um paralelo com a sociedade ficcional de Gilead e o modo como ela é organizada, é possível perceber as diferentes formas de opressão a que cada mulher está submetida nesse regime religioso e patriarcal. Por si só, o fato de serem

mulheres, ou Mulher, já diz de um lugar de submissão, violência e exercício de poder dos demais homens, pertencentes ao maiúsculo Homem. Entretanto, cada mulher, individualmente, sofrerá mais ou menos opressão. O tipo de violência que cada uma sofre ocorre de maneiras distintas, e suas posições na sociedade também são definidas, de maior ou menor poder, de acordo com a sua classe social – elites –, sexualidade, fertilidade e aderência aos valores religiosos. Além disso, outros homens, que não ocupam posições de poder hegemônico em Gilead, também são alvos de violência, como assistimos no muro onde os corpos torturados e enforcados são expostos, entre eles de sacerdotes de outras ordens religiosas que não a oficial do Estado, homossexuais, médicos que interrompem a gravidez de aias e outras mulheres.

O feminismo possui um sujeito de análise, encontro, busca e luta, melhor dizendo a sujeita, a mulher. Ao mesmo tempo, o que Lauretis sugere é que a definição no singular do gênero feminino deve ser concebida enquanto um construto teórico e uma ferramenta de ação política, para estudo e compreensão, não como um espelho sem fissuras e opacidades de mulheres reais, do que seja, no mundo, ser mulher(es). “O sujeito que vejo emergir dos escritos e debates correntes sobre o feminismo está ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia de gênero, e está consciente disso, dessas duas forças, dessa divisão, dessa dupla visão” (2019, p. 132). A “Mulher” como representação, portanto, está em constante tensão com as mulheres enquanto seres históricos, de relações reais. Uma contradição, para Lauretis, irreconciliável dentro da cultura ocidental:

As mulheres se situam tanto dentro quanto fora do gênero, ao mesmo tempo dentro e fora da representação. Que as mulheres continuem a se tornar Mulher, continuem a ficar presas ao gênero assim como o sujeito de Althusser à ideologia, e que persistamos em fazer a relação imaginária mesmo sabendo, enquanto feministas, que não somos isso, e sim sujeitos históricos governados por relações sociais reais, que incluem predominantemente o gênero – essa é a contradição sobre a qual a teoria feminista deve se apoiar, contradição que é a própria condição de sua existência. (LAURETIS, 2019, p. 132)

A ambiguidade inerente ao gênero, um construto teórico e uma bússola dos modos de ser no mundo, é, no mínimo, um labirinto para o qual não se elaborou ainda uma saída, ou que Ariadne não tenha deixado tão evidente os fios no caminho a percorrer. Pois, se para desconstruir a noção do que é “ser” feminino é preciso reconhecer a sua existência e que esta noção orienta as relações sociais, como então abrir mão do conceito de gênero, não construí-lo concebendo outras formas de ser, moldando-o temporalmente conforme as necessidades e lutas de cada época?

Não podemos resolver ou eliminar a incômoda condição de estar ao mesmo tempo dentro e fora do gênero, seja por meio de sua dessexualização (tornando-o apenas uma metáfora, uma questão de *différance*, de efeitos puramente discursivos) ou de sua androginização (reivindicando a mesma experiência de condições materiais para ambos os gêneros de uma mesma classe, raça ou cultura). (LAURETIS, 2019, p. 133)

Ainda que o gênero seja uma representação que se retroalimenta – movimentos de construção, desconstrução e reconstrução –, socialmente, os sujeitos se encontram interpelados pelo mesmo. As noções de homem e mulher passam também por um controle político, econômico e cultural em que, para além de ser um exercício que se molda conforme as situações históricas, há também esforços – de natureza e dimensão distintas dependendo de como se estrutura cada sociedade. Em Gilead é o Estado quem faz a regulação das posições de sujeito – direcionado das instituições para a definição e pacificação do que se deseja enquanto sociedade. Instituições como o Estado e a Ciência atuam de forma decisiva na materialização de ideologias sobre o sexo e o gênero. Lauretis, em diálogo com Foucault, diz de técnicas aplicadas para o controle, por exemplo, da natalidade. “Tais técnicas envolviam a elaboração de discursos (classificação, mensuração, avaliação etc.) sobre quatro ‘figuras’ ou objetos privilegiados do conhecimento: a sexualização das crianças e do corpo feminino, o controle da procriação, e a psiquiatrização do comportamento sexual anômalo como perversão” (2019, p. 135). A sexualização do corpo feminino, segundo Lauretis, tem sido um objeto preferencial na religião, cultura pop, nos discursos da ciência médica e na literatura. E o campo do conhecimento que mais tem se dedicado a evidenciar e criticar mais profundamente estes aspectos são o feminismo e seus movimentos, e, no caso dessa pesquisa, a crítica feminista fílmica.

O cinema também é uma técnica, um aparato da tecnologia de gênero. Ele também alimenta discursos de representação, identificação e reflexão sobre as categorias mulher/feminino e homem/masculino. A sexualização dos corpos femininos nas narrativas fílmicas é constituída a partir da mulher como imagem-objeto para o olhar voyeurístico do espectador (presumidamente masculino). Para tal, elementos da linguagem cinematográfica tais como iluminação, edição, enquadramento, e de códigos característicos do cinema, como o sistema do olhar, são aparatos mobilizados. Além de analisar os aspectos materiais e recursos de linguagem narrativa e imagética da indústria cinematográfica, a crítica fílmica feminista também aciona a crítica psicossocial, filosofia

do discurso e estética que contribuem para desvelar a representação do corpo feminino como lugar primeiro do prazer visual e da sexualidade.

Lauretis irá argumentar como a representação do gênero não só é construída a partir da tecnologia do cinema, como também é importante refletir sobre os modos como as subjetividades dos espectadores absorvem, individualmente, essa representação. Para tal, a noção de espectadorialidade – *spectatorship* –, constituída dentro da discussão e reflexões da teórica fílmica feminista – entre elas Laura Mulvey –, é articulada, também, enquanto um conceito generificado. Ou seja, o modo como cada sujeito é abordado pelas imagens em movimento, como cada um é convidado a se identificar com as representações em cena e com a narrativa, está intencionalmente e intimamente relacionado com o gênero do espectador. Ao mesmo tempo, este convite não é equilibrado. O gênero como uma representação e uma construção é, na maioria das vezes, inserido numa lógica patriarcal, centrada no masculino, sendo o feminino manifestado enquanto uma projeção masculina e, portanto, a sexualidade como uma propriedade ou um atributo do homem.

Em outras palavras, a sexualidade feminina tem sido invariavelmente definida tanto em oposição quanto em relação à masculina. A concepção que as primeiras feministas, na virada do século, tinham da sexualidade não era exceção: quer clamassem por “pureza” e se opusessem à atividade sexual, vendo-a como forma de rebaixar a mulher ao nível do homem, quer clamassem pela livre expressão da função “natural” e da qualidade “espiritual” do sexo por parte da mulher, o sexo significava sempre relações heterossexuais e, principalmente, penetração. É apenas com o feminismo contemporâneo que surgem os conceitos de sexualidade feminina diferente ou atônoma e de identidade sexuais femininas não relacionadas ao homem. (LAURETIS, 2019, p. 29)

A desigualdade nas concepções de feminino e masculino, seja no cinema ou em outros discursos, é também perpassada, principalmente, por relações de poder, as quais integram esferas múltiplas de opressão sexual e de gênero. O que Lauretis chama a atenção nesse sentido é que para o movimento e a crítica feminista não bastaria apenas a busca por uma equidade entre mulheres e homens, pois isso não mudaria, por exemplo, os modos como ambos os gêneros são convocados a expressar sua sexualidade dentro de um contrato socialmente dominante da heterossexualidade. A mudança ocorreria apenas em como se constituem as diferenças de gênero e não nos modos como as relações sociais de gênero são estabelecidas, havendo pouca ou nenhuma mudança mais radical nas estruturas de dominação e poder que continuam a ser patriarcais e centradas no homem.

Acredito que, para pensar o gênero (homens e mulheres) de outra forma e para (re)construí-lo em termos outros que aqueles ditados pelo contrato patriarcal, precisamos nos afastar do referencial androcêntrico, em que o gênero e a sexualidade são (re)produzidos pelo discurso da sexualidade masculina – ou, como tão bem escreveu Luce Irigaray, da homossexualidade. (LAURETIS, 2019, p. 141)

Além de conduzir normas de condutas sociais e de expressão da sexualidade, as representações e construções de gênero também elencam os tipos e os destinos da violência. Assim como os gêneros podem ser lidos enquanto discursos – embora também constituam uma dimensão prática da organização dos sujeitos em sociedade –, a violência é da mesma forma impulsionada ou produzida em discursos que, apesar a priori serem elaborados de modo abstrato, na mídia, na ciência, entre outros, eles norteiam a materialização física e material do “infligir violência” a alguém. Essas duas categorias de discursos – do gênero e da violência – coincidem quando a força e poder aplicados a homens e mulheres são de ordens, naturezas e significados diferentes. Na diferença de gênero há também diferença na violência sofrida, pois há nas relações medidas desiguais no exercício do poder. Percebemos aqui a centralidade que a noção de gênero carrega ao ser atravessada por âmbitos para além do sexo, como também políticos, sociais, econômicos e psicológicos.

Gênero, portanto, trata-se também de uma experiência, com efeitos de sentido e auto representações, produzida por discursos, instituições e práticas socioculturais destinadas à construção das ideias de mulheres e homens. A esses elementos de construção de representação chamamos de tecnologias de gênero e, entre elas, estão a narrativa e o audiovisual. O trabalho de Lauretis busca olhar para as dimensões onde o externo é internalizado, quando as representações culturais se tornam auto representações dos sujeitos, a passagem do social para o subjetivo, dos sistemas simbólicos para a percepção individual. Entretanto, seu trabalho germinal nesse sentido, que indica caminhos de investigação e elucidação, encontra mais uma barreira generificada. A pesquisa e a teoria também são espaços onde no centro está o homem. O patriarcado é uma ordem de gênero, e seus braços são múltiplos e parecem alcançar todos os lugares, por isso a dificuldade em superá-lo. Segundo Lauretis, à época de seu estudo, muito se teria a avançar na busca de teorias que concebesssem o feminino como central nas investigações sobre os sujeitos e o gênero como algo político, não natural, e de importante discussão e reflexão.

Ou não se preocupam com o gênero, como as teorias de Althusser ou de Foucault, os primeiros trabalhos de Julia Kristeva ou de Umberto

Eco; ou então, se se preocupam com o gênero, como faz a teoria freudiana da psicanálise (mais do que qualquer outra, na verdade, com exceção da teoria feminista) e se oferecem, então, um modelo de construção de gênero na diferença sexual, mesmo assim o mapa que traçam do terreno entre a socialidade e a subjetividade deixa o sujeito feminino desesperadamente atolado nos pântanos do patriarcado, ou encalhado entre o mar e o rochedo. Entretanto, e é esse meu argumento aqui, tanto as teorias quanto as ficções nelas inspiradas contêm e promovem certas representações de gênero, assim como faz o cinema. (LAURETIS, 2019, p. 143)

Os estudos feministas atuam nesse cenário teórico contribuindo com ferramentas de análise que não situam a mulher/feminino enquanto comparação ou dentro do universal masculino, seja no pensamento intelectual e nos mais diversos campos de saberes, assim como na produção e prática culturais. Lauretis pontua que, entretanto, esses trabalhos não recebem o mesmo reconhecimento enquanto uma leitura possível de representação de gênero. Nesse sentido, esses trabalhos e propostas atuam nas margens dos discursos hegemônicos de gênero, nos entre lugares, em espaços à meia luz, nas fissuras. Se há a impossibilidade de estabelecer novas formas de ser fora de um sistema sexo-gênero preconcebido e que se retroalimenta historicamente, o movimento possível é atuar ao mesmo tempo dentro e fora dos discursos de representação de gênero, nos espaços discursivos deixados em aberto pela ordem dominante patriarcal, o que ela deixa ausente, nas lacunas, irrepresentado, “esses outros espaços tanto sociais quanto discursivos, que existem, já que as práticas feministas os (re)construíram, nas margens (ou ‘nas entrelinhas’ ou ‘ao revés’), dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contrapráticas e em novas formas de comunidade” (2019, p. 151).

CAPÍTULO 3: Ver, prever e reviver *The Handmaid's Tale* em ato

O exercício que propomos neste capítulo é o de re-assistirmos *The Handmaid's Tale* agora sobre a perspectiva das discussões que elencamos nos capítulos anteriores, num modelo de análise proposto por Douglas Kellner de vermos o produto cultural para além das superfícies, a partir das intertextualidades com outras realidades e contextos. E se ver é prever (NOVAES, 2013), nesse exercício também vamos de encontro aos embaralhamentos das instâncias temporais no cruzamento da diegese com o extradiegético, nas expressões de espaços de experiência e horizontes de expectativa e da construção de um imaginário de futuro enquanto prognóstico e enquanto catástrofe. Nesse jogo temporal, há, nas produções de presença da série, em suas materialidades e no modo como aí se abrem sentidos (na concepção gumbretchiana) percepções possíveis e construções sobre as ideias de Mulher e mulheres (LAURETIS, 2017). O prazer e o espetáculo audiovisual (MULVEY, 1989;2019) se revelam ora como ruptura de velhas colocações do feminino enquanto secundário na narrativa, ora como corpo ainda erotizado pelos olhares da câmera, dos personagens, e da espetatorialidade possível.

O primeiro episódio de *The Handmaid's Tale* é intitulado como uma apresentação, que já demarca uma protagonista da narrativa: “Offred”. O que de fato será, misturando o que discutimos no capítulo anterior enquanto uma complexidade narrativa de forma ao mesmo tempo episódica e seriada. Trata-se de uma apresentação de toda a temática principal da obra em que foi inspirada – o livro de Atwood –, mas nos deixa intrigadas sobre o que mais podemos descobrir dessa história; ela não se esgota em um único episódio, apesar de ter um início, meio e fim muito bem amarrados. O título já nos fornece um vislumbre da nossa protagonista no nome que representa o seu cárcere e o que vamos acompanhar no episódio é como ela se torna posse de um homem chamado Fred (of Fred, de Fred em inglês). Ao mesmo tempo que acompanhamos essa trajetória, de maneira não linear, somos apresentadas a todo um ambiente distópico para mulheres em Gilead.

No início do episódio, uma tela preta e só depois o verbo. Em letras garrafais, com fonte de grossa espessura, nas cores vermelha e branca, podemos ler a quais corporações a série pertence e na qual foi produzida e distribuída – MGM e Hulu, os selos são inseridos na tela escura na mesma tipografia e cores do título da série, sendo integrados à linguagem visual, e não destacados como algo de fora da narrativa que irá se iniciar. A informação a que, assim como nas salas de cinema, geralmente somos conduzidas antes mesmo do título do filme. O conglomerado de mídia ao qual o produto audiovisual pertence lhe dá

ao mesmo tempo relevância, crédito, dimensão da produção e um selo de qualidade – se este fizer parte da tradicional indústria hollywoodiana, é algo que vale destacar, assim como a etiqueta “Marvel” nos filmes de super-heróis e no caso da “Warner” na franquia de filmes Harry Potter. Trata-se de uma assinatura que contém em si uma carga de autenticação.

Na sequência, o primeiro sentido estimulado é o auditivo. Ouvimos o barulho de sirenes e de um carro em aceleração, o que nos sugere uma perseguição e uma fuga. A imagem que se abre então é a de um campo aberto com árvores ao redor e uma estrada ao meio do quadro que, mais adiante, possui uma bifurcação. Há um caminho à direita ou à esquerda. De modo geral, as cores são opacas, uma paisagem invernal. O plano seguinte nos mostra um rosto de uma criança com o olhar em tensão, lábios cerrados e um capuz sobre o seu rosto. Ela está abraçada ao corpo de uma pessoa que não vemos o rosto. June/Offred nos é mostrada através do espelho retrovisor. Sua primeira aparição não acontece de forma direta, é mediada pelo olhar de alguém que vê por um espelho estreito, seu rosto em evidência, e o entorno sombrio.

Figura 9: June refletida no espelho retrovisor do carro



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Na sequência, um homem olha para trás, dentro do carro em que estão as duas primeiras personagens, com o mesmo olhar aflito, em tensão. As três personagens aparecem, uma após a outra em um quadro – planos-fechados – que só mostra seus rostos

e seus corpos parecem ocupar um espaço estreito e apertado, constrangidos nessa situação aflitiva de uma fuga. Não vemos o carro como um todo, o espaço é comprimido, o que fortalece a sensação de aflição e compressão desses corpos.

Uma derrapada no gelo no asfalto, uma batida em uma árvore, e uma trilha sonora que se intensifica e que faz referência à caça, à perseguição, assim como nos filmes clássicos de Spielberg, como *Tubarão*. Algo está vindo até elas. O movimento da câmera está aflito assim como as personagens, como se tentasse se equilibrar em ombros trêmulos e em passos incertos no terreno repleto de folhas secas que caíram das árvores no inverno. A criança, sempre de capuz e o olhar para o chão. “Rápido. Cuidado onde pisa”. A corrida da mulher e da criança se inicia floresta adentro, fora da estrada asfaltada. A câmera corre junto com elas, também está em fuga e não olha para trás. Na sequência, temos um plano aberto da atmosfera em que se encontram. Os corpos, ainda oprimidos, como no carro, desta vez pela escassez da paisagem, seca, fria, pastel, morta, onde o sol do inverno, baixo e morno, não ilumina. É uma paisagem melancólica e sombria. A sonoridade se intensifica, se torna mais aguda, e, portanto, mais aflitiva, como fios metálicos a rasgar a pele. Após essa intensificação, um silêncio, as sirenes voltam a ser protagonistas e os passos das personagens nas folhas agora se tornam audíveis. Entre olhares para a frente e para atrás de si, a mulher paralisa ao ouvir disparos de tiros de arma de fogo, a câmera se fixa em seu rosto, fechando o plano, desfocada tamanho o susto, tamanha proximidade dos tiros, tamanha falta de clareza sobre o que acaba de ocorrer. A criança, no colo da mulher, agora fecha e aperta seus olhos. Vozes de homens ao longe ecoam por entre as árvores, elas foram vistas e sabem que vão perder a corrida e que agora é melhor se agachar e se esconder sob uma encosta no terreno. Ouvimos a respiração ofegante da mulher, constrangida naquele espaço minúsculo e pela câmera, e vemos um homem com um fuzil chegar próximo a elas. A câmera, agora, oscila entre o olhar que observa de fora e o olhar da mulher que busca se esconder.

Um homem armado, vestido de preto, parece carregar um símbolo no braço direito que ainda não podemos identificar se se trata de um desenho ou o lugar que antes ocupava um símbolo retirado da roupa. O homem parece desistir e sai de cena, parece haver uma esperança de que não serão capturadas. Por detrás dele, vemos um segundo, quantos homens a perseguem na floresta? Parece haver uma brecha para se levantar e correr novamente. A mulher solta um suspiro e coloca a criança de volta em seu colo. Ao se levantar, a câmera se mantém fechada no rosto da mulher, não vemos seu contexto, seu entorno, o que dá uma sensação de que não há com o que se preocupar no entorno, apenas

correr. A criança, no colo, e com o olhar para o que há atrás da mulher que corre diz: “Mamãe! Eles estão vindo!”. “Mexam-se. Impeçam-na!”, grita uma voz masculina. A mulher escorrega no terreno em declive e, desta vez, o grito que ouvimos é da criança ainda abraçada a ela, e a câmera ainda retida, fechada, às duas.

Aflicção. Queremos ver o que se passa no entorno, quais as possibilidades de fuga, qual a proximidade dos homens que às caçam – do lobo, como na história da Chapeuzinho Vermelho que não deveria estar andando sozinha na floresta. Um conto inspirado e atualizado de uma cantiga medieval que, através do imaginário do terror, orientava e constrangia mulheres camponesas a não andarem sozinhas na floresta. Não há muito tempo para a nossa (espectadoras⁵²) ansiedade. O homem logo as alcança e a criança grita em desespero. “Mamãe!”. A câmera, também em desespero, nos causa quase uma vertigem, se, por muito tempo continuasse nesse frenesi, mas que retém o olhar para o momento em que a criança é violentamente retirada dos braços da mãe ao chão. A mulher consegue revidar do segundo homem que a tenta capturar e, mais uma vez, temos um fio de esperança de que algo inesperado possa ocorrer, que elas podem se libertar.

A câmera, lenta, desfocada, os ouvidos embaçados, a trilha, as vozes ao longe, se tornam distantes, junto à mulher, junto à criança, junto a nós espectadoras, após uma pancada na cabeça. Somos todas – mulher, câmera, espectadoras, olhos e ouvidos – interrompidas, apagadas, desmaiadas, invisibilizadas, inviabilizadas, arrastadas pelo chão. Após um plano aberto pela floresta iluminada pelo pôr-do-sol, uma mata seca que referencia filmes de terror – e por onde o imaginário comumente construído do espaço por bruxas circulam, fazem sua morada e ambiente de magia –, vemos o corpo da mulher carregado em uma maca, semi-acordada, semi-consciente, ser encerrada dentro de um camburão. Num piscar de olhos, somos levadas a um outro contexto e ambiente.

Figura 10: Plano aberto da floresta em que se June e Hannah tentam fugir

⁵² A escrita sobre a espectralidade da série assume o gênero feminino, não enquanto um enquadramento de que apenas espectadoras mulheres se relacionam com a série, mas como uma proposta de tensionar a neutralidade que o gênero masculino dos tempos verbais costuma já ser aí, um ocultamento dos sistemas de gênero presentes na língua.



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Um quarto. À esquerda uma escrivaninha. À direita uma poltrona, uma cômoda e um abajur desligado. Ao centro, a silhueta de uma mulher sentada sobre o parapeito de uma janela. Ao seu redor, tudo é sombra. As mãos repousadas sobre o colo, numa postura dócil, comportada, não revelam o rosto desse corpo sob a luz da janela. Um corpo sem identidade, imóvel e inanimado, como mais uma móvel do cômodo escuro. O único movimento, o da câmera, (*Travelling In*), aproxima-se lentamente para olhar o corpo-ornamento, o corpo-objeto. A lente nos permite, então, olhar por outro ângulo, em diagonal, onde revela-se o rosto angelical da mulher. Sua face é plácida, e um sorriso monástico indica um estado meditativo em plenitude de uma mulher-anjo, uma mulher-pura, uma mulher-imaculada. A voz, em *off*, entretanto, nos indica que não se trata de um estado contemplativo do ser. Seus pensamentos nos revelam outro estado. O da desesperança e da letargia, na voz trêmula que tenta não pensar na desistência completa do próprio corpo. Compreendemos, então, que o quarto se trata de um cárcere.

– “Uma cadeira. Uma mesa. Uma lâmpada. Tem uma janela com cortinas brancas e o vidro é reforçado. Mas não é uma fuga que temem. Uma Aia não iria longe. São essas outras fugas. Aquelas que pode abrir em si mesma se tiver como. Ou um lençol torcido e um candelabro. Eu tento não pensar nessas fugas. É difícil nos dias de cerimônia, mas pensar pode prejudicar suas chances”. “Meu nome é Offred. Eu tinha outro nome, mas agora é proibido. Tantas coisas são proibidas agora”.

Figura 11: Silhueta de June/Offred em seu cárcere na janela



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Uma outra voz feminina introduz o primeiro *flashback* do episódio, recurso esse muito utilizado ao longo de toda a temporada. Como um efeito cascata, vamos sendo apresentadas ao dia em que a Aia chega à casa dos Waterford e conhece seus donos. Offred se comunica com a espectadora através de seu corpo. O punho cerrado em tensão, que se mostra somente a nós, suas observadoras onipresentes, e que não se mostra à Sra. Waterford. Pequeno gesto de ira, fora de sua letargia inicial, um corpo que ainda resiste. Os donos se apresentam a ela e a nós, e o comentário de Serena Waterford nos dá a dimensão de como o corpo de Offred é visto como mero objeto, ou similar ao de um animal. “Ótimo. Nossa última era nova. Foi como treinar um cachorro, só que não era tão esperta quanto”, diz Serena. O tocar de um sino nos leva de volta ao quarto, ao cárcere, e percebemos que se tratava de uma lembrança de Offred sobre seu primeiro dia na casa dos Waterford. O sino também anuncia que ela pode sair do seu quarto-cárcere. O retorno do *flashback* é o retorno ao quarto, e à mesma posição letárgica logo após esta breve introdução. Retorno ao constrangimento, ao desconforto.

Figura 12: Mãos cerradas de June/Offred em reação ao casal Waterford



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Offred sai de seu cárcere. Em uma escada, seus dedos deslizam pelo corrimão, com suavidade. Através da janela, vemos outras duas mulheres, vestidas como ela, andarem pela rua. O mesmo dedilhar pelo corrimão é o “dedilhar” nas personagens da casa. Offred irá nos apresentar suas relações na casa e fora dela. Primeiro a Martha, depois Nick, depois Ofglen. Através deles, também nos apresenta os valores morais daquela sociedade e o seu funcionamento. Offred é nossa anfitriã e nos fornece pistas, rastros. O olhar da câmera a olha de cima embaixo, enquanto desce as escadas em direção à cozinha. Suavemente, Martha, (que, depois, saberemos se chamar Rita – Martha é uma categoria de mulher), prepara o pão. Além do tocar dos sinos, esse é mais um símbolo cristão que nos é apresentado em sequência. “Rita faz o pão do zero. É algo que gostam que as Marthas façam. Um regresso aos costumes tradicionais. É por isso que lutaram”, diz Offred em *voice over*. Rita, uma mulher negra que trabalha na cozinha. Offred não entra na cozinha sem permissão. Fica entre o vão da porta. Ela ali é a mulher-sem-desejo, entre querer dizer e não poder. Sabemos que há tensão no corpo primeiramente letárgico e disciplinado na cena inicial do quarto através de seus gestos, olhares e de seus pensamentos: “Quero dizer a ela que Ofglen não é minha amiga. Mal troquei 50 palavras com ela nos dois meses que estou aqui. Quero dizer que acho que, sinceramente, Ofglen é uma devotinha de merda com um cabo de vassoura no rabo”.

Figura 13: Expressão do olhar de June/Offred



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

No plano seguinte vemos Nick no jardim, seu corpo erótico, viril, sua força no trabalho braçal, suado – um *female gaze*? “Ele é o motorista do Comandante. Mora na garagem. Pouca moral. Nunca foi casado”, pensa Offred. Entre um possível flerte de Nick a Offred, a protagonista nos apresenta uma outra face daquela sociedade, de caráter distópico e vigilante, seus pensamentos sempre duvidam do que vê, e uma paranoia constante a acompanha nos mínimos detalhes de seu dia a dia, como o personagem Winston Smith de *1984* de George Orwell. Offred tenta interpretar o flerte: “Talvez ele seja solitário. Talvez ele me observe. Talvez ele seja um Olho”. Em camadas, a ambiência distópica vai se descortinando para nós espectadoras. Somos convidadas cada vez mais a acreditar em Offred como nossa guia nesse mundo, e mergulhamos em seus pensamentos como se eles fossem direcionados e preparados a nós, e, nesse sentido, participamos como testemunhas de sua memória, endereçada a nós. Em mais um *voice over*, ao se encontrar com sua parceira de caminhada, Ofglen, percebemos como o sistema é cuidadosamente criado para que a vigilância (FOUCAULT, 1987) seja não só absorvida internamente pelos indivíduos, mas estimulado também na presença de outros corpos. “Sempre andamos em duas. É para nossa proteção. Por companheirismo. Isso é besteira. Não há amigos aqui. Não pode haver. A verdade é que estamos vigiando uma à outra. Ela é minha espiã. E eu sou a dela.”

Em sua caminhada com Ofglen, Offred avista crianças, meninas, vestidas de rosa. Como uma assombração, um passado vem até Offred na risada distante de uma criança.

Esse som nos leva, junto a Offred, a mais um passado/*flashback*, ou, nos termos benjaminianos, esse passado – vivo, presente nas memórias de Offred – vem até nós. É o primeiro passado pré-Gilead. Esse passado, luminoso, carregado de potência energética, solar, que sustenta a personagem – um passado redentor? –, ao mesmo tempo que a ancora no vigor de ter sido, de lembrar quem ela é, a atormenta enquanto algo perdido. Refúgio e angústia. O retorno a um espaço de experiência que contém, no momento de lembrança de Offred, uma substância onírica. Um instante de presença. E então ela é retirada dessa lembrança/passado e retorna ao momento presente com Ofglen a chamando pelo seu (não) nome “Offred”.

Figuras 14 e 15: June recorda momentos com a família antes de Gilead



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

No presente de Offred e Ofglen vamos de encontro a outras Aias no supermercado e, então, mais um rastro dos novos moldes comportamentais, valores e moral dessa sociedade que a protagonista, ao caminhar pelos cenários e se relacionar com as demais personagens nos apresenta: assistir/consumir a mídia é algo proibido para as Aias. “Eu não preciso de laranjas. Eu preciso gritar. Eu preciso pegar a metralhadora mais próxima”, pensa Offred. O supermercado, uma estética limpa, clara, organizada, onde os produtos não têm rótulos e marcas. Esse mundo, nós, espectadoras, não reconhecemos em nosso real e contribui para um caráter futurista, entretanto não muito desconectado do presente, assim como o futuro de *Frank Herbert* em *Duna*, ou de *Isaac Asimov* em *Fundação*. Um futuro passado (KOSELLECK, 2006), diferente de um futuro como *Blade Runner*, de Ridley Scott, já com outros índices de novidade arquitetônica e climáticas, por exemplo. Entretanto, na sequência seguinte, há a sensação de retorno ao passado. Ofglen e Offred parecem caminhar por uma vila antiga, medieval, religiosa e construída sobre pedras. Para uma produção audiovisual futurista, esta é uma estética incomum, seria um futuro antiquado, sem toda a gama de novidades arquitetônicas e tecnológicas, ou de paisagens

de destruição e irrupção de passados antes concebidos. Ou seja, parece logo-ali. O que dá a este futuro um tom proximidade e ameaça mais presente que o de *Mad Max*, que parece muito distante, ou numa galáxia muito distante como *Star Wars*. Em *The Handmaid's Tale* tudo parece muito próximo. A trilha sonora, um violino, em referência ao estilo musical erudito e clássico, compõe o ambiente de antiguidade e melancolia. Ao se aproximarem de um muro de pedras, o tom da música se torna sombrio e carregado de tensão.

Figura 16: Cenário de Gilead que se assemelha a um futuro passado



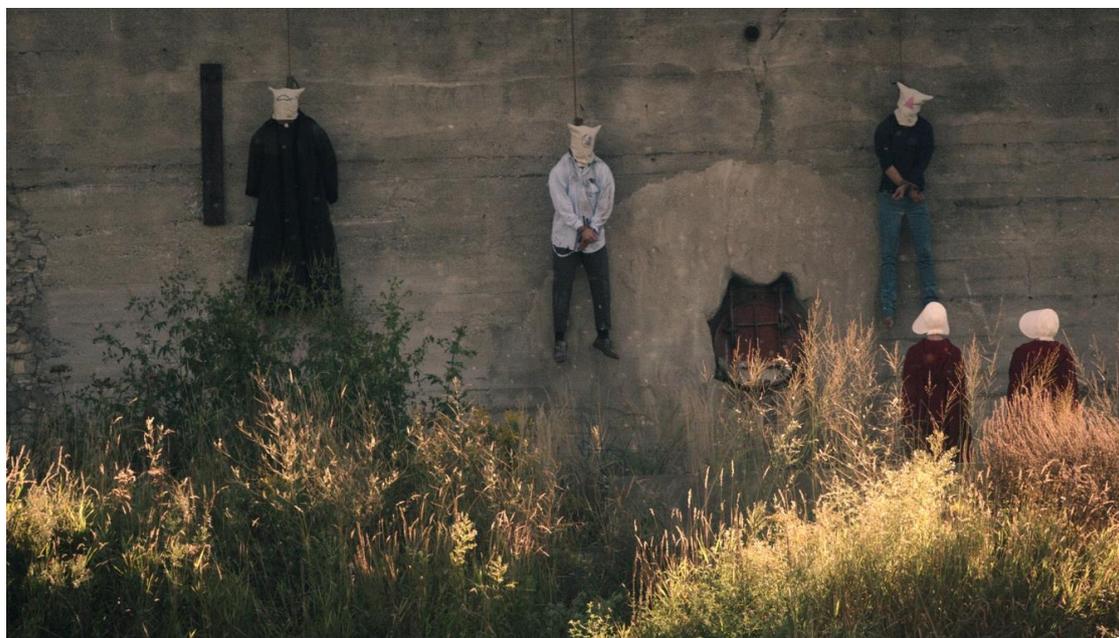
Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

No muro vemos corpos. Existências eliminadas. “Um padre, um médico, um homem gay. Eu acho que ouvi essa piada uma vez”, nos explica Offred. Novamente, o *flashback* é acionado por uma voz ao longe (o passado que vem até June) nas lembranças de Offred. É um passado obscuro, percebemos pela expressão dela quando a voz de uma mulher vem à sua mente. Ela dá um suspiro, fecha os olhos e se prepara para reviver esta memória, este trauma. O trauma possui uma temporalidade própria, a qual sua incessante memória, que insiste presença, um passado que não passa (SELIGMANN-SILVA, 2008). Além disso, essa memória é ao mesmo tempo individual e coletiva, e carrega um índice de irrealidade na sua percepção e, por isso, a narração como uma das formas de organizar o trauma, de lhe dar sentido, contém a linguagem da imaginação, da literatura enquanto ferramenta. Ainda, “podemos pensar que algo da cena traumática sempre permanece

incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente” e que para ele “sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que ‘do outro lado’ do campo simbólico (p. 69).

O muro é o que aciona essa memória traumática sobre como o mundo de Offred se tornou o que é no agora em que ela vive, e ao qual ela nunca adere completamente, devida à temporalidade do trauma e sua dificuldade de renarrá-lo, revivê-lo completamente. Apesar de ser uma lembrança, ou seja, um passado, esse espaço de experiência se dá em um futuro em relação à primeira cena de Offred com sua família em fuga no carro.

Figura 17: Muro em Gilead onde corpos são pendurados

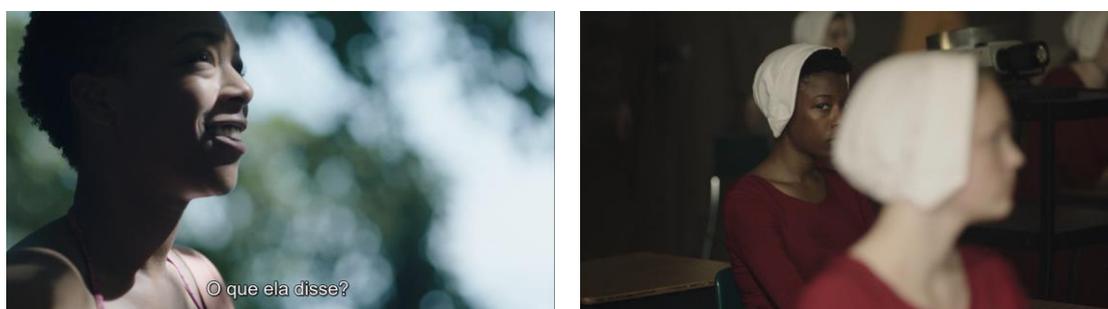


Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Em uma escola, uma mulher chamada Tia Lydia realiza uma explanação sobre as causas climáticas e de comportamentos humanos – principalmente das mulheres – sobre as quais Gilead se constrói discursivamente para legitimar seu poder. A protagonista, que ainda não está vestida como as demais alunas sentadas disciplinarmente nas carteiras, chega à sala de aula. Mais uma camada de passado se abrirá, aprofundando as suas lembranças, e compondo a espessura temporal que a série constrói. Ao reconhecer o rosto de uma mulher, ela retoma a memória de sua amizade e de como elas eram mulheres livres, aos olhos dessa nova sociedade em que são oprimidas, combinada à fala da professora em sala, sobre mulheres pecadoras. No *flashback*, intensificado com uma

música pop de fundo, uma mulher acende um cigarro de maconha. Do mesmo modo como se lembrou de seu marido e filha, as imagens aqui se tornam brilhantes, coloridas, felizes, trata-se de um passado luminoso, que dá energia, mas que também clama por redenção, por justiça, na força de já-ter-sido. As duas conversam sobre a Universidade, uma delas fará um trabalho sobre os casos de estupros no campus. Elas vestem biquínis, os corpos livres, com personalidades, diferente daquela sala de aula onde esta memória foi acionada. Moira é o nome de uma delas. Uma mulher de personalidade forte, negra e lésbica, que vive sua liberdade sexual.

Figuras 18 e 19: Moira antes e depois da constituição de Gilead



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Ao retornar dessa lembrança, agora sabemos quem é a mulher em sala, é Moira, agora uma Aia, outro corpo que foi disciplinado. No retorno da lembrança, nossa protagonista debilitada senta-se na cadeira para ouvir da professora em sala um complemento e uma interpretação de sua lembrança: “Elas eram mulheres sujas. Elas eram putas. Mas vocês são garotas especiais”. “A fertilidade é um dom que veio diretamente de Deus. Ele deixou vocês intactas por um propósito bíblico. Como Bila serviu Raquel, vocês vão servir aos Líderes dos Fiéis, e as esposas estéreis deles. Vocês vão gerar as crianças para eles. Vocês são tão sortudas! Tão privilegiadas!”. E aqui compreendemos, assim como as alunas aias em sala de aula, qual é o propósito delas. E o processo de disciplinamento e assujeitamento de seus corpos que então se iniciará, um treinamento, para cumprirem esse papel⁵³.

Ao ouvir essas palavras, uma mulher de braços cruzados, cabelos ruivos e cacheados começa a rir. Nós também riríamos? Sim, porque tal dito privilégio só poderia

⁵³ Sobre o processo de disciplinamento dos corpos a partir das instituições, ver *Vigiar e Punir*, de Michel Foucault.

ser piada, não é mesmo? Há uma ponte de identificação com essa personagem, como reagiríamos a essa aula, a essas palavras? A mulher ruiva, com sarcasmo e ironia. A mulher loira ao lado, nossa protagonista, com o corpo em posição de desistência, os braços jogados no colo, quase em preguiça, e os olhos em choque e cansaço. Tia Lydia se aproxima em tom de ameaça à mulher que ainda resiste. “Bem-vinda ao Centro Raquel e Lia”. Apesar do tom de docilidade dessa disciplinadora, sua intenção é infligir uma punição àquele corpo que resiste e sua arma, uma ferramenta que dá choques. A punição violenta serve enquanto exemplo para as demais, para um lembrete de que ali, apesar da aparente cordialidade, não há espaço para habitar o corpo fora dos moldes concebidos por aquela sociedade. E, ainda, de que esses corpos não têm mais autonomia sobre si mesmos, não são mais consideradas sujeitos dignos de proteção, mas bens, ferramentas, capital à disposição do Estado, o corpo-objeto e dócil. Não há outro modo de performar as individualidades, apenas enquanto corpo coletivo, corpos férteis, corpos que servem apenas para a geração de crianças; como máquinas com engrenagens, devem ser frias, controladas e mecânicas.

Figura 20: Ameaças de disciplinamento por Tia Lydia a Janine



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

A professora volta a tratá-las como crianças, um misto de doçura e amargura, “sei que isso deve parecer muito estranho. Mas estão acostumadas ao comum. Isso pode não parecer ser comum agora. Mas depois de um tempo será. Isso se tornará comum” –

processo civilizador e disciplinar. A organização e disciplina se apresentam também nas imagens da série. Tudo é simétrico, limpo, com estética padronizada, cores demarcadas, organizado, nas superfícies e ruas principais de Gilead. Mas nas bordas há homens pendurados em forcas, há colônias, há mulheres sendo estupradas, há guerra em Chicago. É uma aparência de simetria e organização a partir da opressão da liberdade e da diferença. Mas nesse ambiente há também brechas, um sussurrar entre duas amigas sobre como elas foram parar ali e sobre as que não conseguiram sobreviver às perseguições: “Ela foi encurralada pelo Expurgo das Lésbicas. Foi classificada como Não-Mulher. Foi mandada para as Colônias”, diz Moira. Para lembrá-las do que acontece quando não cumprem as ordens, a mulher ruiva é levada ao dormitório sob choro e gemidos. A protagonista questiona: “Moira. O que fizeram com ela?”. “Se teu olho direito te escandalizar, arranque-o. Somos reprodutoras, não precisamos de olhos”.

Figura 21: Exemplo da organização e centralização do quadro que demarcam o forte disciplinamento e vigilância em Gilead



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Respira fundo, volte ao personagem, não perca o controle. Saímos do *flashback* e voltamos ao rosto de Offred, já disciplinada, já vestida enquanto Aia, já cumprindo o seu papel de reprodutora naquela sociedade. “Tenho que me preparar para a Cerimônia”. O ritual se inicia com o banho da Aia. “É necessário se banhar antes da Cerimônia. Devo purificar-me. Lavada e escovada como um porco em leilão.” Há um erotismo nessa cena,

apesar de sua violência, um espetáculo e um prazer (MULVEY, 1989). Uma mulher que se prepara para o próprio estupro, e reconhecido como estupro apenas por ela, visto que não sendo o corpo pertencendo a ela, não há direito a protegê-lo. Ele é agendado, publicizado e sancionado institucionalmente. Entretanto, a câmera, o olhar pró-fílmico, trata-a como uma mulher bela, capta-a de maneira íntima, próxima, vemos seus pelos loiros nas costas, seu cabelo loiro que deixa escapar alguns fios pela nuca, sua cintura e quadris marcados pelo vestido vermelho. Ela tira a roupa lentamente e a câmera a acompanha como em um striptease ou como se ela mesma estivesse despindo a mulher. Os cabelos longos loiros são desprendidos e soltos, escorregam e balançam pelas suas costas. O fetiche aqui é o de não ver o todo, mas partes do corpo. A câmera a espia sem nos dar conta do todo, particiona a mulher como a evidenciar a falta, mas dá pistas dessa mulher iluminada pela luz do sol, como se num ritual tranquilo e que de fato a purificaria. A mulher casta que se despe e que é observada, numa escopofilia, do prazer em ver o vislumbre de partes de seu corpo proibido como suas pernas que encostam lentamente a superfície da água.

Figuras 22 e 23: Erotização do corpo de June/Offred

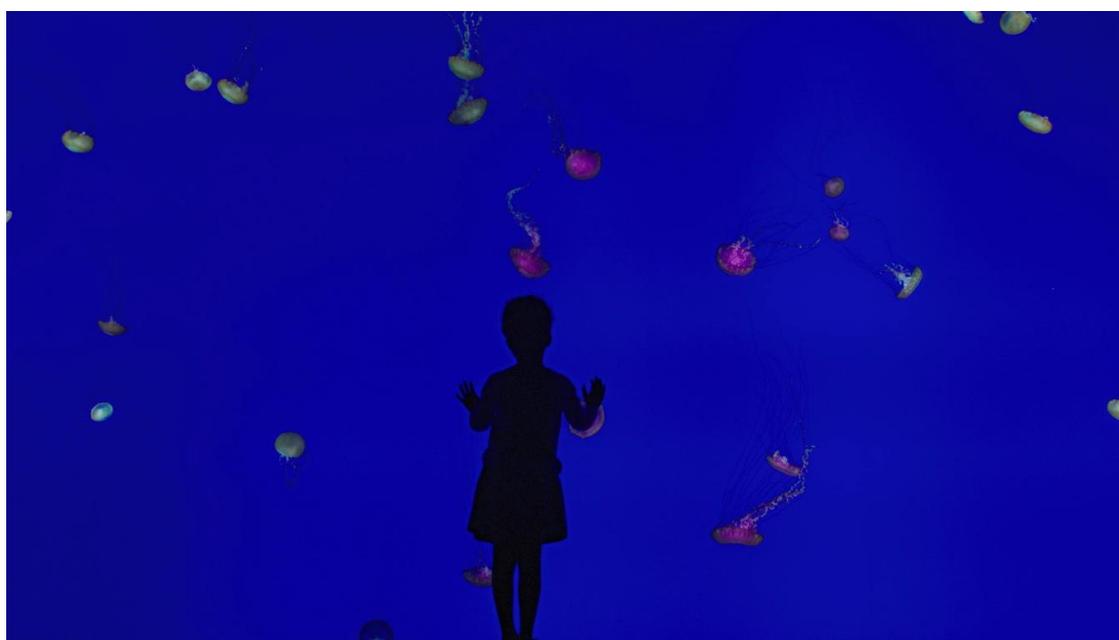


Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Há aqui um estímulo para desejar este corpo que está prestes a ser violentado. E que sabemos que será violentado, o que provoca uma sensação ambígua, imprópria e incômoda. Há aqui a sexualização de um corpo pela sua limpeza, sua pele alva, macia, e cândida, sua higienização. O fetiche à mulher virgem, à santa, seu corpo é sexualizado de forma sutil e por um espiar de olhar contido. A visualidade eroticizada desse corpo (MULVEY, 1989; 2019) é rompida quando Offred sucumbe na água da banheira, seu olhar, novamente, expressa o que ela não pode dizer. Seria a vontade de sair do próprio corpo? De se deixar afogar naquela água?

O passado a visita novamente. Novamente luminoso. Desta vez ele vem de encontro a ela através da água e a transporta para um outro espaço de experiência. Desta vez uma fuga, um lugar seguro no passado, de amor, a lembrança da filha, e mais uma vez, um espaço de experiência onírico. A voz, que está no presente e nos insere um outro embaralhamento temporal faz ouvir: “Eu me lembro dela tão claramente no banho. Quando irei até ela? Ela se lembra de mim? Por favor. Deus. Faça com que ela se lembre”. O *flashback* termina em oração. Em esperança. Em força para o que está no seu horizonte de expectativa.

Figura 24: *Flashback* onírico de June ao lembrar de Hannah



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

A simetria da sala e a composição de Offred novamente como adorno ou um móvel que compõe o ambiente nos mostra como a sua presença se encaixa perfeitamente àquele ambiente, ao centro, de joelhos. “Quero saber o que fiz. Para merecer isso”. Do estupro enquanto ritual, que está prestes a ocorrer, Offred se lembra do estupro real, do tempo anterior àquela sociedade que o institucionalizou de maneira perversa. Seu *flashback* vai de encontro ao olhar de Janine, a mulher ruiva anteriormente punida em sala de aula na preparação das Aias. “Os meninos apenas continuavam chegando ao porão. Horas. Foi a sensação. Não sei, dois, talvez três de uma vez. Eu conhecia a maioria, da escola.” O que Janine relata é uma cena que todas nós conhecemos. Já ouvimos falar,

ou passamos por isso. Um espaço de experiência comum às mulheres⁵⁴ – estatisticamente, a maioria dos estupros ocorrem por pessoas que conhecemos. Esse é um relato de um trauma que deveria ser acolhido. Entretanto, sua história serve a outro propósito. “Quem os provocou? De quem era a culpa?”, perguntou tia Lydia. “De quem foi a culpa, meninas?”. “A culpa é dela!”. “E por que Deus permitiu que algo tão atroz acontecesse?”. “Ensiná-la uma lição!”.

Figura 25: Disciplinamento de Janine



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

A cumplicidade entre mulheres é algo proibido. Apenas a cumplicidade entre as esposas é permitida naquela sociedade. A Martha, ao entrar na sala de estar, está com pressa para que o ritual de iniciação do estupro comece logo. “Queria que se apressassem. Alguns têm compromissos, sabe?”. A situação é humilhante a June, ajoelhada no centro da sala, com os demais empregados, Martha e o motorista, Nick, em pé atrás dela. As personagens aparecem todas centralizadas em tela. A organização. A simetria. A perfeição. Revelam o quê? Serena acende um cigarro – um instrumento de poder naquela

⁵⁴ Segundo dados da Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS), vinculada à Organização Mundial da Saúde (OMS), “aproximadamente uma em cada três mulheres (35%) em todo o mundo sofreram violência física e/ou sexual por parte do parceiro ou de terceiros durante a vida”. A maioria dos casos acontece por violência dos parceiros. “Em todo o mundo, quase um terço (30%) das mulheres que estiveram em um relacionamento relatam ter sofrido alguma forma de violência física e/ou sexual na vida por parte de seu parceiro”. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/topics/violence-against-women>. Acesso em: 21/01/2022.

situação, que a diferencia dos demais, o cigarro é o seu falo – diz: “Atrasado novamente. O que os homens têm?”. Ela olha June por cima, seu corpo e seu rosto são a expressão de poder naquela hierarquia no momento.

Figura 26: Simbologia do falo em Serena



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

“A batida foi designada porque hoje, o quarto é o domínio dela”. “É uma pequena coisa mas, nessa casa, pequenas coisas são tudo”. O homem de poder, mais poderoso que o olhar da câmera que se torna pequeno diante dele, o olha de um lugar inferior. Ele no centro, ao seu lado, dois castiçais que indicam o seu poder fálico, ereto. O homem, aquele que possui ou que toma posse. Serena, que antes olhava Offred de cima, agora olha para Fred por baixo. Ela é inferior a ele. Tudo é de posse de Fred – tudo é of Fred, a Aia, os funcionários, os móveis, a sala, sua esposa. Sua presença é maior que a de todos. A sala, a câmera, nós, nos tornamos pequenas diante de Fred.

Figura 27: O poder visualmente construído de Fred



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

“Vamos começar”, anuncia Fred. Um som de órgão de igreja, indicando que um rito religioso e sagrado está para começar. De uma pequena caixa de madeira, trancada a chave, Fred retira o chamado livro sagrado do cristianismo, a Bíblia. Aqui, o homem se imbuí da palavra de Deus. O fato de um livro estar trancado o coloca enquanto um objeto a que nem todos podem ter acesso, apenas ele, o detentor da chave. Mais um quesito em sua posse, o conhecimento. Fred então começa a ler a passagem: “Vendo Raquel que não dava filhos a Jacó, teve inveja de sua irmã, e disse a Jacó: ‘Dá-me filhos, senão morro’”. Enquanto lê essas palavras, a câmera observa cada um dos personagens envolvidos nesse ritual e seus sentimentos expressos por um olhar. Offred, o olhar de terror. Serena, o olhar de despeito e esperança. Fred, o olhar de quem possui aquelas mulheres e é proprietário da história – a protagonista é June. Fred é olhado em fragmentos, a câmera se torna tímida diante dele. Primeiro sua boca enquanto professa: “Dá-me filhos”. E o olhar determinado ao se dirigir, supostamente, para Offred. “Senão morro”. Nesse momento, a experiência de morte, de ausência do espírito no corpo, é revelada pelo olhar de Offred. A transição das cenas, nesse piscar de olhos da personagem, ao abri-los novamente percebemos a ausência de vida, a mesma letargia que acompanhamos nas cenas iniciais em seu quarto.

Ouvimos Fred, em *off*: “E ela disse: ‘Eis aqui minha serva, Bila.’” A música religiosa, um coral acompanhado de um órgão, aumenta de volume, como se chegasse ao ápice daquela experiência, ritual, religioso. Há uma incoerência aí, quiçá uma ironia de mau gosto. Pois percebemos o sofrimento e desconforto da personagem, da protagonista,

da mulher que representa Bila naquele momento. Câmera congelada, olhar congelado, espectadoras congeladas? O movimento da cena é o movimento do sexo, do estupro, do ritual. A princípio, Offred está deitada sobre lençóis azuis.

“Coabita com ela para que dê à luz sobre meus joelhos e eu, assim, receba filhos por ela”. Aos poucos, em fragmentos, como se observássemos os elementos de uma pintura, o plano aberto se conforma e compreendemos que a posição dos personagens é literalmente a do texto lido. Offred/Bila, deitada sobre o colo de Serena/Raquel, enquanto Jacó/Fred, copula com ela. A pintura está feita. O quadro está completo. E ele está revestido, organizado, pela disciplina dessa sociedade. Os móveis, simetricamente arranjados, se repetem lado a lado. Os personagens ao centro, com Fred sendo o corpo que domina toda a cena. Não vemos Offred, seu corpo ali é passagem para o corpo de Serena, de quem vislumbramos apenas seu rosto e seu vestido sobre a cama. O olhar, a câmera, vem de cima – de Deus? Estaria ele abençoando esse ato ensaiado e elaborado segundo as palavras e orientações da bíblia?. Há objetos fálicos por todo o quarto – abajures e estacas da cama e o próprio corpo de Fred, ereto entre eles.

Figura 28: Cerimônia: “Assim lhe deu a Bila, sua serva, por mulher e Jacó a possuiu”



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

As aias, sob os joelhos das esposas, são fecundadas pelos comandantes. Ali, os corpos estão em tensão, os olhares vazios e a mão masculina detém o poder. Nessa cena há o misto do horror e o sagrado. Uma trilha sonora confunde nossos olhares. A música

de igreja nos lembra um domingo em missa, quando, na verdade, percebemos que algo está fora de lugar. Somos apresentados a fragmentos dos corpos em cena: a cabeça que sobe e desce. O olhar vazio. As mãos entrelaçadas seguram fortemente uma sobre a outra. Ao fim, vemos uma mulher deitada sobre o colo da outra. Enquanto o corpo de uma é violado, o da outra é sacralizado. Marcela Lagarde (2016) destaca, na mística da mulher mexicana, a representação de duas personagens opostas: A virgem, sagrada; e a *Malinche*, a traidora e violada. Uma mulher merece a redenção; a outra, a violação.

A sequência do ritual é encerrada por um silêncio constrangedor, entre as personagens e a própria trilha cinematográfica, e um plano fechado nas mãos das personagens em tensão. A força de Serena ao segurar os punhos de Offred revela que a violência se estendeu entre seus corpos. De modo indireto, Serena é também violada, ainda que seu corpo atua como instrumento do regime patriarcal, ferramenta de ação do patriarcado (SAFFIOTI, 2004). Na ação violenta de Fred, Offred e Serena estão próximas pela violação que sofreram, em diferentes medidas, uma no corpo, a outra psíquica. Mas ao identificar esse elo, e Fred estar de costas para a cama e para elas, Serena é quem tenta assumir novamente o seu poder sobre a Aia, retirando rapidamente e agressivamente seu vestido que estava ainda preso abaixo da cabeça de Offred. Uma violência que acontece em cascata e que lembra a Offred que é ela quem representa o elo mais fraco, o corpo subjugado naquela casa, naquele quarto. Elas não ocupam o mesmo patamar de exercício de poder e de violação, e as relações entre elas (e entre elas e Fred) se constroem em torno da violência.

Figura 29: Entrelaçamento das mãos de June/Offred e Serena



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Ataque de pânico, vertigem, falta de ar, náusea. Ouvimos as batidas de um coração em aflição, que tenta manter o controle de si. “A Lua é a mesma. Isso é algo. Não mudaram isso. Vou pensar na Lua. Sinto o esperma do Comandante saindo de mim. Posso sentir o cheiro”. Ao sair do próprio quarto em ansiedade, Offred ainda é observada. Nós, as espectadoras, somos a onipresença. Mas há a vigilância em todos os momentos, e Nick, o motorista, assiste a toda a cena da personagem, da aia, saindo de seu papel. A câmera trêmula como o corpo de Offred, uma câmera que a conduz de volta para dentro da casa e depois para seu quarto. O trauma que não tem espaço para ser expressado a leva de volta a um *flashback*. Não é um passado regenerador, messiânico e redentor como as lembranças da filha e do marido, mas um espaço de experiência ainda sombrio, que serve para reiterar sua própria condição que beira à loucura devido às exposições frequentes de violência. Offred retorna para a habitação de seu treinamento como Aia e para a mulher, Janine, que nos foi apresentada diversas vezes como um corpo sempre em castigo e punição para o seu disciplinamento. O disciplinamento de Janine a leva à loucura, a uma sanidade frágil, vulnerável, por um fio. A sequência que assistimos do *flashback* em questão nos mostra uma mulher nua em frente à janela – nesse aspecto a nudez, inadequada para aquela situação, nos representaria a loucura de Janine e sua própria inadequação. Ela fala sozinha, enquanto Offred a observa de sua cama. Outras aias no dormitório percebem a dissociação de Janine. A preocupação das demais está em que Janine não seja punida novamente, mas, mais fortemente, que elas não sejam punidas por

culpa de Janine. “Não quero orações extras por sua causa”, Alma, uma das Aias em treinamento, diz. Uma vigia a outra para que todas não sejam punidas. Uma é o olhar punitivo e julgador da outra. Nesse sistema, que se retroalimenta, que não precisa de um externo, panóptico, para constranger os demais corpos. Elas mesmas se limitam. Elas mesmas se constroem. Elas mesmas se disciplinam. Para controlar Janine, Moira lhe esbofeteia o rosto. “Por que me bateu?”. “Meu nome é Moira e esse é o Centro Vermelho”. “Não sabe o que eles vão fazer? Vão te mandar para as Colônias. Você vai ter que limpar lixo tóxico. Sua pele descolará e então vai morrer. Você morrerá, Janine”, diz Moira. O horizonte de expectativa de Offred, a partir desse *flashback*, revela aqui que seu espaço de experiência ainda pode piorar. Apesar de toda a violência que sofre na casa dos Watterfords, ela ainda ocupa um espaço de privilégio. A escolha, se há ainda, é viver ou morrer, é a qual tipo de violência seria menos pior se submeter. A lembrança aqui, o passado que a visita, é o passado disciplinador, a memória que vem para contê-la e lembrar de que o pior ainda poderia acontecer.

Moira diz para June: “Isso é contagioso. Quer ver sua filha de novo? Então precisa se recompor”. Como se voltasse de uma imersão em água, assim como na experiência da banheira, Offred retoma o fôlego. O que Moira lhe disse se torna relevante em seu presente. Ela não quer se tornar como Janine. Ela não quer ir para as Colônias. Ela quer se reencontrar com sua filha. Essa é também uma possibilidade de seu horizonte de expectativa, que também se reluz enquanto passado já vivido, que quer ser retomado, de que um dia sua filha retornará aos seus braços. Sentada sobre a cama, após reviver o *flashback*, ela respira como quem tenta se recompor de um ataque de pânico, respiração uma a uma, até que suas emoções estejam sob controle novamente e volte para o seu personagem enquanto uma Aia supostamente abnegada e resignada com sua situação. Diz para si, como um mantra, “recomponha-se, porra”.

“Ele me viu lá fora ontem à noite. Mas os Olhos não vieram por mim. Não tem van preta. Ele não contou a ninguém. Ainda não. Por que não?”. Na manhã seguinte, o sol, o som do sino e dos passarinhos no pátio, e os ponteiros do relógio se movimentando. A passagem do tempo cotidiano. O silêncio quase que de uma cidade do interior. “Três batidas de sino. Haverá um Salvamento hoje”, está na agenda do dia de Offred.

“Onde você está alocada?” “Comandante Ellis. Ele mal consegue levantar”, Alma sorri sobre sua sorte, enquanto as Aias se enfileiram em um parque diante de uma estrutura de palco montada. “Você está onde?”. “Waterford”. “Que chique. Deve ser uma casa bonita”. Entre trocas de sorrisos, as duas avistam Janine, que dá a notícia de que

Moira está morta. A partir daí, Offred, letárgica, os ouvidos entupidos, ouvimos a trilha abafada. Tia Lydia, no palco e usando um microfone, começa sua apresentação e a explicar o motivo de todas as Aias daquela região estarem reunidas ali: “Este homem foi condenado por estupro. E como sabem, a sentença para estupro é a morte. Esta criatura nojenta não nos deu escolha. Estou correta, garotas?”. “Sim, tia Lydia”. “Mas isso não é o pior. Vocês sabem que eu dou o meu melhor para proteger vocês. O mundo pode ser um lugar horrível. Mas não podemos expulsar essa coisa horrível. Não podemos nos esconder dessa coisa horrível. Este homem estuprou uma Aia. Ela estava grávida. E o bebê morreu.” As Aias reagem revoltadas, gemidos e mãos sobre as cabeças, enquanto estão ordenadamente sentadas sobre os joelhos. Tia Lydia continua, após causar o clamor. “Levantem-se, garotas. Toucas. Podem vir para frente para formarem um círculo.” “Quando eu soar o apito, podem fazer o que quiserem. Até que eu soe de novo”. Tem início a experiência de catarse. O massacre do homem. O inimigo designado. O apedrejamento, sem pedras, mas a multidão raivosa tal como nos textos do antigo testamento da Bíblia. Experiência febril. De delírio.

Figuras 30, 31, 32 e 33: Expressões das aias durante apedrejamento



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Ao mesmo tempo em que é uma encenação, de que todas deveriam reagir de modo a repudiar o acontecido, conforme foram treinadas, há aí uma canalização do ódio, consciente ou inconsciente, das Aias, após repetidas exposições às violências cotidianas. Tia Lydia, através do próprio funcionamento daquele regime, canaliza, direciona esse

ódio reprimido daquelas mulheres. O gozo que lhes é negado no sexo é dado por meio da violência, descontando em outros a violência que sofrem. Tal qual bombas-relógio, ali é uma possibilidade de escape da energia, no local supostamente correto para o regime, para que essa energia reprimida não retorne contra eles. Sabemos disso por acompanhar em todo o episódio dois dias da vida de Offred, e outros passados entrecortados por suas lembranças. Mas ao todo, no tempo presente, passaram-se apenas dois dias. Em dois dias Offred carrega um peso enorme. E é nesse momento que ela descarregará boa parte dele. Apesar de não resolver sua situação e das demais, esse momento de epifania violenta serve para acalmar os ânimos, desarmar as bombas, e continuar o disciplinamento e adestramento pelo sistema.

Ofglen ao chamar Offred a retira de seu estado de paralisia após a catarse violenta e o despojamento de sua dor e sofrimento na experiência coletiva de assassinato daquele homem. “Você está bem?”. Ouvimos pássaros cantando novamente, assim como no início do dia, quando Offred observava Nick pela janela de seu quarto. Os sinos tocam novamente, indicando o término do ritual macabro. Janine, ainda em dissociação diz, “tenham um bom dia”, como se aquilo tudo fosse normal e corriqueiro. Um corpo morto ao chão, coberto por uma toalha branca e com manchas de sangue, estendido enquanto as Aias passam normalmente por ele.

Ainda entorpecida pela experiência catártica e pela notícia da morte de Moira, Offred é visitada por outro passado. Dessa vez, acionado pelo som de carros ao seu redor. Somos transportadas para uma realidade urbana e agitada, a câmera em plano fechado sobre seu rosto, nos gera desconforto e sensação de sufocamento. Moira chega ao seu encontro, as duas aparentemente na rua, as duas em uma situação pré-Gilead, e o olhar da câmera colado em seus rostos, como se estivessem em um espaço pequeno, mas íntimo, representando a amizade das duas. Moira, atrasada, diz: “Desculpe. Droga de Uber”. A menção ao aplicativo de corridas particulares causa novamente o efeito de reconhecimento de um cotidiano, do nosso cotidiano enquanto espectadoras, do nosso espaço de experiência. É mais uma indicação de que os passados de Offred se misturam com o nosso presente. Demarca a temporalidade do presente da protagonista enquanto um futuro e seu passado, suas lembranças mais longínquas, como nosso hoje. “Vamos congelar aqui. Quer ir para outro lugar?” Nessa sugestão de Moira a carga de uma liberdade de ir e vir, de escolha, que não existe mais no presente de Offred. “Acho que estou grávida”. Moira comemora com a notícia da amiga, mas esta está com o olhar e corpo tensos. “Não se preocupe. Engravidar é a parte difícil, é o que dizem. E você

conseguiu!” “Não é o que dizem, sabia? Conheço cinco mulheres do trabalho que sofreram abortos. Algumas bem perto de dar à luz”. “Não vai acontecer com você.” “Conhece a Linda, do Marketing? Ela chegou a dar à luz, mas o filho viveu poucos dias.” “Isso não vai acontecer”. “Mas você não sabe disso, certo, Moira?” “Se acontecer, você tem um bom marido. E você tem a mim. Não importa o que aconteça, estarei aqui. Você e eu, como sempre.”

Se no horizonte de expectativas de Offred Moira sempre faria parte, no seu hoje, esse horizonte se desfez, e assim ela retorna de seu passado, ou seu passado a abandona, e o *flashback* acaba nessa constatação, retomando o plano fechado em Offred vestida de Aia. Ouvimos seus passos, e mais nada. Nesse silêncio, a voz de Ofglen lhe oferece conforto, como se também houvesse testemunhado o passado da companheira de caminhada, assim como nós. “Você a conhecia do Centro Vermelho?” “E de antes disso.” “Houve um ‘antes’?” Essa fala de Ofglen abre a possibilidade de uma conexão entre as duas para além de seu papel de vigilância mútua. As duas param em frente a uma vitrine de roupas infantis para meninas, vestido semelhante ao das Aias, porém cor-de-rosa, antes de menstruarem, ou antes de serem definidas como férteis. É nesse momento que Ofglen começa a dizer sobre si, sobre gostar de sorvete, de sexo – algo proibido naquela sociedade, o sexo é apenas para procriação. Nos planos seguintes, Ofglen se revela apenas enquanto reflexo, enquanto espectro na vitrine, uma vez que não há possibilidade para ser quem é fora daquela brecha. “Eles fazem isso muito bem. Fazer-nos desconfiar uma da outra.”

Figura 34: Ofglen/Emily no refletida na vitrine



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

No breve minuto de conexão, a vigilância que agora não acontece dentro da relação das duas ocorre no externo, na passagem de uma van preta por detrás delas. “Olhos.” “Apenas continue andando”. Ao estarem fora de alcance dos olhos vigilantes novamente, compartilham as idades dos filhos, são mães distantes de seus filhos, capturadas, mais um ponto que possibilita um vínculo entre elas. Férteis, mães, violadas, em cárcere e não devotas ao sistema – internamente ainda resistem. A trilha sonora que as acompanha é de redenção, de esperança, de beleza da abertura que fez no diálogo sincero entre elas. “Não deixaram nenhuma de nós escapar. Não se tivesse uma etiqueta vermelha”. “Foi um prazer finalmente conhecê-la.”

“Tem um Olho na sua casa. Tenha cuidado.” O retorno à casa é o retorno ao cárcere. Offred já sabia que era vigiada constantemente, mas essa informação aumenta sua paranoia sobre quem a observa. O retorno é revestido de mais sombras. A casa, sombria, os movimentos em lentidão a cada passo, os sons surdos, os olhares suspeitos. Todos e todas são suspeitos naquela casa que agora está cheia de outras pessoas para o que parece ser uma confraternização, as mulheres de azul em cômodos separados dos homens de preto e a frustração no corpo de Serena por não participar da reunião masculina, frustração essa descontada em Offred. “Volte para o seu quarto”.

“Alguém está observando. Aqui alguém está sempre observando. Nada pode mudar. Tudo precisa parecer igual. Porque pretendo sobreviver por ela. O nome dela é Hannah. Meu marido era Luke. Meu nome é June.” Nesse pensamento, June, ao resgatar

seu nome, resgata uma autonomia, uma força, uma determinação. Resgata seu corpo da posse de Fred, ao menos para nós, espectadoras. Desde o início do episódio nós acompanhamos a trajetória de dois dias na vida da Aia, mas que, com os *flashbacks*, possui camadas temporais que nos dão a impressão de termos assistido a um tempo mais largo, um espaço de experiência alargado e que se mistura com o presente da personagem. O *take* final retoma o primeiro de June como Offred. Mas aqui o corpo em outra postura, em reação, um corpo que acorda.

Figura 35: June de volta à janela de seu cárcere



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Na apresentação dos créditos, ao fim do episódio, a música “You don’t own me”. I’m not just one of your many toys. (...) And don’t tell me what to do. Don’t tell me what to say. And please when I go out with you don’t put me on display. Cause, you don’t own me. Don’t try to change me in any way. A música, gravada em 1963 por Lesley Gore, relembra as pautas da segunda onda do movimento feminista, pelo seu período histórico de lançamento. Aqui um retorno temporal de *The Handmaid's Tale*, como se tivéssemos que começar tudo outra vez.

No segundo episódio, intitulado *Birth Day*, June em *voice over* demarca, insistentemente, o próprio tempo, a própria temporalidade de seu ser (*dasein*): “Não parece como deveria ser, a verdadeira forma do mundo. Isso é uma ressaca de uma

realidade extinta. Agora⁵⁵, os Guardiões dos Fiéis e os soldados americanos ainda lutam com tanques nos restos de Chicago. Agora, Anchorage é a capital do que sobrou dos Estados Unidos, e a bandeira que tremula lá só tem duas estrelas. Agora, escuridão e segredos estão por toda a parte. Agora, tem que existir um ‘nós’. Porque agora, há ‘eles’.”. A demarcação temporal do presente que, embora não fale do passado nunca, é circunscrito como uma comparação/sombra, um fora do quadro que, no entanto, o contamina e o informa.

O primeiro episódio se insere no arco seriado como uma apresentação não só da complexidade temporal da narrativa a partir de Offred, mas também opera para construir a imagem da distopia e da complexidade psicológica da protagonista, apresentá-la em sua dualidade enquanto Aia e enquanto June, e como quem irá tecer e dar sentido às demais tramas que servem enquanto revelação dos aspectos externos, coletivos, sociais e políticos. O segundo episódio entra como complemento e aprofundamento das questões principalmente temporais. No arco seriado, os *flashbacks* se tornam mais constantes e estão associados às mudanças de humor e estados mentais de June. Como fórmula episódica, contém em si mesmo todos os elementos de início, meio e fim. Esse jogo entre os dois formatos narrativos acontece ao longo de toda a temporada e é uma das características da complexidade narrativa de *The Handmaid's Tale*.

Entre os recursos está o uso do *flashback* como comparação entre as diferentes possibilidades de ser de June e Offred, abrindo nela a compreensão do que seja Gilead e as profundas mudanças sociais que denotam seu caráter distópico e patriarcal. Nessa comparação, as possibilidades de ser dela são muito reduzidas. As suas lembranças são como brechas para que seu eu – que não é Offred, pertencente a alguém - venha a tona, o que se encontra dentro, nas sombras, do corpo-dócil. Um exemplo está na trajetória de June indo testemunhar o parto de Janine em um espaço de experiência e indo dar à luz sua filha Hannah em outra temporalidade.

Em comparação à cena presente de onde ela parte rumo à lembrança de seu próprio parto, ela não está em um furgão, uma van, toda vermelha junto às outras Aias. Ela está em um carro particular, privado, que anda em alta velocidade. Seu companheiro Luke é quem dirige e lhe dá suporte, “está tudo bem. Estamos quase lá”. Ao longo do percurso, próximo ao hospital, vemos carros de política e o que parecem ser manifestantes segurando um cartaz que o olhar da câmera não nos dá tempo hábil para ler e dar sentido,

⁵⁵ Optamos por destacar, graficamente, as inserções temporais da fala de June/Offred e as suas repetições.

apenas sentir sua presença e identificar sua função. Mulheres e homens, uns de mãos dadas no alto, outros com as mãos cruzadas e apertadas, rezam. Uma manifestação de oradores, uma movimentação em louvor a algo que ainda não compreendemos. O *flashback*, as lembranças, de June cessam antes que compreendamos totalmente o que aquele passado representa, e um espaço de experiência que nos deixa curiosas para sua continuação. Queremos mais pistas, aguardamos mais pistas narrativas que reconstituam sua memória fragmentada.

Os ambientes também são distintos. A chegada de June ao hospital: uma zona urbana, com muitas pessoas em volta. Seu passado é bastante urbano e agitado, barulhento. Mas das sirenes dos carros de polícia em frente ao hospital somos levadas para as sirenes do *birthmobile*, um único automóvel na rua, sem pessoas ao redor, sem paisagem urbana, mas uma paisagem de interior, de campo, rural. A chegada das Aias não é a um hospital, mas a uma casa, e uma música clássica, um piano, calmo, nos remove da tensão das sirenes, da urgência no respirar de um parto, mas para a aparente tranquilidade de uma recepção de uma festa à tarde, um encontro, uma reunião para o chá. A experiência do parto é coletiva, é um ritual social importante naquele contexto. Assim como em nossa sociedade recebemos muitos convidados para o rito do casamento, o rito do parto tem a mesma atmosfera comunitária na narrativa da série.

Em *voice over*, June dá o tom, o sentido para todas aquelas diferenças que encarna em si mesma: “Havia um cheiro vindo daquele quarto. Algo primitivo. O cheiro dos covis, das cavernas habitadas. É o cheiro do cobertor xadrez na cama, onde a gata uma vez deu à luz, antes de ser castrada. É o cheiro de Gênesis”. O quarto onde Janine está reluz igual ouro. A luminosidade do cômodo, a câmera lenta (que também parece aspirar e expirar, inspirar), demarcam a sacralidade daquele momento. Um momento bíblico, do milagre, da iluminação, da benção. Tudo é branco, claro, e Janine é o corpo-sagrado que trará o bebê à vida. Em cena, ela é o centro, todas as atenções estão voltadas para ela, pelo bebê que carrega, não por sua existência. Do corpo-sagrado, ela retorna ao corpo-objeto assim que o bebê nasce.

June, ao colocar sua mão sobre o ventre grávido de Janine, é revisitada pelo passado (*flashback*) de sua mão segurando os pés da filha recém-nascida, posição e composição que formam um coração. Apesar da violência que é gerada junto à concepção e nascimento de uma criança em Gilead, o amor, afeto e alegria de um nascimento ainda são compartilhados por todas elas, aias que já foram mães e perderam os direitos aos filhos e filhas pré-Gilead e depois. Hannah é o nome da filha de June. Os nomes, na série,

dão conta das existências, das subjetividades, uma vez que é o primeiro que lhes é tirado na situação de cárcere. É o nome que reafirma sua autenticidade e liberdade. O *flashback* dá conta de uma situação que é retirada das Aias, o colo após o parto, sentir o cheiro e o corpo quente do bebê diante do peito, é tomar posse daquela vida e do amor que costuma advir dessa aproximação, de identificação corporal entre mãe e filha. Mais tarde, vamos ver que esse direito, essa experiência, é negada às Aias no regime de Gilead. A criança logo parte para o primeiro contato com as Esposas.

Figura 36: Berçário no dia do nascimento de Hannah



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

June no berçário, quando Hannah vai tomar o primeiro banho com a enfermeira, testemunha e nos dá lampejos da principal crise que culmina em Gilead: a infertilidade e a alta taxa de mortalidade infantil – e aqui nos abre mais uma referência a um futuro passado, às crises populaconais na Europa medieval e que foram um dos panos de fundo para o genocídio de mulheres enquanto bruxas (FEDERICI, 2017). “Onde estão os bebês?”, pergunta. “Tivemos uma noite complicada. Dois foram para a UTI. E os outros estão junto de Deus”, retorna a enfermeira. A experiência da morte e a sua associação a Deus também indicam um trauma coletivo que Gilead sabe direcionar para sua sustentação enquanto suposta melhor solução estatal para a crise. Imaginemos uma sociedade em luto e que se abre para a experiência religiosa como fonte de conforto, respostas e direcionamento social.

O caminhar de June no berçário é como o caminhar entre túmulos em um cemitério. Só há o vazio, a ausência, a não-vida. Da percepção do berçário-túmulo, June retorna desse espaço de experiência para o parto de Janine. Ali, o medo da morte também se faz presente. Não há garantias de vida e nem de uma criança saudável. Não à toa, as Aias estão em círculo repetindo “expira, segura” assim como em uma oração, um mantra. O que comumente chamamos de milagre da vida é de fato uma prece para que o nascimento ocorra normalmente, sem riscos para a mãe e a criança. O ritual do nascimento se faz, assim, como um ritual religioso, que busca na ausência de controle da situação uma intervenção divina – que é, de resto, a lógica social que Gilead busca consolidar em todas as esferas da vida pública e privada.

June é convidada por Serena para ir até a mesa de café. Percebemos o constrangimento da Aia não só pelas companhias que ali estão presentes, outras duas Esposas, mas pela fatura que se apresenta diante dela. Aqui, a desigualdade em Gilead é representada pela comida, diante de um cenário econômico de escassez mundial de alimentos. São quatro mulheres entre as quais uma delas é privada de quase tudo. Ao mesmo tempo, pelas falas, June é tratada enquanto corpo-objeto, uma posse, um território ocupado pelo patriarcado.

– Esposa 1: “Aceita um biscoito, querida?”

– Esposa 2: “Você não deveria mimá-las. Açúcar faz mal”, dito como se June não fosse capaz de compreender a fala ou como se ela não estivesse presente.

– Esposa 1: “Um biscoito não fará mal. É um dia especial. Ela não é bem comportada?”

Enquanto June sai da sala, a Esposa 2 comenta: “São piranhas, todas elas.”

– Serena: “Mas não podemos escolher, temos que aceitar o que mandam”.

Ao cuspir o biscoito na pia do banheiro, June está rejeitando toda aquela sociedade, aquele ritual, aquelas mulheres, e a persona obediente a que lhe sujeitaram. É um momento de dissociação de Offred e de autoafirmação de June. São os pequenos espaços de rebeldia que lhe são possíveis. Onde o disciplinamento escapa.

O parto de Ofwaren, Janine, é realizado em casa, sem auxílio de um médico especialista (um obstetra), sem anestesia, sem qualquer tecnologia que a auxilie. Aqui vemos mais um retorno a um passado. Não ao passado benjaminiano, aquele que retorna a nós com sua potência de redenção, mas um passado que, enquanto espaço de experiência, é retraçado, recuperado, pela sociedade tradicional e conservadora por meio de uma nostalgia que aciona valores religiosos como dita resposta para as feridas

traumáticas enfrentadas pela sociedade. Gilead, teocrática, associa o parto a um milagre de Deus e, como tal, não precisaria da intervenção das invenções humanas. Não podemos confundir aqui que esse retorno à tal prática seria pela preocupação com a saúde da mãe e do bebê, procurando fazer o parto de modo mais natural possível e retomando saberes milenares praticados por mulheres.

Da confusão entre dor, suor, ansiedade e desconforto, a câmera também é linguagem confusa, trêmula. Ora testemunha, ora como uma Aia que se faz ali presente, ora observadora, ora denunciadora da situação quando opta por olhar em planos mais abertos, de cima para baixo, mas sem nos dar chances de olhar mais atentamente, uma vez que os cortes são mais ágeis entre um quadro e outro, assim como as contrações de Janine. Então ouvimos Tia Lydia: “Levem-na para a cadeira. Avise que chegou a hora!”. O corredor de Aias que se abre diante de Janine nos lembra um corredor da morte para a cadeira elétrica. O parto para uma Aia não é o seu momento mais glorioso. Não só a dor física, mas a dor da separação que se aproxima. De certo modo, é sim uma cadeira de tortura. “Chegou a hora”, diz June.

A trilha sonora abafa as vozes das demais. “Respire, respire”. Ouvimos apenas o som que é ao mesmo tempo épico, em transe, sublime, divino e que, ainda assim, nos remete àqueles momentos clímax de cinema quando o herói da saga fantástica chega ao ponto máximo entre vida e morte, quando aguardamos ansiosas qual destino se dará. A Esposa se torna coadjuvante na cena, o olhar da câmera está em plano fechado sobre o rosto determinado de Janine. Ainda assim, o enlace entre a concepção do bebê e o seu nascimento acontece. Novamente, Esposa e Aia estão em posições semelhantes, onde uma vive a experiência diretamente em seu corpo e a outra realiza uma performance. “Uma menina linda e saudável. Louvado seja Deus”, diz Tia Lydia. A trilha então sai de seu ápice da jornada do herói para a vitória angelical, ao som de coral de anjos. A vida prevaleceu. A experiência do parto enquanto rito celestial. Vida para a Esposa, luto para Janine. Da música angelical que cultiva a vida, ela torna-se sombria ao som de um violino que lamenta a morte de outrem, um réquiem.

Até onde somos afetadas, espectadoras, pela dor da outra, das várias outras que nos antecederam? Os passados que Federici (2017) e Rubin (2017) buscam reconciliar e fazer justiça vêm à tona nessas experiências enquanto afetação no corpo e não como racionalização. Aqui temos a materialidade, o efeito de presença de Gumbrecht manifestado pela delicada violência, quase cândida, composta pela sequência audiovisual, pelos corpos de mulheres que se unem, pela trilha sonora. Esse efeito acomete June e que

leva outro passado a reencontrá-la. O *flashback* “código amarelo”, da tentativa de roubo de Hannah no hospital, dialoga com o roubo bem sucedido da filha de Janine, da não-filha de Ofwaren.

Figura 37: June/Offred entra no gabinete de Fred



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

“A sala do Comandante é um lugar onde mulheres não entram, nem Serena Joy. Que símbolos masculinos ficam ali? Acho que ele quer algo de mim. Querer algo é uma fraqueza. Isso me dá esperança. Não paro de pensar na mocinha do filme de terror que desce até o porão quando a luz apaga. Ela acha que o namorado de cabelo perfeito está fazendo uma brincadeira sensual. ‘Justin, está aí embaixo?’. Aí ela desce, sorrindo como uma idiota, até seu fim sangrento.” June rindo, de nervoso, enquanto constrói essa narrativa em sua mente. “Aquela garota é uma imbecil de merda.” Na porta do escritório de Fred: “Deus, não me deixe ser uma imbecil de merda”.

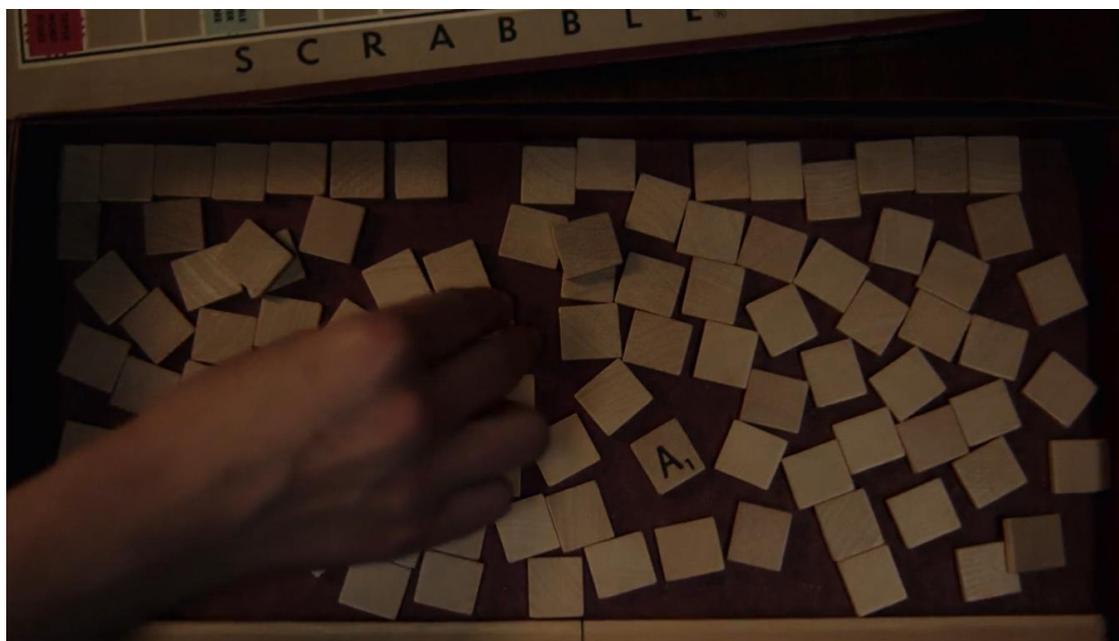
Enxergamos pouco e só ouvimos uma voz rouca e sedutora – a voz de Fred. June fica pequena naquele espaço ao plano da câmera se abrir. A nossos olhos, ela entra em um mundo proibido, desconhecido, assim como Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (2014), descreve a proibição de entrar na biblioteca, um espaço efetivamente masculino, como o gabinete de Fred. Fred detém o poder não só da casa e das mulheres que nela habitam. Aqui vemos o poder do conhecimento, dos livros, do globo, os feixes de luz que iluminam o saber e o corpo de June pequeno diante desses símbolos. A ausência de trilha

sonora, apenas o som do silêncio ambiente, indica tanto a tensão que caracteriza os sentimentos de June (apreensão), quanto um chamado às espectadoras de que haverá ali em cena importantes configurações, de que nossa atenção à cena deva estar em foco.

A ausência de som no audiovisual é incomum nas grandes produções hollywoodianas, que preferem espetacularizar o sentido auditivo. Quando há a ausência de estímulo sonoro, percebemos que há algo incomum. Ficamos em alerta, atentas ao que está por vir, compartilhando, assim, as sensações de June pela não materialidade sonora. O silêncio é cortado com a voz de Fred novamente convidando June para se sentar. Ao som de sua voz inicia um som de ritmo de filme de terror, de suspense. A câmera assume as mesmas características do olhar de June, olha de canto de olho e rapidamente os objetos de Fred nas estantes, entre livros e artigos aparentemente raros e históricos. Ao redor tudo sem foco, a câmera não ousa olhar tanto, assim como a personagem, treinada a sempre abaixar o seu olhar.

“Aqui podemos burlar as regras. Só um pouco”, diz Fred. “Eu gostaria de jogar um jogo com você.”

Figura 38: A letra, a palavra, proibida às mulheres, é acessada por June/Offred



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

A palavra, a escrita, que denota poder nessa sociedade, mas que também traz à tona o passado de June enquanto profissional. Não à toa, a personagem cresce e a câmera a olha de baixo para cima. June acarinhando as letras. Aqui vemos um retorno a um

passado, ao passado sombrio de quando às mulheres não era permitido o letramento. Ou ainda, a sociedades que ainda hoje procuram demarcar esse lugar como masculino, lembremos países como o Afeganistão e a Índia. Ao June acarinhar as letras, somos lembradas que isso é um valor, uma conquista, um direito que, se retirado, irá nos custar caro. É valioso! Conhecimento e poder que andam de mãos dadas. A palavra formada pela personagem é “Nation” - nação em português.

“Você é boa, mas eu a peguei no final”, diz Fred. A tensão sexual que se constrói entre algoz e vítima. Fred é um homem charmoso, sabe conduzir June, cortejá-la, o leve tocar das mãos. A série cria essa tensão em nós, espectadoras, nos indicando que haveria ali um homem a desejar. Desejo por seu poder, seu tom de voz, sua cordialidade – está tratando uma Aia bem e lhe dando regalias como jogar um jogo, que homem caridoso! O tocar das mãos, através do olhar da câmera, é um olhar de desejo erótico entre os dois corpos. Porque estimular nas espectadoras o encantamento por tal figura? Como vamos nos relacionar com o fato de ele ser um violador, ao mesmo tempo que um homem que somos estimuladas a desejar?

Ao sair de casa na manhã seguinte, June não é a mesma Aia. O vestir o casaco é vestir sua expressão de poder, aparentemente. Enquanto Aia, ela pode seduzir o Comandante, usar o corpo para tal, e auxiliar na investigação de uma possível resistência trazida à luz por Ofglen. Ao som de uma música pop dos 80, “Don’t you forget about me”, June se torna a figura da *femme fatale* dos filmes dessa década, andando confiante inclusive à frente de Nick, o motorista e possível Olho que a vigia. “Ele sabe o que o Comandante e eu fizemos ontem à noite? Nossa jornada ilícita ao mundo dos pontos por palavras? Ele se importa? Acho que sim.” A autoestima de June se eleva ao se reconectar com a palavra – seu antigo ofício – e se reconectar com a possibilidade do flerte e do jogo de sedução que abre a possibilidade de ganhar novamente algum poder – espaços de experiência acionados e que dão ânimo à personagem.

A trilha divertida, sexy e livre dos anos 1980 é substituída pela decepção de que sua parceira de caminhada, Ofglen, foi substituída. June volta à realidade, ao presente, à distopia, ao seu ano e século. Se no início do episódio a personagem faz questão de demarcar sua própria temporalidade enquanto o “agora” distópico, ela quase se esquece da própria condição para voltar subitamente a ele. Assim como a trilha sonora, que volta a ser sombria, tensa, carregada de suspense. “Ofglen foi transferida de posto tão rápido?” “Eu sou Ofglen.” Aqui, apesar de o episódio concluir algumas tramas como o nascimento

do bebê de Janine e o encontro de June com o Comandante, ele abre a forma seriada ao se concluir com uma questão: o que aconteceu com Ofglen? Ainda haverá resistência?

E assim chegamos a *Late*, terceiro episódio, em um corredor branco com Ofglen sendo conduzida pelos braços por dois homens de preto. Algemada e com uma máscara cobrindo a boca. Pensamentos de June, que ela escreve ou fala diretamente a nós, e que não conhecemos a temporalidade da fala, nos revelam o destino de Ofglen. June é a memória do que ocorre em Gilead e é através dela que conhecemos a sua história. Apesar de não testemunhar todos os acontecimentos, ela encarna a experiência de ser Mulher naquela sociedade. “Ela não deixou nada para trás. Nenhuma pegada, nenhum rastro. Eu nem sequer sabia o nome dela.” Os passados sombrios de violência e opressão às mulheres que não conseguimos retrair, porque não deixaram rastros⁵⁶, foram esquecidos, e retornam a nós apenas como lampejos. “Ofglen se foi.”

June caminha com a nova Ofglen. Na temporalidade diegética, temos a impressão de que ela pensa enquanto caminha, mas na verdade não sabemos qual a temporalidade da fala que acompanha as imagens, se no presente, se no futuro, se como reflexão, se como lembrança⁵⁷. “Agora eu acordei para o mundo”. Quando é o agora? “Antes eu estava adormecida. Foi assim que deixamos acontecer.” Aqui abre-se uma possibilidade para nos reconhecermos enquanto espectadoras em nossos contextos e temporalidade, para que sejamos afetadas. O nós de June pode nos incluir. Estávamos adormecidas quando Trump e Bolsonaro chegaram ao poder? Ainda estamos adormecidas quando cada

⁵⁶ Michelle Perrot dedica sua pesquisa acadêmica a uma história das mulheres e destaca a ausência e o silêncio delas na narrativa historiográfica. Há a dificuldade em escrever uma história das mulheres devido ao seu apagamento dos arquivos públicos, de um lado, e também nos espaços do cotidiano, ditos privados. São poucos registros e ela busca por outras fontes historiográficas que reconheçam e dêem voz à essa história emudecida. Perrot (2005) afirma, que “subsistem, no entanto, muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, “esqueceu” as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento” *(p. 9) Ver mais sobre a discussão em: PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

⁵⁷ Kaja Silverman (1988) propõe a análise, a partir da teoria feminista, do cinema não apenas em seus aspectos visuais, como também sonoros. A teórica chama a atenção para a não neutralidade da linguagem sonora, na narrativa audiovisual hegemônica, em relação aos gêneros. O masculino assume colocações de autoridade e o feminino é excluído de qualquer autoridade narrativa, conclusão semelhante à análise do prazer do espetáculo visual de Mulvey (1989). Nas estratégias de disjunção ou sincronização da voz e do corpo feminino, Silverman identifica no cinema da avant garde (anos 1970), feminista, a ruptura de modelos de opressão sexista na narrativa cinematográfica onde a voz feminina passa a ser utilizada de forma mais inovadora e complexa. *The Handmaid's Tale* dessincroniza muitas vezes ao longo da narrativa a voz de June do corpo de Offred, complexificando a psicologia da personagem e a autoridade do discurso na série que é centrada numa personagem feminina. Ver mais em: SILVERMAN, K. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

vez mais as violências de gênero se perpetuam, os feminicídios aumentam, a tutela sobre os corpos femininos na questão da maternidade é intocada? A simultaneidade de tempos, do adormecimento, na narrativa, na história passada de caça às bruxas, no presente das espectadoras que viram/vêm governos de extrema direita em ascensão. Aqui a narrativa abre potencialmente um diálogo, um transbordamento (sai das bordas das telas) com a espetatorialidade: vocês também estavam/estão dormindo? “Quando massacraram o Congresso, não acordamos. Quando culparam os terroristas e suspenderam a Constituição, também não acordamos. Disseram que seria temporário.” Quando massacraram o Congresso? Poderia-ter-sido em 6 de janeiro de 2021? Pode-vir-a-ser?

“Nada muda de repente. Numa banheira aquecida aos poucos, você seria fervido sem nem perceber.” Ao caminhar acompanhada do *voice over*, diferente dos dois primeiros episódios, Gilead está fria, sem aquela luz amarela solar que indicava sacralidade, de uma luz outonal. Ao acordar, June nos mostra outra atmosfera. A imagem se torna azulada, em pontos brancos das ruas e de sua touca, em vermelhos do seu vestido e da vegetação de outono que começa a decair para o inverno. Do plano fechado em seu rosto, acordado, um *flashback* é acionado, um espaço de experiência é rememorado e compartilhado conosco.

O passado que vem à tona é de June com os fones no ouvido, em câmera lenta, seu corpo sobe e desce diante do quadro fílmico. Ela está correndo em uma paisagem urbana movimentada. Moira está com ela e seus corpos estão à mostra como não seria possível em Gilead. Entretanto, a escolha do enquadramento é dúbia. Em um sentido, a espetatorialidade é de compreensão de que foi retirada dessas mulheres sua liberdade de expressão sexual, e até mesmo de não serem interpretadas como fetiches em uma sociedade que vê mulheres como função procriativa. Em outro sentido, o olhar da câmera também é um olhar erótico, do voyeurismo, ao olhar em lentidão para os movimentos dos seios de June, em partes que se revelam e se escodem ao mesmo tempo, uma espetatorialidade masculina. As personagens acabam se tornando, paradoxalmente, objeto de desejo visual ao mesmo tempo que sujeitas de suas próprias sexualidades e dotadas de desejo.

“Pode voltar quando tiver dinheiro?” “Vagabundas, saiam daqui”. Moira e June, com suas roupas de ginástica, escutam essas palavras de um homem que as atende na cafeteria. Após a câmera sexualizá-las, uma mulher na rua as condena com o olhar, e este homem as julga pelo verbo encerrando a sequência que as categoriza como mulheres vulgares.

Esse *flashback* nos dá uma percepção de prognóstico. Ao mostrar um cotidiano semelhante ao nosso, espectadoras, retornamos a um futuro sem perspectiva, o presente-futuro de Offred. Do diagnóstico do passado de June e de sua aproximação com o nosso presente, a história distópica de *The Handmaid 's Tale* se assemelha a um horizonte de expectativa verossímil, possível. O embaralhamento temporal acaba em catástrofe temporal. Ele também atua como importante condutor da trama, nos fornecendo mais pistas de como, aos poucos, as mulheres foram perdendo seus direitos, um deles, o patrimonial. O *flashback* nos revela mais um rastro de como Gilead é constituída, qual seja, a perda de autonomia financeira, o que nos promove uma, das muitas percepções, da série atuando como um alerta de incêndio em sua linguagem distópica.

“Pessoal. Senhoras e senhores. Pessoal, podem me dar a atenção de vocês, por favor?” “Senhoras, fiquem sabendo que eu lamento muito por isso. A decisão não foi minha, eu não tenho escolha. Tenho que dispensá-las. Tenho que dispensar todas.” “Não podem mais trabalhar aqui. Essa é a lei agora.”

A autonomia financeira e a inserção no mercado de trabalho são duas das principais pautas da segunda onda do feminismo, de suma importância, mesmo contendo um início de uma associação na lógica neoliberal que Nancy Fraser (2019) destaca e as consequências que esse movimento trouxe. Uma delas é a vulnerabilidade desse direito, ainda frágil, por não ter rompido completamente com outras lógicas de opressão como a de classe. A fragilidade desse direito nos é mostrada nessa cena. Uma mudança da lei, de governo, de ideologia, e as mulheres retornam a um passado quando sua presença não é permitida nos locais de trabalho. Um passado que Virginia Woolf nos revela em *Um teto todo seu* (2014) e em *Três guinéus* (2019) ao registrar suas memórias enquanto uma mulher escritora que não podia acessar os centros de formação e instituições de conhecimento, destacando ainda a importância do próprio sustento para garantir seu espaço de criação e liberdade. Toda essa tradição é rompida em minutos no *flashback* de June, que não só embaralha seu passado com o presente das espectadoras, mas que traz à tona outras camadas temporais de passados de lutas e opressão de mulheres.

O retorno do passado, de volta ao presente de Offred, é o jogar de uma sacola de compras por ela na mesa da cozinha. Um dos papéis que resta às mulheres, o doméstico. Mas esse, especificamente, também não é trabalho para June. A Martha retira as compras de suas mãos. Seu papel é o da mulher fértil em Gilead. “Uma rosa é uma rosa, menos aqui”, pensa June, “aqui ela precisa significar algo.” “Estamos todos muito esperançosos”, diz a Martha, “Ainda não pediu seus absorventes este mês”. June/Offred,

as duas em uma, que acaba de lembrar uma vida em que era uma mulher ativa no trabalho e em seu cotidiano, a outra que é paparicada com palavras de cortesia e gestos de atenção por ter sua menstruação atrasada. Ela é o centro da mesa, todo o quadro está em torno dela, sua significância é sua fertilidade. O olhar da câmera também lhe dá toda a atenção ao centralizá-la em quadro e ficar estável, imóvel, a observar o que se passa entre as personagens, ao mostrar como a Aia se torna mais importante do que as demais categorias de mulheres da família, a Esposa e a Martha.

Mais adiante, em plano aberto, vemos a realidade daquelas mulheres em Gilead que, assim como June, também foram realocadas para novas funções fora das esferas de poder público e do mercado de trabalho. Vemos também a desigualdade, a hierarquia e as funções de cada uma. Como uma pintura, o olhar observador fora de cena da câmera, não enquanto olhar personagem, mas como olhar onipresente, que captura (revela), por uns instantes, o todo. Visualmente temos uma cena dentro de outra cena. Uma composição com os quadros na parede, que observam os ocupantes da sala, um plano-quadro com profundidade de campo estabelecendo as hierarquias que as personagens estão posicionadas.

Figura 39: Plano-quadro das hierarquias de mulheres em Gilead



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

No *flashback*, “mulheres não podem ter propriedades mais”, retornamos ao passado descrito por Federici (2017) no qual ela exemplifica que, durante os cercamentos,

as mulheres camponesas perderam o direito à herança das terras. Relegadas à vida urbana e não inseridas enquanto mão de obra assalariada, elas morrem de fome, estão vulneráveis a diversos tipos de violência, se prostituem. Mais adiante na narrativa, há outra violência apresentada, não a patrimonial, mas a de ordem da liberdade da expressão sexual.

June, em seu interrogatório, ser questionada se sabe o que Ofglen é, é violentamente repreendida por Tia Lydia: “Essa palavra não deve ser usada, você entendeu?” “Aquela moça, aquela coisa, era uma ofensa a Deus. Ela era um animal nojento.” [durante interrogatório de June sobre a “traidora de gênero” Ofglen]. “Lembre-se das Escrituras. ‘Bem-aventurados sejam os dóceis.’”

Ofglen tenta seduzir o guarda tocando no pênis dele com as suas mãos algemadas. Mais uma vez o recurso do uso da sedução e do corpo feminino como armas, numa associação a uma *femme fatale* inerente às mulheres, mas aqui, como um último recurso. Nas portas que se abrem na sequência, balanças em cada uma delas, símbolo da justiça. Ela é levada a um tribunal. “A ré é acusada de traição de gênero, em violação a Romanos, capítulo 1, versículo 26”, a teocracia de Gilead escancarada, a lei do Pai não mais como metáfora, mas como literalidade. O juiz: “E jura em nome d’Ele que seu relatório é verdadeiro?”... “Então, em nome de Deus e dos servos na Terra, a ré é considerada culpada”. Assim como o julgamento das bruxas que não tinham como se defender e eram torturadas para assumir crimes que não cometeram, sem direito ou chance à comprovação de sua inocência. Uma remontagem, atualização da caça às bruxas. “Sua existência é uma abominação. A justiça verdadeira seria condená-la ao sofrimento eterno, mas Deus quis torná-la fértil, portanto temos uma obrigação. Aia 8967, você foi condenada à Redenção.”

Figura 40: A punição de Ofglen/Emily, julgada como traidora de gênero



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

O significado da boca tampada de Ofglen, de que não há voz. Não são mulheres canibais como Hannibal Lecter de *O Silêncio dos Inocentes*, mas são mulheres silenciadas, o que significa que aquele regime acaba por assumir que suas vozes têm, sim, impacto e poder, em alguma medida. O que lhes resta, às duas mulheres que se amam em silêncio dentro da van que irá destiná-las à sua condenação é a palavra pelo olhar, o afeto. Assim como no primeiro episódio com June, toda a temporada utiliza esse recurso do corpo-fala para assinalar a violência de Gilead, o disciplinamento dos corpos, mas também a resistência que ainda se revela neles, a única forma, até então, de resistir. É a partir da materialidade do corpo e do som que começa a subir durante a sequência que sentimos a dor dessas mulheres e do seu amor uma pela outra. Inocente, frágil, vulnerável, abjeto, diante das leis de Gilead. Uma trilha sonora digna dos amores impossíveis shakespearianos. A câmera, sem se mover, assiste ao sofrimento no fundo da van de Ofglen ao ver sua companheira sendo enforcada. Um olhar também em choque? A conexão pela dor? A paralisia e impotência de todas nós que testemunhamos a cena?

Figura 41: Manifestação de mulheres anterior à Gilead



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Da menstruação na calcinha de June, outro passado vem de encontro a ela. Sobre quando era possível questionar o governo, suas posições e ações. Quando era possível manifestar a dor e a indignação sobre injustiças. Mas, também, sobre quando a mão de ferro do poder legítimo de ação da violência do Estado⁵⁸ estava ainda mais pesada e agressiva, sem compromisso com a soberania da vida. Aqui um alerta distópico, um alarme de incêndio. Marchar, mas antes de o jogo político se tornar sujo e desigual. Acordar, antes que seja tarde demais, antes que as possibilidades futuras, os horizontes de expectativa, se cerrem. E aqui se revela a ambiguidade do título do episódio, atrasada não só pela menstruação de June, mas o atraso em reagir. Para aquela narrativa, aquela distopia, já era tarde demais ao olhar em retrospectiva os antecedentes a Gilead mas que, para o público, atua como alerta, como prognóstico, como profecia a que se deve reagir, mudar, transformar. Um convite para não nos atrasarmos? Para não apanharmos de mulheres de casta superior porque não engravidamos? Para não termos os nossos clitóris amputados por não amarmos do “jeito certo”? A música, punk, que toca ao final, sob o

⁵⁸ Max Weber (2003) é quem cunha a noção clássica do monopólio do uso legítimo da força/violência pelo Estado moderno. Esse monopólio é ainda uma das características sine qua non dessa formação/instituição política, é um de seus elementos específicos, que o definem. Para Weber, "um Estado é uma comunidade humana que se atribui o monopólio legítimo da violência física, nos limites de um território definido" (p. 10). Ver mais sobre a discussão em: WEBER, Marx. A política como vocação. Trad. Maurício Tragtenberg, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

olhar de desespero, revolta, ódio e impotência de Ofglen, demarca esse alerta a nós: “Estou sentado esperando algo acontecer. Estou sentado esperando algo acontecer. Estou sentado esperando algo acontecer”.

O quarto episódio, *Nolite Te Bastardes Carborundrum*, já inicia com uma lembrança, um passado. A imagem de uma criança que segura as mãos dos pais e com um fundo de luzes arredondadas. Mais um passado luminoso, que dá energia à personagem, vitalidade. Ele é relembrado em câmera lenta, com cortes ágeis, desfocado, enquadramentos descentralizados, trêmulos, assim como a memória, fragmentada. O retorno do passado é por uma escolha em não se apegar àquele espaço de experiência como algo que não é mais capaz de se tornar presente na situação distópica de June. Ela agora é Offred e as lembranças aqui são colocadas, diferente dos episódios anteriores, não como força luminosa, mas como tortura psicológica. “Não posso fazer isso. É perigoso. Se eu me deixar levar demais, nunca vou conseguir sair.”

O quarto é novamente evidenciado enquanto cárcere, assim como no primeiro episódio. June, confinada, fala consigo mesma e conosco, espectadoras. Ela está desabafando, refletindo. “Treze dias até agora.” À beira da loucura. Ajoelhada à janela, parece estar à espera do milagre. Uma fotografia sacra, da mulher que sofre, em busca de consolo divino. A câmera a espia pelas frestas, à distância, não perturba a solidão do castigo de June. Observamos de longe, não há nada que possamos fazer. O olhar é de impotência e compaixão.

Figura 42: June/Offred no cárcere



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Essa é uma das características da narrativa distópica que culmina não mais em uma violência física, mas psíquica pelo regime — momentaneamente, em vez do suplício, a disciplina, como apontou Foucault. A vigilância e constantes punições descentralizam os sujeitos, que perdem suas identidades, deslocados de si mesmos para incorporarem outro personagem, outro modo de ser. O episódio se centralizará nesse aspecto do alarme de incêndio distópico. Se não acordar antes, ficará cada vez mais difícil sair da anestesia violenta. O poder também circula mentalmente, não só enquanto ameaça externa, ele é também interno, um processo de autovigilância. Internamente, um lugar escuro, pouco luminoso, apertado, sufocante e pequeno, o resto de consciência, de individualidade, que tenta persistir. Essa é a imagem de June no armário. O seu real não pode vir a ser. Mas se refugia e descansa no único lugar à sombra de seu quarto, de seu cárcere.

Figura 43: June no armário entre as roupas de Offred



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

A câmera a olha de cima, porque naquele espaço não cabem dois, ali é somente solidão. Quem a olha? Deus? O milagre que condensa toda a sequência de cenas e planos através da luz, das cores brancas, do azul plácido do quarto? A experiência do deserto bíblico. Ela se refugia dentro de si mesma, mas, ainda assim, alguém a observa. Não há solidão completa e um esforço para acender a luz.

Dentro de si mesma, no seu íntimo, June se conecta a outra. A frase encravada na madeira do armário, assim como a ancestralidade das bruxas que foram caçadas, das várias mulheres que sofrem e sofreram opressões diversas, das memórias encravadas em nós, dos passados obscurecidos a que Benjamin (2005 [1940]) faz referência, passados longínquos e silenciados, mas que vêm até nós clamando por justiça e nos dando a energia para que a luta contra as hegemonias não se dissipe, para que acordemos. O que está no íntimo, o que não é tangível, o que não pode ser explicado, mas sentido, a materialidade que dá o efeito de presença de tempos imemoráveis, que se manifesta num armário escuro e esquecido, numa frase ilegível “Nolite Te Bastardes Carborundorum”. June tateia a palavra, dando ainda mais importância à sua materialidade, ao não abstrato, ao efeito de presença de um outra/outras Mulher(es), por “Offreds”. A lembrança que vem à tona de outra mulher como ela, de Moira, escrevendo sobre a superfície de um banheiro. As memórias que ficam impressas, que são materiais, que não vemos o todo, mas vislumbre delas. Que mesmo separadas por muros, há conexão pelo fato de serem mulheres, apesar de distintas, pertencentes a um guarda-chuva Mulher em maiúsculo (Lauretis).

Figura 44: Conexão de Moira e June por entre barreiras



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Outra materialidade que nos é ofertada como camada de sentido é a que remete à hierarquia social de Gilead, demarcada pela performatividade de gêneros. “Temos homens bons resolvendo isso.” Sobre os assuntos acerca dos quais cada um tem autoridade – Fred sobre o trabalho no governo, fora da casa, e Serena sobre os assuntos domésticos, entre eles a Aia –, a materialidade da sequência de cenas mostra quem é o centro em cada situação. Ao estarem sentados na mesa de café, seus corpos ocupam o centro do enquadramento, tomando conta de quase toda a cena, produzindo o efeito de presença do poder, a materialidade do poder de cada um naquela casa e seus respectivos papéis.

Figuras 45 e 46: Serena em papéis de submissão e de poder



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

June, em uma consulta ginecológica que representa mais um espaço de violação para ela, entra em conflito, como em um curto-circuito, ao ouvir a proposta do médico para fecundá-la – ela estava resistindo às suas memórias – a faz encontrar outro passado, um que inicia com pontos luminosos sem foco, ainda resistindo a acontecer, até que retornam a ela as figuras de seu companheiro Luke e de sua filha Hannah no parque, como no início do episódio. Os *flashbacks* também são os escapes de experiências traumáticas em seu presente, sua fuga, assim como a figura do armário, ao ponto de fazê-la sorrir quando está no carro retornando para a casa dos Waterford para mais uma Cerimônia. O passado que a revigora, o passado que clama por justiça, um passado que serve de guia. Sua revolta é também potência para a ação. Sua revolta é sair do armário e mostrar sua indignação. Essa é a força do passado de June, que a retira do passado letárgico, que retoma à Offred a consciência de June. Até ao ponto de ela ocupar algum espaço do efeito de presença do poder trabalhado nas cenas desse episódio em particular. Não na mesma potência e clareza de Serena e Fred, mas por uns instantes, ela domina a cena. Um lampejo de autonomia provocado pelo lampejo do passado. Mais tarde, June é o centro novamente. Mas agora retorna ao seu lugar de impotência e de lugar da violação. Na materialidade de sua condição de Aia.

Figuras 47 e 48: Duas centralidades de quadro de June/Offred em um lampejo de autonomia e outro de retorno a um lugar de violência



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Mais tarde no episódio esse jogo é novamente realizado, quando Serena está no centro da cena, ajoelhada, na materialidade, no efeito de presença de sua subalternidade em relação a Fred, na sua subalternidade enquanto mulher que não é objeto e nem sujeito de desejo. Na sua subalternidade na ausência do falo, de sua castração, à qual Fred a devolve após não conseguir ter uma ereção.

Figura 49: Serena em sua condição de esposa, de castração



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Os corpos pelas ruas, na rota de fuga de Moira e June em um de seus *flashbacks*, denotam mais uma vez o caráter distópico da série que, nesse episódio, ficou restrito ao espaço do cárcere de June, uma distopia particular. A sequência de cenas das duas caminhando ao mesmo tempo abre a possibilidade distópica para toda uma sociedade e existências que foram eliminadas, faz menção à queima de livros em *Fahrenheit 451*, descentra a história das duas personagens, principalmente de June, acompanhada por uma trilha sonora em crescente que denuncia ao mesmo tempo que se escandaliza e se impressiona com a dimensão de mudança, violência e morte. Tamanha mudança da paisagem.

Figuras 50 e 51: Cenário distópico de Gilead



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

[Tia Lydia no *flashback* de June sobre a punição que recebeu na fuga] “Você era uma adúltera, uma vagabunda indigna. Mas Deus encontrou um meio de torná-la útil. Então, onde está a gratidão?”

Ao final do episódio, descobrimos que a frase que dá nome e norteia todo o capítulo foi escrita por Fred quando criança, enquanto aprendia latim. Isso tira a força da frase marcada no armário das “Offreds”? Segundo Fred, seu significado é: “Não permita que os bastardos reduzam você a cinzas”. Mas de algum modo, a frase a liberta, ao estabelecer uma conexão com Fred e compreender que na hierarquia da casa ele poderia ser o seu “libertador”. A manipulação pela emoção, pelo sentimento, pela sedução, pelo corpo – novamente a inserção e um delizamento da condição de *femme fatale*. A narrativa insere um aspecto de feminilidade enquanto arma, o corpo como arma, a arma que resta a June, a mesma que ela usa com Nick. Mas a arma também é da solidariedade entre mulheres. A antiga Offred a indicou o caminho para “amolecer” Fred. As lembranças de Moira a encorajaram a lutar por sua vida. E ao final do episódio, o apoio das demais Aias no Centro Vermelho para superar as constantes violências físicas para disciplinamento a salvam de uma loucura como a de Janine, ou da própria solidão, da saída do armário, como espectros de mulheres, ausentes, mas feitas presentes, o efeito de presença de corpo maior, o corpo Mulher, em maiúsculo (LAURETIS, 2017). Em *voice over*: “Havia uma Offred antes de mim. Ela me ajudou a encontrar uma saída. Ela morreu. Ela está viva. Ela sou eu. Nós somos Aias. Nolite te bastardes carborundorum, seus cretinos.”

Figura 52: Apoio das aias no Centro Vermelho e a centralidade da protagonista



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Faithful, o quinto episódio, tem conotações mais melodramáticas no enredo, assim como exemplificado por Mittell (2012) sobre o uso desse recurso para “o desenvolvimento de personagens – como um exemplo de onde isso está melhor realizado, Buffy usa o *momentum* de adiantamento da trama para estimular reações emocionais nas personagens e permite que esses relacionamentos levem a história adiante”. (p. 39). June se relaciona com três personagens, Fred, Nick e Luke ao longo do episódio que intercala momentos com cada um entre o seu presente e como ele aciona seu espaço de experiência quando iniciava um relacionamento com Luke, por meio de *flashbacks*. O passado vivo de June – que não é fixo e acabado, mas movente e constantemente renarrado – é moldado e acionado conforme as experiências que ela tem principalmente com Nick. Essa relação com o motorista dos Waterfords e o Olho dos Filhos de Jacó irá auxiliar a desenrolar os afetos que percorrem June e como Nick irá se inserir nas possibilidades de ruptura com Gilead nos demais episódios. Abre-se o arco narrativo, ao mesmo tempo que são adicionadas possibilidades de poder e movimentação para June.

June e Fred à vontade no escritório, como se os personagens estivessem íntimos um com o outro. A lareira acesa, a baixa luz, os tapetes e texturas de madeira, as roupas informais de Fred, e June com as pernas e os joelhos à mostra, sem sapatos. Isso quebra, provisoriamente, a relação de algoz e vítima e nos dá a impressão de um lugar seguro para June/Offred. Fred diz, “eu tenho um presente para você”. E, como se entregasse balas a uma criança, ele oferece a ela uma revista feminina chamada *Beautify*. As mulheres em

Gilead não podem usar de maquiagens, roupas para além de seus vestidos de acordo com as suas obrigações, de esposa, aia, martha, etc. Uma revista feminina, além de conter as proibições de estilo, autocuidado e vaidade, também é proibida em si mesma por conter textos. Às mulheres em Gilead é proibido ler. O que Fred oferece é um fruto proibido como no Éden.

“Tudo isso foi destruído”, responde June. Fred retruca, sempre com uma voz sensual: é um homem sedutor encarnado pelo ator Joseph Fiennes, galã de filmes como *Shakespeare in love*, *Killing me softly* e *Luther*. A escolha do ator revela aqui uma conexão com o prazer em olhar Fred, em provocar uma resposta erótica da espectralidade a um personagem que subjuga e violenta mulheres, além de, potencialmente, abrir a identificação de uma espectralidade masculina com um personagem de poder (LAURETIS, 2019; MULVEY, 1989;2019). “Alguns de nós conservam um apreço pelas coisas antigas”, diz Fred. A cena é composta pelo erotismo quente de uma lareira, um homem que dá a uma mulher o que ela deseja, um homem que seduz pelo seu poder. “Não é permitido”, diz June. “É permitido comigo”, responde Fred. Em voice over, June nos auxilia (espectadoras) a perceber o quanto aquela relação com o feminino ficou ultrapassada, obscura: “Eu comprava revistas assim no aeroporto, lia isto enquanto fazia luzes no cabelo. Agora as modelos parecem absurdas, como animais no zoológico, sem saber que vão ser extintas. Dez jeitos de saber o que ele sente. Número 1: ele traz pequenos presentes. Confere”. Fred, como o predador. O que ele faz com ela é um jogo de caça. Um homem que, mesmo tendo o corpo dela como sua posse, quer exercer um jogo de sedução para que seu ego seja envaidecido, para que sua ereção egóica aconteça, para que se sinta homem em seu fetiche pela conquista.

Esse momento com Fred faz June lembrar (*flashback*) de quando a conquista era um modo de se relacionar sexualmente e afetivamente com outros homens. Em uma cena, ela e Moira conversam sobre seus perfis num aplicativo de relacionamento, o Tinder, que todas nós espectadoras conhecemos em nosso espaço de experiência, contribuindo para mais uma aproximação do passado de June com o nosso presente, e a lembrança de como conhece Luke na fila do cachorro-quente, ao som de uma música pop que carrega em si a energia da liberdade de expressão sexual feminina (*Can't get you out of my head*, de Kylie Minogue).

I just can't get you out of my head
Boy, your lovin' is all I think about

I just can't get you out of my head
Boy, its more than I dare to think about
Every night
Every day
Just to be there in your arms
Won't you stay
Won't you lay
Stay forever and ever, and ever, and ever

Na sequência, após o *flashback*, de quando sexo era desejado e praticado pelas mulheres, por June, atuando como sujeitos de desejo, aparece Nick. A única possibilidade sexual de Offred/June. Em pensamento, June: “Dez jeitos de saber o que ele sente. Número 2: ele vive encontrando você por acidente. Número 3. Qual era o número 3?”. A proibição com Fred foi em seu escritório quente e escuro. A proibição com Serena é em meio às flores secas e murchas. Ela diz: “Talvez ele não consiga. O Comandante. Eu estava pensando, talvez possamos tentar de outro jeito”. “Estou falando de outro homem”. “Pensei no Nick”. A poda não é do jardim, que para florir precisa que seja retirado dele o que não oferece mais vida. A poda é de Fred, que não é fértil. Assim como as flores mortas atrapalham a concepção de novas mudas e botões de flores, Serena propõe que outro homem “semeie” June. Serena trafica o corpo de June entre homens para que ela ofereça o bem da reprodução, em uma leitura literal, por exemplo, da Gayle Rubin (2017).

Um parêntese entre essas relações é estabelecido com a nova companheira de caminhada de June, a nova Ofglen. A lembrança de que antes de Gilead já ocorriam injustiças que não eram apenas de gênero, mas de classe, raça, sexualidade. Ou seja, de que essas iniquidades já existem hoje, em nosso presente. O que nos lembra a crítica de Nancy Fraser (2019) quanto à segunda onda do feminismo. O que foi perdido em Gilead remete muito a conquistas anteriores, majoritariamente das mulheres cis e brancas, de acesso ao mercado de trabalho, de liberdade de expressão sexual, de autonomia do corpo e desejos como o de ser mãe. Ofglen mostra sua realidade anterior e, ao mesmo tempo, com este nome que conhecíamos em outro rosto, nos indica como as não-identidades das Aias são tão fluidas quanto o nome dos Comandantes para quem “trabalham”. Não têm nome próprio, apenas uma designação de posse de seus corpos. Apenas útero e um agressor que lhes empresta temporariamente um título.

– Ofglen: Você fazia aula de ioga, spinning ou algo assim antes? Seu marido gostava de cozinhar?

– June: Não sei do que está falando.

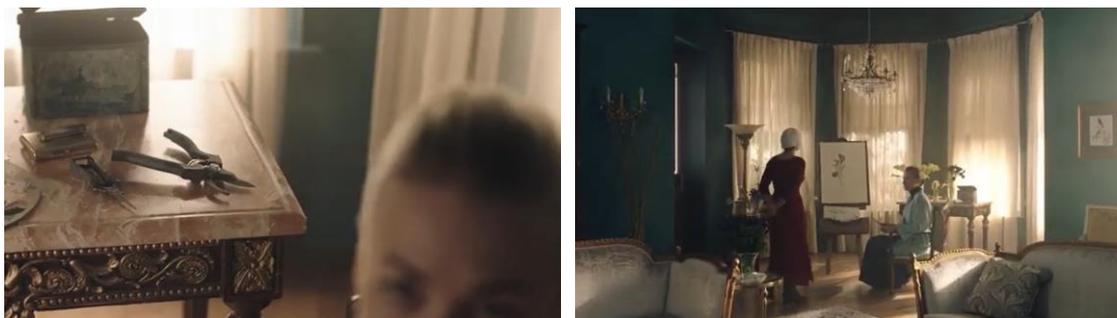
– Ofglen: Moravam no 1º andar de um prédio em Back Bay com jardim? Tinha o cartão da Nordstrom, né?

- June: Eu gostava da Anthropologie.
- Ofglen: É? Eu dava atrás de uma caçamba para comprar oxicodona e comida. Estou bem agora. Tenho um lugar seguro para dormir toda noite e pessoas que me tratam bem. É, me tratam bem.

Do comentário voltamos ao drama de June, Nick e Serena (e, inadvertidamente, de Fred). Ao subir as escadas do quarto de Nick, um *flashback* a revisita, de quando iniciou seu relacionamento com Luke. “Por que parece que estou traindo Luke?”, June em *voice over* (somos sua consciência? Ouvintes de suas confissões?). Sua relação com Luke era de amantes. Sua relação com Nick é de quando ela é posse de Fred, ela é Offred, portanto não tem a autonomia completa de seu próprio corpo. Ambas relações representam alguma falta, uma incompletude. Nick aciona em June uma tensão entre suas identidades, seus modos de ser no mundo, suas temporalidades, seu passado e seu presente. O *flashback* é comparativo, como em outros momentos da temporada. As cenas do sexo de Offred e Nick são intercaladas pelas memórias de June e Luke. A comparação entre uma cena de sexo que envolve prazer e igualdade de “participação”. E a de um sexo que tem como fundamentação a procriação, prático, e sob supervisão de Serena, mas no qual June e Nick encontram uma brecha para o desejo.

Por outro, o episódio também inicia de modo mais veemente uma jornada que irá se intensificar a partir daí no arco seriado da temporada. Conhecemos o nome de Emily, a antiga Ofglen e nova Ofsteven. Saber o seu nome, o pronunciamento dele, resgata seu impulso de resistência, de sobrevivência. A reivindicação de quem se é e de uma despedida. Ela consegue romper a letargia, a impotência, junto a uma trilha sonora em que violinos são agudos e ousados como ela. A cena provoca um sentido de aventura, de alegria, de liberdade e êxtase. Mas também o êxtase violento. Emily atropela um dos guardas em uma feira de flores, a assistimos passar a roda por cima da cabeça dele, momento em que a trilha chega ao seu ápice de realização. Apesar da punição que virá em seguida, sua ação serve enquanto inspiração e horror para as demais aias que testemunham o acontecimento. Na confiança cega de que todas foram re-civilizadas em Gilead, há espaço para ação. Este jogo de poder é revelado pela sequência de planos entre Serena e June. A possibilidade de uma violência ser perpetrada por June é iminente, a câmera indica que há essa brecha ao focar em um alicate sobre a mesa. Serena está sentada, June está em pé.

Figuras 53 e 54: Jogo de poder entre June/Offred e Serena



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

“Algumas mulheres não aguentam as exigências da posição delas”, diz Serena. O que June precisa fazer é reagir e isso a cena nos informa quando, num jogo de profundidade de campo, enquanto pronuncia essas palavras, Serena está desfocada e o olhar fixo da câmera e, conseqüentemente nosso, está nas ferramentas de jardinagem logo ali ao alcance de June. “Você entende o que estou dizendo?”, mais uma vez Serena. A câmera aqui é quem parece sugerir a ideia da violência sem que uma palavra fosse pronunciada por June, nem mesmo nos tão comuns *voice over* da personagem. Foi um *fiat lux*, iniciado pela inspiração provocada por Emily. Nas entrelinhas, percebemos que Serena sabe sobre a possibilidade de ser atacada por Offred/June, mas que, indiretamente, apresenta ser um jogo, para que ela seja esperta. O ataque de Ofsteven/Emily lembra a todos que a violência é latente, que as aias ocupam espaço privilegiado nas casas das famílias hegemônicas de Gilead, estão no local vulnerável de poder, e o quão frágil é o arranjo institucional patriarcal de Gilead, há espaço para a agência mesmo diante de tentativas de sufocá-la. As aias também representam perigo e elas podem decidir jogar na mesma moeda da violência.

Figura 55: June/Offred em um momento *fiat lux*



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

No plano seguinte à interação das duas, o quadro coloca June no lado esquerdo, e um abajur no lado direito. Emily foi um *insight*, uma ideia, uma luz para a redenção, a justiça a um passado. A câmera fica ali estática, como se a degustar esse momento. E June pensa: “Não tiraram tudo. Havia algo dentro dela que não conseguiram tirar. Ela parecia invencível”.

Ao se levantar da cama, sua postura, as costas eretas, os passos firmes. June ganha confiança, em direção à porta de seu quarto, quase que constantemente aberta. Ela anda sobre o corredor como se ganhasse espaço nele, como se o reivindicasse, conquistasse. Ela o possui. Quem fica estreito é o corredor pela força de sua presença – a produção de presença da reação vivaz de Emily atravessa June. Ela cria coragem para sair dos espaços que deveria ocupar naquele horário noturno, ou seja, seu quarto. Ela ultrapassa o limite do portão interno, ultrapassa o limite do proibido, ultrapassa o limite de seu medo, ultrapassa a escuridão do jardim para chegar ao casebre de Nick. Seu olhar é de determinação, o mesmo de Emily. Tirar a touca e mostrar os cabelos a Nick. Ela é novamente amante, assim como foi amante de Luke. Mostrando também que mesmo diante de sistemas políticos que parecem muito diferentes – nosso presente, o futuro de Gilead – há muitas continuidades, na maioria que desfavorecem a posição do desejo e autonomia das mulheres.

Diferente de Emily, que mata um homem para se sentir no poder, viva, June expressa sua sexualidade, seu desejo, para se sentir viva, mulher. Ela domina Nick

sexualmente – mais uma vez alusão à *femme fatale* que parece estar latente em June – como se fosse seu lado selvagem, não assujeitado pelo processo civilizador⁵⁹ de Gilead. Tudo acontece à meia luz, e o olhar da câmera parece se interessar mais pelo corpo de June, enquanto se despe, do que pelo de Nick. O olhar da câmera se demora em June, em seu tronco, em seus movimentos. Suas mãos no corpo nu de Nick mostram o desejo, o prazer, ela está presente ali. Ao trocar de posição com Nick, ao ficar em cima, ela refaz o percurso com Luke no início do episódio, quando era ela quem detinha o poder, o controle e a decisão do gozo.

A cena termina, o episódio termina, em êxtase, mas ao som de um jazz de Nina Simone, *I want a little sugar in my bowl*: “I want a little sugar in my bowl. I want a little sweetness down in my soul. I could stand some lovin', oh so bad. Feel so funny, I feel so sad. I want a little steam on my clothes”.

O sexo ardente e que intensifica o arco melodramático iniciado nessa relação de June e Nick se estende à primeira cena do sexto episódio. *A Woman's Place* irá continuar na complexificação dos personagens – agora vemos outros revisitando o passado para além de June – e também inaugura que, a partir desse episódio, todas as diretoras são mulheres até o final da temporada. Dos dez episódios, cinco foram dirigidos por Floria Sigismondi (episódios 6 e 7), Kate Dennis (8 e 9) e Kari Skogland (10).

Podemos resumir o episódio como um palco para Serena e para a questão que Lauretis (2019) apresenta sobre a diferença de Mulher, em maiúsculo, e mulheres, em minúsculo. No início assistimos a cenas em sequência que fazem menção à participação das Aias na constituição de Gilead e em sua violência. Elas participam e compõem o sistema. Elas ajudam a disfarçar o sangue no muro onde corpos estavam dependurados. Na transição de um plano a outro – da água jogada no muro à água na banheira de June – tudo está ligado e essa ligação se faz pelo corpo. Na ausência dele no muro, mas com o efeito de sua presença, e nas coxas de June na banheira, ou melhor dizendo, no que se localiza entre suas coxas. Nessa ligação se faz Gilead. June está suja com o sangue do muro, de outros, e o fato de ela sangrar – menstruar – é o fato de não compor o sangue do muro.

⁵⁹ *O processo civilizador*, de Norbert Elias (2011), indica os modos pelos quais costumes são inseridos no cotidiano das sociedades ao ponto de serem tão bem ingeridos, tornam-se automáticos, e não questionamos mais sua historicidade e, portanto, possibilidades de mudanças de tais modos de se comportar socialmente.

Offred é o corpo que ocupa a cama de Serena também; após a sequência da banheira, ela está no quarto dos Waterford. O corpo da Aia habita os principais locais de Gilead, e nisso consiste sua força, como um vírus, que consegue circular, que não pode ser eliminado, um mal necessário, um inimigo necessário e de importante valor comercial diplomático sob o ponto de vista de Gilead, como veremos no decorrer do episódio. O lugar da Aia é ainda mais versátil que o lugar de uma Esposa.

No quarto, June experimenta o poder representado pelo objeto fálico que é um dos pilares da cama de casal dos Waterfords, local onde Fred segura e se apoia durante as cerimônias. Na chegada de Serena, percebemos como ela também está limitada ao poder de homens através de suas roupas, seu guarda-roupa composto por peças da mesma cor que representa sua categoria-mulher: a mulher-esposa. No espelho, elas seriam tão diferentes assim se lhe fossem retiradas as cores que cada uma veste? A mulher-aia e a mulher-esposa não seriam Mulheres? Não é isso que o espelho revela?

Figura 56: A mulher-aia e a mulher-esposa no espelho



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Serena possui um momento semelhante a June do primeiro episódio. Ela manifesta seus sentimentos em relação a Fred através do toque no corrimão da escada: velado, silencioso, oculto. Ela não pode se referir ao marido como antigamente. O seu desejo de tocá-lo é manifestado ao segurar o corrimão, passando os dedos lentamente até ficarem firmes: erótico. E nisso, há um passado que visita Serena. Esse toque revela momentos

que já viveu com Fred. Um passado luminoso, assim como os de June. A luz solar sobre o quarto quase nos impossibilita de enxergar os personagens. Nesse episódio temos um arquétipo de Serena naquela famosa e repetida expressão: “por trás de todo homem existe uma grande mulher”. E como ela é relegada à sombra e cai na própria rigidez doutrinária.

Mais camadas do melodrama novelístico de June com Nick (ao esperar os convidados, os dois dão as mãos, eroticamente, por trás de todos, à frente da câmera e de nosso testemunho). A constituição de um amor impossível, de Romeu e Julieta que, para a história, só terá frutos para a narrativa, não apenas pelo drama em si mesmo, nas demais temporadas.

Figura 57: June como corpo-objeto para análise



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Em espanhol, Fred: “Embaixadora Castillo, esta é a nossa Aia, Offred”. June, acostumada às normas de Gilead, comete a gafe de achar que um homem seria a embaixadora mexicana, mas que no caso é uma mulher. Uma mulher que ocupa um espaço de poder governamental, o que não é concebido nas leis de Gilead. Como uma espécie rara, June está abaixo do lustre, a câmera a olha de cima para que possamos observar o “animal” num contexto amplo (plano aberto); todos na sala são homens, com exceção da embaixadora, que observam a mulher-rara, assim como nos quadros renascentistas onde médicos observam corpos mortos.

Fred, agora em inglês: “Aias recebem patronímicos derivados do chefe da casa delas”. “É um símbolo da posição sagrada delas.” A embaixadora: “Você escolheu ser Aia?” June: “Sim”. Embaixadora: “O que está fazendo é um sacrifício enorme”. Fred: “As Aias geram filhos para o país todo. Offred sabe como somos gratos pela escolha dela.” A participação de Serena é servir petiscos.

Figura 58: A divisão de gêneros da sala dos Waterfords



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

No plano seguinte, vemos a sala dos Waterford organizada por gênero, a não ser pela embaixadora, vestida de amarelo (esperança?), que contradiz essa lógica. As marthas usam cores tão neutras que quase se confundem com os móveis, da mesma cor das cortinas e tapeçaria, mas são as únicas que não entram na divisão, pois em Gilead não há o que se importar com elas. Essa invisibilidade das marthas trará outras camadas à trama, quando é revelado, principalmente na segunda temporada, que elas são as principais mulheres que compõem o Mayday, o grupo de resistência/rebelde em Gilead. Elas fluem na cena como teias e, com tal invisibilidade, é isso que lhes dará o principal papel de luta.

Figura 59: Serena como a líder das mulheres-esposas



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Serena atua como a mulher-esposa dominante, a líder do bando. Ela é a única em pé no centro. Mas sua importância não passa disso. Comparada à embaixadora, apesar de esta estar sentada, sua postura é relaxada e os homens atrás dela atuam mais como bajuladores e protetores do que como ameaça. A condição dessas mulheres em cena é totalmente diferente e aqui não vemos o guarda-chuva Mulher em maiúsculo de Lauretis. Aqui ele está fragmentado e há luta de poder na posição dos corpos e no que é concebível a cada uma.

Figura 60: A embaixadora mexicana como centro entre comandantes de Gilead



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

A fala da embaixadora, apesar de, pelo contexto, parecer banal, é mais um rastro no tempo, no espaço de experiência que representa Gilead e seu caráter distópico. Há uma mudança climática, para além da infertilidade e das baixas taxas de natalidade.

- Fred: Passamos para um modelo agrícola totalmente orgânico.
- Embaixadora: Impressionante.
- Warren (comandante de Janine): E a colheita no seu país?
- Embaixadora: Temos desafios, como o resto do mundo. Muitos alimentos básicos não se adaptaram às novas condições climáticas.

Figura 61: Serena cindida entre seu passado e presente em Gilead



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

A embaixadora mexicana confronta Serena sobre o "feminismo doméstico" que ela escreveu em seu livro *A woman's place* – ela o escreveu, mas não pode lê-lo mais em Gilead. Toda a cena é composta enquanto uma inspeção da embaixadora e até uma provocação. Na sequência, Serena é confrontada novamente, agora pelo espelho – o que irá se repetir reiteradamente no episódio como se a questionar: qual o lugar de uma mulher? E na sequência uma rosa branca desfocada. A rosa era o passado de Serena, seu *flashback*, com outras roupas que não a de esposa, podando as rosas para o vaso em sua casa. Esse passado é novamente luminoso. O que ela relembra é de quando Fred a ouvia e recebia o seu afeto. Quando ela era alguém no relacionamento, um sujeito, que exerce seu poder de escolha e novamente aparece a figura da *femme fatale* na série – porque ela exerce o poder pela sedução.

No diálogo Fred se mostra preocupado com os afazeres dela e pergunta sobre o seu artigo. Ao que Serena responde: “Mas eu pensei em fertilidade como um recurso nacional, em reprodução como um imperativo moral. Pode ser uma ideia interessante que pode render um 2º livro ótimo”. Toda a constituição da sequência faz uma metáfora com a própria série. A série, que abre potencial como um diagnóstico, profecia ou prognóstico de um futuro distópico, apresenta os dois personagens numa sala cheia de cinema onde todos estão distraídos menos os dois. O casal sabe o que vai acontecer, eles atuam no presente, enquanto os outros se anestesiaram num produto de massa cultural que é o cinema, e nas telas de seus celulares. Um lugar banal, mas é o lugar do olhar a tela. Todos a olham da mesma forma? No centro dos planos, o casal é quem sabe o que está para acontecer. Ao final o som de um leão, o mesmo da MGM a que estamos acostumadas, e o filme que parece começar com um cenário de guerra, pois ouvimos tiros, em referência ao que está para acontecer. Numa semelhança, *The Handmaid's Tale* parece querer nos avisar de um futuro distópico iminente, o filme a que Fred assiste é um prenúncio dos ataques e da guerra que está para acontecer em três semanas. O embaralhamento não é só temporal aqui. Apesar de indicar o tempo da catástrofe, o embaralhamento também é das realidades visuais, dos usos do audiovisual, do cinema enquanto leitura do real.

- Fred: vai acontecer. Deram as ordens. É o que propusemos. Três ataques separados.
- Serena: Quando? [temporalidade da catástrofe]
- Daqui a três semanas. Primeiro o Congresso, depois a Casa Branca e o Tribunal.
- Serena: Louvado seja. [praised be.] As coisas precisam mudar.
- Fred: Eu sei. Ainda vai haver muito sofrimento.
- Serena: Há muito sofrimento agora. Nós vamos salvá-las. Estamos servindo a Deus.

Figura 62: Salão da recepção à delegação mexicana em Gilead



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

O espetáculo que preparam para a embaixadora e demais representantes diplomatas do governo mexicano. Seleccionam as Aias como maçãs, as podres (aquelas que têm marcas das punições que sofreram nos rostos) são descartadas, escondidas. Mais uma referência estética a uma nobreza, francesa e/ou russa. As principais famílias como czares ou os preferidos do rei nas mesas ao centro da grande sala.

Figura 63: Serena sob os holofotes, a mulher-coroadada



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Serena ocupa o corredor abaixo do lustre de luz. Ela o domina com sua altura, que chega quase ao mesmo nível do teto. Que iluminação é essa? Uma coroa? Para quê? Serena irá renascer como uma das líderes ideológicas de Gilead? Ou ainda uma santa? Virgem Maria? Aqui se inicia um *flashback* de Serena. Ela quer resgatar esse passado, de quando participava das decisões do golpe que culmina em Gilead. No *flashback*, ela não pode entrar na sala de reuniões, apesar de ter os cartões preparados para a sua fala. Não pode por ser mulher. Fred, a Warren, logo após Serena falar que estava indo para casa (agora esse é o espaço dela), diz: “Ela faz parte disso desde o começo”. Warren: “Isso é nossa culpa. Nós as sobrecarregamos. Focaram tanto nos interesses acadêmicos e na ambição profissional que esqueceram o verdadeiro propósito delas. Não vamos deixar isso acontecer de novo”. Disso voltamos para Serena no presente, não no passado, apesar de a estética parecer de uma casa de nobreza dos séculos XV, no auge do absolutismo. As lâmpadas, inclusive, imitam velas em um castiçal. Ela entra na grande sala do evento e, em pé, começa o seu discurso sobre como Gilead, a partir da moral religiosa, foi abençoada por Deus com o nascimento de crianças através das aias.

Figura 64: Livro de Serena no lixo junto a outras proibições de Gilead



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

No *flashback* de Serena, ela se torna tão invisível, que seu reflexo praticamente não aparece no espelho do guarda-roupa. O que ela criou como ideologia a apagou. Quem sai para tomar as decisões é Fred, quem organiza o lar é ela. Sua insignificância é o papel

da mulher em Gilead, principalmente daquela que não pode ter filhos. Sua significância é atuar como modelo de feminino, de conduta, de religiosidade, de adorno. Nesse *flashback* há uma maquiagem de Gilead, como ela deve se parecer. As roupas de cada um, os móveis e objetos das casas, parece um grande espetáculo com as lixeiras cheias.

Ao final do episódio, June desabafa com a embaixadora mexicana e tenta lhe dizer todas as atrocidades que acontecem às aias em Gilead. Durante todo o episódio, um homem que acompanhava a embaixadora permanecia invisível. Sua participação era apenas educada, de decoro dos ritos diplomáticos. Durante a fala de June não vemos o seu rosto, ao ponto de quase nos esquecermos de que ele estava ali o tempo todo. O enquadramento da câmera favorece esse esquecimento uma vez que foca nos rostos apenas das duas personagens. Ao retornar em cena, o homem está envolto por uma luz. Só os invisíveis e esquecidos por Gilead conseguem agir contra o sistema, como vírus.

“Offred? Eu quero ajudá-la. Não sei onde está a sua filha, mas acho que consigo mandar um recado para o seu marido.” June: “Meu marido morreu.” “Lucas Bankole, nascido em 29 de abril de 1980 em Nyack, o antigo estado de Nova York. Ele está vivo” [revelação melodramática]. “Não temos muito tempo. Por favor [entrega a June um bloco de papéis e caneta] June, escreva algo. Vou tentar entregar a ele.”

Em *The other side*, sétimo episódio, continua a abertura para o retorno de Luke à trama não enquanto memória de June, mas enquanto um dos sobreviventes de Gilead. Retornamos ao primeiro episódio, do momento em que Luke bate o carro em uma árvore e se separa de June e Hannah, que correm para a floresta. É como se a história fosse rebobinada para que pudéssemos ver uma outra tessitura narrativa, quais eventos ocorrem numa linha temporal, de um outro ponto de vista, a partir de outro personagem, agora de Luke e não de June. Luke é o outro lado, do gênero, e também de Gilead. Está fora. Dessa vez, a câmera não corre junto com June. Ela fica com Luke. Aqui nos dissociamos de Offred. O olhar da câmera se torna independente dela e nós também. Quem é a observadora da trajetória de Luke? Ela parece ter se tornado impessoal.

Luke faz o percurso que June e Hannah deveriam ter feito se não fossem pegadas/capturadas. O retorno a esse ponto no sétimo episódio nos gera uma confusão temporal. É como se tudo o que já acompanhamos até aqui fosse uma linha temporal distinta da que começamos com esse episódio. Abre-se mais um espaço de experiência na série, o espaço de Luke, e temos que desaprender, por uns minutos, o que já sabemos sobre o que aconteceu com a captura delas. Voltamos no tempo e isso dá uma perspectiva de atraso a Luke, como se todo esse tempo ele estivesse dormindo e acabou de acordar de

um coma. A cidade abandonada, casas e comércio vazios e destruídos, ajudam a compor a destruição de um modo de vida para dar lugar à atmosfera distópica, típica de filmes como *Eu sou a Lenda*, *Resident Evil* e séries como *The Walking Dead* (em *The Handmaid's Tale* não são zumbis, são homens chamados Guardiões). Esse embaralhamento temporal é interno à série e seus próprios fatos. Luke também tem *flashbacks*, acessa passados, mas aqui não para demonstrar sentimentos como os de June, mas para nos explicar em mais camadas o que deu errado na fuga do casal.

Eles encontram um homem na fuga que os ajudará com papéis. Esse homem faz menção à mãe de June pela primeira na história que acompanhamos até então: “Você lembra sua mãe, June. É fácil reconhecê-la”. “Sua mãe me ajudou depois que fiquei ilegal. Não é um bom momento para crianças.” Ao mesmo tempo, Luke e June são duas pessoas normais que não compreendem a anormalidade de uma fuga. Estar no porta-malas de um carro, por exemplo. Abre-se a reflexão. Não é como nos filmes, quando precisamos fugir de algo que não estamos preparados porque essa não é a normalidade de nosso cotidiano e não praticamos esse tipo de conhecimento. A sequência das memórias de Luke revela o despreparo dos dois para sobreviver a Gilead.

O grupo que resgata Luke de ônibus quando ele pergunta quem eles são se identifica do seguinte modo: “Uma militar, duas desgarradas, um gay e uma freira”. A menina que não sabem o nome, pois não fala, é a única que carrega em seu silêncio os traumas que sofreu, o mesmo que June está passando enquanto Luke tenta fugir. Ela é a única testemunha. Ao chegar ao Canadá, a história dá um salto de três anos depois da fuga de Luke – há três anos June é uma Aia. No final do episódio, June está sentada na janela do seu quarto, assim como na primeira cena da temporada, no episódio um. Um ciclo. E uma indicação que no próximo episódio voltaremos a ela. À espera na janela.

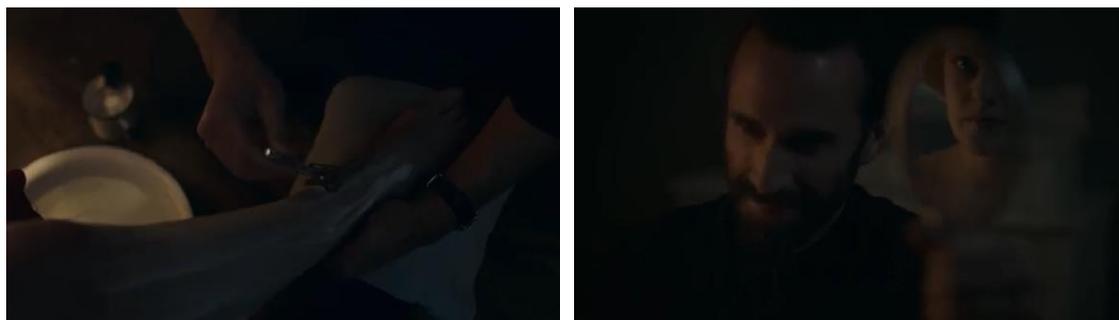
Em *Jezebels*, June está de costas para uma janela como esperávamos. Mas o retorno do ciclo temporal, após a linha distintiva de Luke, é um retorno a um outro quarto, em outro estado. Na cama com Nick, June pensa: “Eu poderia dizer que são atos de rebelião, uma rejeição ao patriarcado, mas são desculpas. Estou aqui porque é bom e porque não quero ficar sozinha”.

As janelas cerradas, uma pequena janela mais acima na parede. Um romance velado. Um prazer proibido. A pouca iluminação da cena. Agora é Nick quem é revisitado pelo passado. Se no episódio anterior conhecemos o lado de Luke na fuga de Gilead, o outro homem de June se revelará agora a nós. Conhecê-los nos mostra que o problema que as mulheres enfrentam naquela sociedade distópica não só tem a ver com homens no

geral, mas a que tipos de homens e que tipos de mulheres, como Serena. O corte de gênero como um enquanto vítima e outro enquanto algoz é mais complexo. Luke é um homem negro. Nick é um homem pobre desempregado. As opressões que os acometem são distintas das mulheres, mas existem e os tornam quem são, também sem oportunidades para outra existência naquele contexto.

O homem que conversa com Nick no *flashback* diz: “É difícil numa sociedade que só liga para lucro e prazer. Não surpreende que Deus tenha dado as costas para nós, que não haja crianças. Ele não quer que elas cresçam neste mundo estragado. Quem pode culpá-Lo?”. Lembramos aqui do discurso de Tia Lydia no Centro de Treinamento no primeiro episódio. O homem continua: “Há um grupo que quer consertar as coisas, limpar este país. Temos sedes em 30 estados. Sou o diretor de uma delas. Nós somos os Filhos de Jacó”.

Figuras 65 e 66: Fred no exercício de poder sobre o corpo e imagem de June/Offred



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

No presente de Offred/June, acompanhamos a construção da mulher-prostituta: depilação das pernas, maquiagem. Com Fred segurando o espelho no qual aparece o rosto de June. É ele quem controla a sua imagem, é ele quem cria a mulher que deseja olhar. Um vestido dourado e brilhante e decotado. Um sapato de saltos – voltamos à sombra da *femme fatale*? A prostituta. A jezebel. Os cabelos soltos. Fred no carro: “Mas hoje você é outra pessoa”. “Depois do portão Esposas não são permitidas. Mulheres não são permitidas”. A fala indica mais uma supressão de identidades, de sujeitos, pois as mulheres que aparecerão em cena no local a que Fred leva June, não são consideradas enquanto tal, ou ainda, seus corpos são reificados de modos diferentes do das Aias.

Do carro levando June e Fred, um passado visita Nick. Ele agora é motorista do homem que lhe ofereceu ajuda e que era um Filho de Jacó. Com um amigo e Fred, no banco de passageiro, o homem diz, com Nick na mesma posição que o levou ao *flashback*:

“Devemos tratá-las com respeito, de forma piedosa, apesar dos pecados da vida delas de antes”. Guthrie: “Pryce, calma. Não dá para ter esse jogo de cena. A raça humana está em risco, o importante é a eficiência”. Fred: “Então o que propõe?”. Guthrie: “É simples. As mulheres férteis devem ser recolhidas e engravidadas pelos que são mais proeminentes”. Pryce: “Está falando concubinas”. Guthrie: “Chame como quiser”. Fred: “As Esposas não vão aceitar”. Homem: “Isso não é problema”. Fred: “Não teremos sucesso sem o apoio delas. Sabe disso”. Pryce: “Talvez a Esposa deva estar presente no ato. Aí não seria uma violação tão grave. Há um precedente bíblico”. Fred: “‘Ato’ não é uma palavra muito boa em termos de marketing. Cerimônia?”. Guthrie: “Gostei, bem religioso. As esposas vão adorar”. Nick é testemunha, em seu passado, de um futuro de mulheres sendo concebido no banco de passageiros de uma limousine. Ainda no carro, depois que os outros dois comandantes saem, Fred pergunta a Nick: “Qual é a sua opinião sobre a questão das Aias?”. Nick: “Tem razão, senhor. É melhor não criar apego”.

Uma vez que chegam à casa de Jezebel, ao longo de toda sequência, Fred é um homem poderoso, seguro, galanteador, bonito, charmoso e atencioso. Por um descuido, sentimos atração? A figura do homem de poder de Mulvey e de identificação masculina. Ele está presente e, cabe salientar, no olhar de uma diretora. Sabemos que outros olhares atravessam as cenas, mas cabe a reflexão sobre até que ponto mulheres que ocupam o lugar do olhar conseguem desestabilizar as tradições audiovisuais já consolidadas?

Ao ver June prestes a subir o elevador, para os quartos, da casa de Jezebel, um passado revisita Nick, agora como alerta máximo. Rita aos gritos, enquanto Nick corre pelo corredor, que reconhecemos ser da casa dos Waterfords. Quem nos revela o que o ocorre é o olhar aflito da câmera que mira um corpo de aia dependurado no ventilador. Nick não chega a tempo, a aia já está morta. Nick é passivo em todas as suas memórias. Ele assiste e não faz nada. Torna-o um cúmplice? E nós, telespectadoras, que consumimos e, com nosso consumo, permitimos a continuidade da commodity narrativa, gostamos e gozamos (prazer visual e espetacular) do conteúdo, mesmo que violento, somos conduzidas pela trama, somos testemunhas? Nosso olhar se torna testemunha-cúmplice? Todos olham, todos participam, todos contribuem, incluindo June. Todos cruzam os braços. Todos repetem os mesmos padrões.

Figura 67: Todos olham, todos cruzam os braços



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

June no quarto ao final do episódio, após presente de Serena: “O presente perfeito. Uma garota presa numa caixa. Ela só dança quando alguém abre a tampa, quando alguém dá corda”. “Se vou contar essa história, devo contá-la a alguém. Sempre tem alguém, mesmo quando não tem ninguém. Eu não vou ser a garota na caixa.”

As possíveis brechas ao regime de Gilead tornam-se ainda mais claras a partir dos dois últimos episódios da temporada. Diferente dos primeiros, esses últimos episódios começam a encerrar as tramas e indicar novas possibilidades de temporadas, a partir do que Mittell (2012) reflete sobre os arcos episódicos e seriados da complexidade narrativa na televisão. Em *The Bridge*, nono episódio, a ponte é entre June e a resistência chamada Myday, entre ela e Luke, entre ela e Moira, entre ela e Nick. June é o centro, as relações e possibilidades de fissuras de Gilead se concentram nela, mesmo que indiretamente. Sua importância enquanto possível heroína cresce principalmente nesse fechamento de temporada.

As aias se enfileiram na entrada da casa dos Putnam para buscar Janine, após um ritual privado no qual ela entrega a criança ao casal. Na sequência, Janine, que era Ofwarren, é levada a outra casa. Tia Lydia então fala com ela: “Você é Ofdaniel agora”. As aias são apenas úteros. Não têm filhos, casa, nome, identidade. São úteros traficados de casa em casa.

Uma nova janela se abre para a trama. June entra para o Mayday. A narrativa que até a metade da temporada ainda era bastante pedagógica, agora começa a tecer novas

costuras. Os personagens adquirem complexidade com os *flashbacks* individuais, principalmente de Serena, Luke e Nick, que nos mostram outros tons daquela realidade e de como ela se formou. Nick e Serena, principalmente, são a ponte para conhecermos a participação de Fred em Gilead e de como aquela sociedade se torna uma possibilidade iminente. Agora, com todos os elementos que já nos fizeram compreender a barbaridade de Gilead, a divisão e distribuição de mulheres, os rituais das aias, e participação de homens/pessoas comuns no regime, como Nick, que encarnam a ideia da banalidade do mal de Hannah Arendt⁶⁰, a história caminha para uma possível rebelião das aias e marthas, que sabemos até então fazerem parte da resistência chamada Mayday. Estamos presas na história porque queremos saber o que irá acontecer com os seus destinos e com Gilead. Nesse sentido, se faz o arco seriado de *The Handmaid's Tale*, composto por episódios que adicionam camadas como numa teia.

June começa a ser construída como uma possível heroína, seu olhar e corporalidade, que sempre nos revelaram o que não podia verbalizar, agora se tornam duros, concentrados, corajosos. Ela consegue dissimular diante de Fred uma atração e submissão por ele, ao sair de sua companhia sua respiração nos mostra o quanto aquilo a desestabiliza, mas o seu controle em retomar o fôlego mostra uma determinação, uma esperança de que ela pode agir para mudar seu destino e se reencontrar com o seu passado, representado constantemente por Luke e Hannah.

Janine, em sua primeira cerimônia como Ofdaniel, rejeita o ritual e, nesta cena, vemos o estupro mais claramente, uma vez que a personagem verbaliza definitivamente o seu não consentimento para o sexo e como a Esposa a força àquela situação. O estupro é realizado pelo casal, e não apenas pelo Comandante. A cena é intercalada com June e Fred na Casa de Jezebel. Vemos apenas o rosto de June e como ali também acontece um estupro. Apesar da não verbalização dela, o rosto de Fred é repugnante. Fred: “Me mostre na próxima vez [se gostou]. Não precisa ficar quieta aqui, pode se soltar”.

O desespero de Janine a leva à beira da ponte com o seu bebê, mas que é propriedade dos Putnam, seus antigos donos, no colo: “Todos acham que estou louca, mas não estou”. E é então que June entra em cena como um centro de liderança para as aias, ao ajudar a salvar o bebê e Janine.

⁶⁰ Inspirada no julgamento de Eichmann em Israel, o qual responde só estar cumprindo ordens na execução de judeus durante o Terceiro Reich, Arendt reflete sobre o mal ser algo que não intrínseco ou anormal ao homem, a depender dos contextos e situações em que ele abdica da possibilidade de fazer o bem, de não corroborar para atos de violência. Ver mais em: *Eichmann em Jerusalém* (ARENDR, 1993).

– June: Eu sei. Eu sei que você não está louca. Me admira que todas nós não estejamos loucas. Neste lugar, sabe? Janine, uma mudança está vindo. Há esperança. Tudo isso vai acabar algum dia. E tudo vai voltar ao normal. Nós vamos sair. Vamos sair pra beber. Você e eu.

– Janine: E Moira? E Alma? Podemos ir ao karaokê?

– June: O que você quiser. Vamos encher a cara. Vamos dançar e ver o sol nascer [isso é banal para as telespectadoras, mas não para as aias. Aqui há um reflexão. Que não percamos nossas vidas, pois elas perderam num piscar de olhos, num *flashback*].

– Janine: Quem iria querer dançar comigo? Vem comigo. Não deve doer muito. Não, só um segundo. Aí ficaremos livres.

Janine pula da ponte. Uma trilha sonora ao canto de um coral que nos lembra anjos. June em choque sem ninguém para confortá-la. Aias não importam. Não têm sentimentos. Warren é preso. Serena tem medo do que Fred também faz com as Aias. Nesse ponto na narrativa, tudo parece desmoronar. Aquela organização, sem brechas para ação, parece agora vulnerável, cheia de fissuras. Serena acessa o espaço proibido, o escritório de Fred. Moira é uma das fissuras. Ela consegue fugir. O clima final do episódio é como se Gilead tivesse chegado ao seu ponto máximo com a queda de Janine na ponte. A impressão é de que veremos uma rebelião. Conhecemos cada vez mais as fissuras do sistema, como o açougueiro que entrega um pacote de Moira a June. Há uma rede. Há uma ponte.

Night, que conta com um total de uma hora de duração, é responsável por fechar a série, sem completá-la entretanto. Voltamos a um dos começos. Terminamos o último episódio pelo início. As aias em treinamento sobem as escadas com as suas roupas ainda do passado pré-Gilead seguindo Tia Lydia no Centro de Treinamento. Ao fundo ouvimos um cantar de corais que nos lembra o natal, um novo tempo ou ainda um culto, demarcando o caráter teocrático do treinamento.

June em *voice over* irá completar o significado desse retorno: “Havia um jeito de nos olharmos no Centro Vermelho” [a câmera como um olho tentando focar em quem vinha pelo corredor]. “Por muito tempo, não consegui descobrir o que era exatamente a expressão nos olhos delas, nos meus olhos. Porque antes, na vida real, nunca se via isso. Não passava de um vislumbre. Não era algo que pudesse durar dias, que pudesse durar anos.” As Aias são marcadas como gado. Tia Lydia: “Você é muito valiosa, não queremos perdê-la”.

June, que continua em *voice over*, fala de algum tempo e lugar que não sabemos ao certo, mas sabemos ser após os eventos a que estamos assistindo: “Era um olhar de pavor total e indescritível. Tem um gosto metálico. Como a ponta de um prego” [sai da

sala em que é marcada e volta à rua vestida de Aia. Agora sabemos onde está, mas o tempo não]. “Nós não nos olhamos mais desse jeito. A culpa é deles. Não deviam ter nos dado uniformes se não queriam que virássemos um exército.”

Figura 68: June/Offred grávida como centro no quadro



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

June está grávida e a descoberta é a partir da violência de Serena. Entre a gravidez que traz alegria – um *flashback* com Luke embaixo do cobertor, ele segurando sua barriga enquanto sonham o que o bebê será quando crescer –, e a gravidez que é um martírio, sozinha no quarto da casa dos Waterford, onde aquele bebê, apesar de estar em seu útero, não é seu. Com a gravidez, June volta ao centro. Das atenções, do carinho, da mesa. Serena também usa deste poder com Fred. Ao falar que o bebê não é dele, ao entrar no escritório, ao não permitir que ele chegue perto de June sexualmente mais.

Nesse episódio vemos um homem ser punido. A sua mão esquerda é amputada e todos os detalhes da cirurgia são filmados. A câmera aqui é mais fria, clara, objetiva, diferente de quando assistimos as punições das aias nos episódios anteriores. Warren é punido pelo pecado da luxúria e esta é uma das resoluções da temporada.

Figura 69: Amputação do braço do Comandante Warren Putnam



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

As cartas recebidas por June no pacote. Vozes femininas reverberam através dela. Um corpo, muitas histórias, muitas marcas. Aqui retomamos a ideia de Mulher em maiúsculo. Apesar de toda a sequência anterior nos mostrar a rivalidade com Serena. É algo que oscila entre a ideia feminina e de cumplicidade. Não é fixo. Mas de todo modo, em todos os ângulos, marcados pela dor, pela perda, pela violação, pela desesperança, pela falta.

Figuras 70 e 71: Estéticas da violência



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Outra resolução do episódio e da temporada é o destino de Janine e a sua cerimônia de Salvamento. Em plano aberto, vemos todas as Aias em fileiras enquanto homens despejam carrinhos com pedras ao chão. O que acontecerá é um apedrejamento. No discurso, Tia Lydia: “Nenhum milagre é maior do que o milagre da vida. O milagre de uma criança. E não há pecado maior do que machucar uma criança. Colocar uma criança

em perigo”. Após cada Aia pegar uma pedra e se posicionar no círculo onde acontecerá o apedrejamento, Janine é escoltada para o centro. Tia Lydia: “Ofdaniel foi condenada por colocar uma criança em perigo. A punição para esse crime é morte por apedrejamento”. Ofglen, companheira de caminhada de June, é punida por se recusar a participar do salvamento. A cena, em câmera lenta, parece se demorar no tempo para que todas as aias percebam o que está em jogo. Ao mesmo tempo, esse é um dos episódios que mais usa de recursos espetaculares nas cenas sem, necessariamente, fazer disso um elemento narrativo que contribua para a história em si, mas para as sensações que capturamos dela. Sua beleza estética, impecável. Pois, a esse ponto da história, a exposição da violência já foi tão largamente utilizada, que há aqui novas camadas estéticas para lembrarmos que a violência não é banal, apesar de ser, sim, banal em Gilead. Assim como na amputação do braço de Warren. Uma cena limpa, bela, calma, trivial, cirúrgica. Ao mesmo tempo, o ato da não violência, da abstenção, recebeu o mesmo tratamento, lento, calmo, pleno.

Figura 72: Resistência de June e a consagração de uma possível heroína contra Gilead



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Após, ao caminharem unidas pelas ruas: “birds flying high you know how I feel. The sun in the sky you know I feel”, de Nina Simone. Uma cena feita espetáculo. E as aias andando como um exército uniformizado, empoderado, e June como a líder à frente.

A sequência corta para o plano onde vemos Moira, no Canadá (refugiados), passando por uma porta, rumo à sua liberdade, ainda com a música de Nina Simone ao fundo.

Figura 73: Espiral de *The Handmaid's Tale*: de volta à janela



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

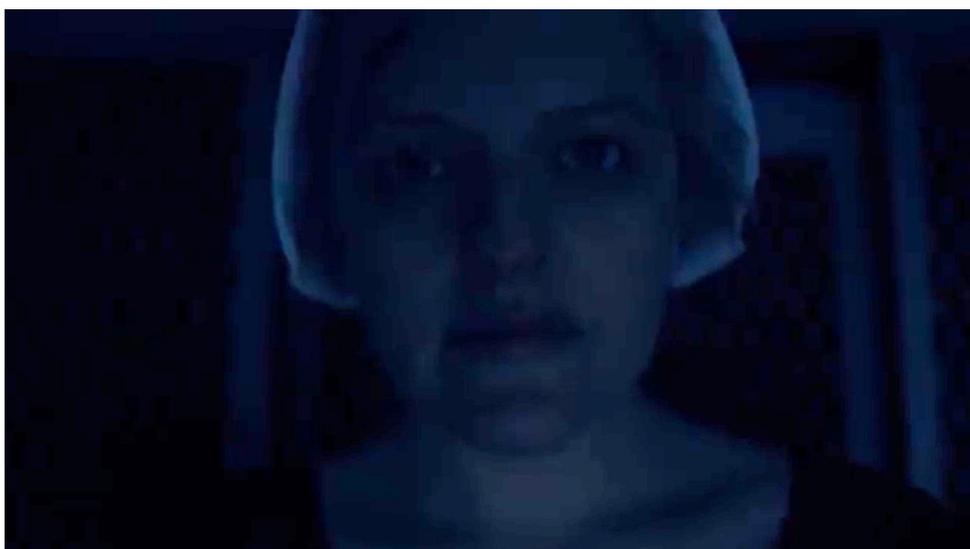
Voltamos ao início de novo. June à espera na janela. Dessa vez ela está de costas para a câmera e olha para fora, diferente do primeiro episódio em que está virada para nós. Ela olha para a luz, para a abertura, para as fissuras de Gilead que o episódio contemplou: a punição de Warren, o recebimento das cartas e testemunhos de mulheres por June (escondidas no banheiro), a fuga bem-sucedida de Moira e o reencontro com Luke, o medo de Fred de ser punido por Serena assim como a esposa de Warren fez, a negação ao salvamento/apedrejamento de Janine. Todos condensados em um episódio, que aos poucos fecha tramas, mas abre outras indicando uma continuidade do seriado: a gravidez de June, o romance com Nick, a vida dos refugiados no Canadá.

Em *voice over*, ainda na janela, agora em plano fechado na boca e nariz de June, ambos iluminados pelo sol que entra da janela (mesma estética de seus *flashbacks*): “Essa pode ser a última vez que eu tenha que esperar. Mas não sei o que estou esperando”. Lentamente a câmera olha os seus olhos lateralmente. Para depois cortar para um plano do lado de fora da janela, vendo os olhos e a touca de June através do vidro embaçado da janela: “Acho que a minha punição. Nós dissemos ‘não’”. A câmera foca apenas o vidro, que contém nele camadas de gelo do inverno. “Nos recusamos a cumprir nosso dever.” A

câmera volta para a posição inicial quando olhava June de perto, por dentro. “De matar Janine. E seremos punidas por esse pecado. Não tenho dúvida disso” – June nos revelando o que esperar na próxima temporada? “Eu caí na desgraça, o oposto de ‘graça’. Eu devia estar apavorada, mas me sinto serena. E parece que há um tipo de esperança até na futilidade.”

A punição de June chega já nesse episódio. Uma van preta, sons de sirene – a sirene também é um retorno, um ciclo, começamos o primeiro episódio um com esse som. June também volta à sua posição inicial, de costas para a janela. Um tempo circular. Mas que não volta ao mesmo ponto, diferente das condições anteriores. Algo muda, então, um tempo em espiral. Nick agora está ao seu lado. Rita recebe um legado, uma herança: as cartas. A descida na escada, dessa vez de cabeça erguida, um sorriso de monalisa no rosto, orgulhoso, sagaz. A liberdade da casa, para o retorno ao camburão – aquele que no primeiro episódio também a tirou de sua filha.

Figura 74: June quebra a quarta parede



Fonte: Captura de tela *The Handmaid's Tale*

Em *voice over*, June: “Se esse é o meu fim ou um novo começo, eu não tenho como saber. Eu me entreguei nas mãos de estranhos”. Os estranhos somos nós? Espectadoras? Queremos mais uma temporada? “Não tenho escolha, não há o que fazer. Então eu entro na escuridão interior ou na luz.” Nós somos as julgadoras do destino de June. Ela quebra a quarta parede e olha diretamente para nós. Quais usos faremos de sua história? De seu prognóstico do futuro? Um olhar-convite.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O convite da primeira temporada de *The Handmaid's Tale* nos parece ser esse trânsito entre a tela e a complexidade temporal da realidade. June nos olha, no último episódio, como a demarcar essa ponte, entre nós, espectadoras, o nosso atual, e o futuro passado distópico de sua realidade, enquanto uma extensão de nós mesmas, que compartilhamos com ela, em sua jornada, a rememoração de rastros de passados impossíveis de serem completamente re-narrados, pois esquecidos e obscurecidos. Os passados que a temporada nos traz, na tensão de Offred e June, ou são vislumbres, ou são intuições, ou dependem da nossa capacidade de investigá-los, como fizemos em nossa pesquisa. Na investigação encontramos vozes. Vozes da teoria feminista, com Nancy Fraser (2019), com Teresa de Lauretis (2019), com Laura Mulvey (1989; 2019), com Silvia Federici (2017), com Gayle Rubin (2017), com Susan Faludi (2001), e ainda todas aquelas que atravessaram essas pesquisadoras e outras que ainda poderíamos nos debruçar com maior afinco como Heleieth Saffioti (2004) e Michelle Perrot (2005). Essas foram nossas escolhas. Se ver é uma ação, como nos lembra John Berger (1990), escolhemos olhar para *The Handmaid's Tale* sob esse prisma.

A troca de olhares na narrativa é complexa. Ora olhamos para as instâncias futuras, passadas e presentes, nosso e de June, num embaralhamento que observamos não só ser temporal – entre nós e a personagem, além de acontecer na própria diegese com os *flashbacks* e inserções de outros pontos de vista para além da protagonista –, mas também olhamos para um embaralhamento entre duas formas de ser que ocupam a mesma materialidade, June e Offred, para um embaralhamento entre múltiplas formas de ser mulher, e portanto, mulheres. O olhar pró-fílmico é quem nos conduz nesse passeio entre os corpos e as materialidades da série, ora como personagem, ora como observador, ora como testemunha, ora como fetiche, ora como a nos orientar num espetáculo visual que em momentos erotiza as aias, as violenta, mas também as mostra enquanto heroínas, enquanto resistentes a um regime que as retificou, mas não completamente. A câmera as olha em seus mínimos detalhes, principalmente June, que nas brechas de seu corpo mostra sua identidade, não intacta, mas traumatizada, não totalmente dócil, mas também letárgica.

Há, sim, um olhar patriarcal na estrutura da série, em sua maioria nas maneiras como compõe o falo como um símbolo de poder, nas cenas em que a forma dos móveis, do acender um cigarro, demarcam uma castração das mulheres em cena, mas que, ao

tomar esses objetos, elas se configuram como mulheres de poder – sendo essa representação mais caracterizada por Serena na ausência de Fred. Mas há também um deslocamento, as personagens não giram em torno das figuras masculinas da série, entre elas há jogos e relações de poder que estão para além de Fred, de Luke e de Nick. Três figuras masculinas que acionam distintas percepções de June sobre seu próprio corpo e sua subjetividade, mas que não são necessariamente centrais para a composição da personagem enquanto heroína dessa narrativa. Eles são importantes na configuração de June/Offred, mas a complexa psicologia da personagem não orbita apenas a dicotomia homem x mulher, mas também nas possibilidades de ser mulher, de ser mãe, amante, amiga, inimiga, oprimida pelo sistema de Gilead (que é composto não só por homens, mas as esposas também são ferramentas dessa opressão patriarcal), entre muitas outras que nos são apresentadas não só visualmente, mas nas vozes internas de June – em *voice over* e nos *flashbacks*.

Nas materialidades da série, observamos a complexidade narrativa televisiva, suas fronteiras com o cinema, principalmente no uso de profundidades de campo, o uso de arcos longos – seriados – e episódicos. A temporada se encerra em um looping, de janela a janela, mas com a evolução da personagem no sentido de que o corpo que ocupa essa abertura luminosa do cárcere – a janela do quarto – já é outro, já tem outras percepções da própria realidade, das possibilidades de resistências no regime de Gilead, na conexão com outra rede de mulheres que também buscam romper com aquela realidade autoritária, teocrática e patriarcal, com mais esperança e mais coragem. Ao mesmo tempo deixa aberta a possibilidade de uma nova temporada, do desenvolvimento da história em nossa expectativa de assistir/consumir June se tornando cada vez mais uma heroína – a possibilidade de abertura para uma jornada mais ampla da constituição da protagonista enquanto heroína. As espectadoras, nesse looping narrativo, nessa espiral – pois não retorna exatamente ao mesmo lugar –, também se encontram em outro ponto da narrativa, conhecemos Gilead, conhecemos os principais personagens, sabemos de brechas para saída dessa distopia. Do primeiro episódio ao último, percorremos a tessitura narrativa, não sem julgamento. Somos testemunhas de muitos fracassos – das mulheres traficadas, da perda de autonomia financeira, corporal, subjetiva, individual. Do fracasso da fuga de June, do fracasso de Serena no desejo de ser partícipe direto do governo. Para não fracassar, como em *The Handmaid's Tale*, somos convidadas a agir. Manifestantes-espectadoras procuram agir diante desse alarme de incêndio. Nem todas as espectadoras terão o mesmo acionamento. E isso é um dos pontos – da análise de recepção – que não

damos conta nessa pesquisa, mas que procuramos indicar, ao longo de toda a nossa investigação, as brechas para uma afetação do público feminino. O olhar para as audiências, através de pesquisas qualitativas e quantitativas de público, seria um passo posterior ao mapeamento das possibilidades de leitura da série e que pode ser abordado em outras oportunidades de pesquisas e aprofundamento sobre o tema.

As produções de presença (GUMBRECHT, 2010) que a série articula ajudam a desvelar as trincheiras temporais entre nós – espectadoras – e a narrativa – mais especificamente as temporalidades do ser de June, que é quem nos abre as portas para o passado presente, o futuro passado e o presente distópico da série, principalmente em suas lembranças. Os *flashbacks* são um dos principais recursos visuais que a série aciona para operar enquanto um alarme de incêndio para a nossa espectralidade. A produção de presença das memórias de June, em suas camadas de passado – lembranças já em Gilead como aia, e passados mais distantes antes da constituição desse governo –, dão complexidade à personagem e à narrativa e são espaços de experiência que se cruzam com nossos passados e situação presente. A percepção do alarme é possível, também, pelo contexto da espectralidade, de recrudescimento de pautas progressistas. É um presente de urgência, de um “*instante de perigo*” (BENJAMIN, 2005 [1940], VI, p.65, grifo do autor) que contribui para a tessitura dos sentidos da série, de ameaça, de prognóstico do futuro a partir de um diagnóstico do presente. Como vimos, há múltiplas possibilidades de leitura da narrativa que, a um ouvido atento, pode percorrer por passados que ainda clamam por justiça: a opressão de mulheres na história, seu apagamento nas narrativas hegemônicas do tempo histórico, vozes silenciadas que ecoam em *The Handmaid's Tale*. A tortura dos corpos femininos, a percepção conservadora de papéis rígidos de gênero, as permissões de quais corpos podem ou não existir, as possibilidades de ser mulher que podem ser suprimidas. Se é um futuro passado, não sabemos ao certo o quão profundo esse passado possa ser, até onde o retorno pode ir na perda de conquistas e lutas sociais, políticas, econômicas e culturais que trilhamos no curso da história.

Nesse sentido, é a emergência de uma situação comunicacional que observamos. Por sua especificidade temporal, narrativa, visual, contextual, os sentidos que *The Handmaid's Tale* pode abarcar, e o seu sucesso enquanto produto audiovisual de grande circulação, se encontram nessa relação. As camadas relacionais que a série promove e em que se encontra não fecham completamente seus sentidos possíveis – há um índice de imprevisibilidade em como o produto será consumido, compreendido e decodificado –,

mas têm potencial para uma leitura de nossa realidade, patriarcal, violenta, misógina (para citar algumas das ameaças com que convivemos cotidianamente). A primeira temporada da série abre para a constituição de subjetividades e uma relação com a objetividade do mundo. Ajuda a revelar questões que precisam da ação no presente para que aquela imaginação de futuro, verossímil, não se atualize em nosso presente.

Enquanto fenômeno acontecimental, que afeta os sentidos das espectadoras e está inserida em uma complexa trama social (FRANÇA, 2012), *The Handmaid's Tale* afeta também nossa percepção do tempo. A flecha do tempo não está direcionada necessariamente para o futuro, ela vem do futuro e aponta para nós. Simultaneamente, ela também vem do passado, e nessa imagem, somos interpeladas pelas duas instâncias temporais. Se, no tempo do devir, ela nos aciona um aviso para a ação no presente – ou, ao menos, se não agirmos somos antecipadas no sentimento de angústia –, no tempo de antes ela ecoa vozes que ainda clamam por justiça – as inúmeras, incontáveis, inenarráveis, esquecidas e obscurecidas histórias de mulheres que são silenciadas nos discursos hegemônicos. Nesse sentido, mesmo que ficcional, *The Handmaid's Tale* nos faz, no mínimo, abrir a escuta, olhar atentamente, questionar nosso mundo e que lugar ocupamos nele. Somos comprimidas pelas vozes futuras e passadas.

Numa situação ideal, *The Handmaid's Tale* seria um produto audiovisual de grande potência de inserção de pensamentos críticos sobre a realidade, a nosso favor. Mas sabemos que ela também opera nos moldes de uma indústria que corrobora com discursos hegemônicos que culminam em muitas violências sexuais e de gênero – a temporada que analisamos de *The Handmaid's Tale* reitera essas violências como crítica, mas seu uso por vezes excessivo reduz os corpos em cena a essas ações. A série perpetua relações de dominação, de classe, de gênero, de raça, em sua narrativa, ora colocando-as em tensão, ora para operar no circuito melodramático narrativo que amplia a complexa relação entre as personagens, mas que também continua a dar visibilidade a modelos de sujeição do feminino. Quando não sujeito, quando as personagens não circundam uma relação entre homem x mulher, a sujeição acontece entre mulheres e nela operam outras opressões para além do gênero. Consumimos insistentemente – a série persiste nessa linguagem –, a tortura física e psicológica das aias ao ponto de, no último episódio, precisar acionar outras formas de representar a violência – num espetáculo visual –, uma vez que em um ponto da narrativa ela se tornou banal.

A partir de nosso percurso de análise, outras questões se abrem e, uma delas é justamente o papel da violência enquanto espetáculo visual: ela é didática para não a

praticarmos, tamanho incômodo que nos provoca, ou ela contribui para imaginações e práticas de violação dos corpos? Há um gozo nessa constante exposição da violência? E, o mais importante, nós indicamos possibilidades de leitura e de sentidos a partir da narrativa circunscrita em seu contexto político, histórico, social, mas o que uma pesquisa de recepção – qualitativa, quantitativa – nos revelaria sobre as lógicas de consumo dessa peça audiovisual?

De todo modo, *The Handmaid's Tale* encontra-se nesse jogo de poderes, entre reforçar estéticas e fetichismos machistas do audiovisual, assim como o de levantar a questão das violências de gênero, dando luz ao sombrio contexto de ressurgimento de pautas radicais de direita no poder, luz essa que nos serve de aviso, de chamado à ação e de não esmorecimento e distração diante das conquistas já alcançadas, porém não consolidadas e que ainda estão sob ameaça.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Bruna Soares; PEREIRA, Matheus Ribeiro. O antifeminismo como backlash nos discursos do governo Bolsonaro. In: *Agenda Política*. Revista de Discentes de Ciência Política da Universidade Federal de São Carlos, n. 3, São Carlos, 2019, p. 8-35.

ALMEIDA, Francis Silva; BELLO, Osvaldo Dalberio. Experiência estética e corporeidade: a arte como espaço de significação do corpo. In: *VIII Encontro de Pesquisa em Educação*. 2015, Uberaba. Anais... Uberaba: Universidade de Uberaba, 2015, p. 1-18.

ATWOOD, Margaret. *Am I a Bad Feminist?*. The Globe and Mail, [15 de janeiro, 2018]. Disponível em: <https://www.theglobeandmail.com/opinion/am-i-a-bad-feminist/article37591823/>. Acesso em: 10/01/2020.

ATWOOD, Margaret. *Margaret Atwood: 'I am not a prophet. Science fiction is really about now'*. [20 de janeiro, 2018]. Londres: The Guardian. Entrevista concedida a Lisa Allardice.

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

ATWOOD, Margaret. *'The Handmaid's Tale' author Margaret Atwood on President Donald Trump's America: 'We're not living in Gilead yet, but there are Gilead-like symptoms going on'*. [4 de maio, 2018]. Nova Iorque: ABC News. Entrevista concedida a David Wright, Aude Soichet e Alexa Valiente.

ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale held a mirror up to a year of Trump*. The Guardian. [26 de dezembro, 2017]. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/dec/26/the-handmaids-tale-year-trump-misogyny-metoo>. Acesso em: 10/01/2020.

ATWOOD, Margaret. *Maldita Profecía*. El País. [1 de maio, 2017]. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2017/05/01/eps/1493589910_149358.html. Acesso em: 10/01/2020.

ATWOOD, Margaret. *Margaret Atwood on what 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump*. The New York Times [10 de março, 2017]. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>. Acesso em: 10/01/2020.

BAHIANA, Ana Maria. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARBOSA PESSOA, J. A era religiosa-política de Bolsonaro e os petencostais no Brasil. In: *Brazilian Journal of Policy and Development*, n. 2, p. 109-127, 2020.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Trad. J. M. Gagnebin e M. L. Müller. In: LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

BERGER, JOHN. *Ways of seeing: Based on the BBC Television Series*. London: Penguin Group, 1990.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: King Cross Publicações, 2008.

BILTON, Nick. *Is The Handmaid's Tale the Allegory of the Trump Era?*. Vanity Fair, 2017. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/news/2017/06/handmaids-tale-trump-era-inside-the-hive-podcast>. Acesso em: 10/01/2020.

BLOOMBERG NEWS. Bolsonaro fala à Bloomberg em Davos; veja a íntegra. [23 de janeiro, 2019]. Disponível em: <https://www.bloomberg.com.br/blog/bolsonaro-fala-bloomberg-em-davos-veja-integra/>. Acesso em: 08/01/2021.

BRAGA, José Luiz. O conhecimento comunicacional – entre a essência e o episódio. In: FRANÇA, V.R.V., SIMÕES, P. (orgs.). *O modelo praxiológico e os desafios da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2018. P.119-137.

BRITO, Thiago Vieira. Temporalidades distópicas ou distopias temporais? Um problema para os historiadores. In: BENTIVOGLIO, Julio; CUNHA, Marcelo Durão; BRITO, Thiago Vieira (org.). *Distopia, literatura e história*. Serra: Editora Milfontes, 2017.

BROWNING, Laura M.; PENZEY, Caitlin; ADAMCZYK, Laura. *We discuss The Handmaid's Tale While We Are Still Allowed to Read*. AV/TV Club, 2017. Disponível em: <https://tv.avclub.com/we-discuss-the-handmaid-s-tale-while-we-re-still-allowe-1798287930> . Acesso em: 20/01/2020.

BRUCK, Mozahir Salomão. OLIVEIRA, Max Emiliano. A agônica durée do bricoleur: temporalidades midiático-jornalísticas em tensão. In MUSSE, C.F. , VARGAS, H. , NICOLAU, M. *Comunicação, mídias e temporalidades*. Salvador, Edufba, 2017. P.119-135.

CALCAGNO, Victor. “Feche as pernas”: o que pregam os participantes do 1º Congresso Antifeminista do Brasil. *Época* [14 de agosto, 2018]. Disponível em: <https://epoca.globo.com/feche-as-pernas-que-pregam-os-participantes-do-1-congresso-antifeminista-do-brasil-22964525>. Acesso em 08/01/2021.

CAPANEMA, Leticia Xavier. A televisão expandida: das especificidades às hibridizações. *Revista de Estudos da Comunicação*, 2008. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/estudosdecomunicacao/article/view/16589>. Acesso em: 15/01/2020.

_____. *Autorreferencialidade narrativa: um estudo sobre estratégias de complexificação na ficção televisual*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2016.

_____. Por uma narratologia da ficção televisual. *Tríade: Comunicação, Cultura E Mídia*, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22484/2318-5694.2017v5n9p34-51>. Acesso em: 15/01/2020.

CAPANEMA, L.; OLIVEIRA FRANÇA, R. A Televisão no Ciberespaço: Reformulações da televisão na internet e na TV Digital. *Revista GEMInIS*, v. 4, n. 1, p. 20-36, 11 ago. 2013.

CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Org. Izabel Brandão, Zahide L. Muzart. Florianópolis: Mulheres, 2003. p. 337-360.

DOCKTERMAN, Eliana. *On the Urgency of The Handmaid’s Tale*. *TIME*, 2017. Disponível em: www.time.com/collection-post/4925657/margaret-atwood-and-elisabeth-moss. Acesso em: 03/01/2020.

DUPUY, Jean-Pierre. Chorar as mortes que virão – por um catastrofismo ilustrado. In. NOVAES, Adauto (org.). *O futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013. p. 191-207.

ELLIS, John. *Seeing Things: Television in an age of uncertainty*. London: I.B. Tauris, 2000.

EXAME, AGÊNCIA DE NOTÍCIAS. “Brasil não poder ser país do mundo gay; temos famílias”, diz Bolsonaro [25 de abril, 2019]. Disponível em: <https://exame.com/brasil/brasil-nao-pode-ser-pais-do-mundo-gay-temos-familias-diz-bolsonaro/>. Acesso em: 10/01/2021.

FALCÓN, Gaudi. Women’s Rigths: The Handmaid’s Tale-Inspired Protests [6 de outubro, 2018]. Disponível em: https://www.academia.edu/37534990/The_Handmaids_Tale_Inspired_Protests. Acesso em: 10/01/2020.

FALUDI, Susan. *Backlash: the underclared war against american women*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANÇA, Vera R.V. Discutindo o modelo praxiológico da comunicação: controvérsias e desafios da análise comunicacional. In. FRANÇA, V.R.V.; SIMÕES, P. (orgs.). *O modelo praxiológico e os desafios da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2018. P.89-117.

_____. O acontecimento para além do acontecimento: uma ferramenta heurística. In: FRANÇA, Vera R.V.; OLIVEIRA, L. (Orgs.). *Acontecimento: reverberações*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 39-51.

FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In. HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 25-46.

GOTTLIEB, Erika. *Dystopian fiction east and west*. Toronto: McGilligan Books, 2001.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. In: *Anuário Literário*, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013.

KETTERER, David. *The Handmaid's Tale: A Contextual Dystopia*. Science Fiction Studies, 1989.

KOPP, Rudinei. *Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury*. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. São Paulo: EDUSC, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto-Ed. PUC-Rio, 2006.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

RIGBY, Jacob M.; BRUMBY, Duncan P.; GOULD, Sandy J.J.; COX, Anna L. "I Can Watch What I Want": A Diary Study of On-Demand and Cross-Device Viewing. *TVX '18* June 26–28, 2018, SEOUL, Republic of Korea. Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/abs/10.1145/3210825.3210832>. Acesso em: 20/01/2020.

JASMIN, Marcelo. Futuro(s) presente(s). In: NOVAES, Adauto (org.). *O futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013. p. 381-402.

JASPER, Marykate. *How Trump, #MeToo, and Real-World Handmaid Protests Have Influenced Season Two of The Handmaid's Tale*. The Mary Sue, 2018. Disponível em: <https://www.themarysue.com/politics-season-2-handmaids-tale/>. Acesso em: 20/01/2020.

JONES, Libby Falk. *Breaking Silences in Feminist Dystopias*. Utopian Studies, no. 3, 1991.

JORNAL O SUL. *Na ONU, a ministra da Mulher do Brasil discursou contra o aborto e disse que os direitos da mulher são prioridades* [13 de março, 2019]. Disponível em: <https://www.osul.com.br/na-onu-a-ministra-da-mulher-do-brasil-discursou-contra-o-aborto-e-disse-que-os-direitos-da-mulher-sao-prioridades/>. Acesso em: 08/01/2021.

MACHADO, Arlindo, Fim da televisão? *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, vol. 18, núm. 1, janeiro-abril, 2011, p. 86- 97.

MAIA, Gabriela Felten; WEBER, Nicole Garske. “O Conto da Aia” – Quando realidade e ficção aproximam-se: Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos e as implicações ao antifeminismo na política brasileira. In: *Seminário Internacional Demandas Sociais e Políticas Públicas na Sociedade Contemporânea*, 15. 2019, Santa Cruz do Sul. Anais... Santa Cruz do Sul: UNISC, 2019, p. 1-20.

MARGHITU, Stefania; JOHNSON, Kelsey Moore. Feminist Online Responses Against the U.S. Alt-Right: Using *The Handmaid’s Tale* as a Symbol and Catalyst of Resistance. *Communication Culture & Critique*, n. 11, p. 183-185, 2018.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *MATRIZES*, 5(2), p. 29-52, 2012.

MULVEY, Laura. *Afterimages: on cinema, women and changing times*. London: Reaktion Books, 2019.

NEUMAM, Shirley. *Just a Backlash: Margaret Atwood, Feminism, and The Handmaid’s Tale*. University of Toronto Quarterly, 2006.

NOVAES, Adauto. Mundos possíveis. In. NOVAES, Adauto (org.). *O futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013. p. 11-39.

O GLOBO. *Confira a íntegra do discurso de Jair Bolsonaro no Congresso* [01 de janeiro, 2019]. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/confira-integra-do-discurso-de-jairbolsonaro-no-congresso-23339328>. Acesso em: 08/01/2021.

OPPENHEIM, Maya. *Margaret Atwood: Feminism is not about believing women are always right*. The Independent, 2017. Disponível em: www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/margaret-atwood-handmaids-tale-author-feminism-women-not-always-right-a7847316.html. Acesso em: 10/01/2020.

QUÉRÉ, Louis. De um modelo epistemológico da comunicação a um modelo praxiológico. In. FRANÇA, V.R.V.; SIMÕES, P. (orgs.). *O modelo praxiológico e os desafios da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 15-47.

RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres. In: *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: A intriga e a narrativa histórica*. Vol. 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROSSETTI, Regina. Supressão do tempo na sociedade midiaticizada. In MUSSE, C.F. , VARGAS, H. , NICOLAU, M. *Comunicação, mídias e temporalidades*. Salvador, Edufba, 2017. P.79-96.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, Alusk Maciel; SANTANA, Gilmar. Das telas para as ruas: o envolvimento político de *The Handmaid's Tale* com a atualidade. *Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, n.1, p.1-19, julho 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Revista Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, Vol. 20, n.1, p. 65 – 82, 2008.

SILVA, Marcelo. *Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade*. Galaxia (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

SODRÉ, Muniz. *Ciência do comum: Notas para o método comunicacional*. Petrópolis: Vozes, 2014.

SOMACARRERA-ÍÑIGO, Pilar. “Thank You for Creating this World for All of Us”: Globality and the Reception of Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale* After its Television Adaptation. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, n. 78, p. 83-95, abril 2019.

STILLMAN, Peter G.; JOHNSON Anne. *Identity, Complicity and Resistance in The Handmaid's Tale*. *Utopian Studies*, vol. 5, No. 2, 1994, pp. 70-86.

VALIATI, Vanessa Amália Dalpizol. “*Você ainda está assistindo?*”: o consumo audiovisual sob demanda em plataformas digitais e a articulação das práticas relacionadas à Netflix na rotina dos usuários. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, 2018.

VERVONDEL, Eva. *Serena Joy, the Aunts, Moira and Offred’s Mother on The Feminist Spectrum*. Dissertação (Mestrado de Artes em Literatura Moderna Comparada) – Universidade de Gante, Gante, 2018.

WHEELER, Katherine S. *The relationships between television viewing behaviors, attachment, loneliness, depression, and psychological well-being*. 2015. 37 f. TCC (Graduation) - Psychology B.S., The Department of Psychology, Georgia Southern University, Statesboro, 2015. Disponível em: <<https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/honors-theses/98/>>. Acesso em: 17 abr. 2022.

WOLFF, Francis. A flecha do tempo e o rio do tempo – Pensar o futuro. In. NOVAES, Adauto (org.). *O futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013. p.41-61.

