

JESSICA PIERRE DYNA

***THE HANDMAID'S TALE: UMA PERSPECTIVA
SOBRE PODER E GÊNERO***

**CAMPINAS
2019**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS PÓS-
GRADUAÇÃO STRICTO SENSU - MESTRADO EM "LINGUAGENS,
MÍDIA E ARTE"**

JESSICA PIERRE DYNA

***THE HANDMAID'S TALE: UMA PERSPECTIVA
SOBRE PODER E GÊNERO***

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestra ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Silva Amarante

**CAMPINAS
2019**

Ficha catalográfica elaborada por Vanessa da Silveira CRB 8/8423
Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI - PUC-Campinas

302.234 Dyna, Jessica Pierre.
D997h The Handmaid's tale: uma perspectiva sobre poder e gênero / Jessica Pierre Dyna.- Campinas: PUC-Campinas, 2019.
64 f.

Orientadora: Maria de Fátima Silva Amarante.
Dissertação (Mestrado em Linguagens, Mídias e Artes) - Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídias e Artes, Centro de Linguagem e Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2019.

Inclui bibliografia.

1. Cinema - Semiótica. 2. Televisão - Programas. 3. Narrativa (Retórica). 4. Comunicação não-verbal. 5. Análise do discurso. I. Amarante, Maria de Fátima Silva. II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Centro de Linguagem e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Artes. III. Título.

CDD – 23. ed. 302.234

JESSICA PIERRE DYNA

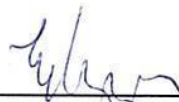
“THE HANDMAID’S TALE: UMA PERSPECTIVA SOBRE PODER E GÊNÊRO”

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação de Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas, e aprovada pela Banca Examinadora.

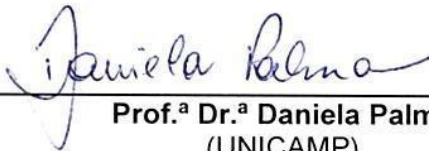
APROVADA: 27 de fevereiro de 2019.



Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Silva Amarante
(Orientadora - PUC-CAMPINAS)



Prof.^a Dr.^a Eliane Fernandes Azzari
(PUC-CAMPINAS)



Prof.^a Dr.^a Daniela Palma
(UNICAMP)

Dedico esta dissertação à Fátima, minha querida orientadora, que jamais me permitiu desistir e me deu todo o apoio para chegar até aqui.

Sem ela, nada disso seria possível.

“Nolite te bastardes carborundorum”¹

– Margaret Atwood, 1985.

RESUMO

¹Trecho do Romance *The Handmaid's Tale*: “Não permita que os bastardos reduzam você a cinzas” – tradução de responsabilidade da autora.

Com o intuito de refletir sobre questões que constituem o fio do discurso da série *The Handmaid's Tale* (2017), no tocante a distopia, poder e gênero, a presente pesquisa se embasa em conceitos teóricos e metodológicos de autores tais como Foucault, Butler e Connel, dentre outros. A análise do *corpus* abrange efeitos de sentido nos enunciados das personagens, bem como no discurso não-verbal de cenas da série, incluindo questões de cenografia, fotografia, figurino e trilha sonora. Os resultados apontam que o discurso distópico, que faz do passado futuro, apresenta efeitos de sentido que remetem a elementos da realidade contemporânea, na amalgamação do vivido e do nunca imaginado, propiciando a visão assombrosa do nunca pensado em vivido, em que movimentos de *fast forward* e *flashback* nos perguntam quem é a mulher contemporânea e que poder lhe cabe nas relações sociais da atualidade.

Palavras-chave: *The Handmaid's Tale*; gênero; poder; discurso.

ABSTRACT

Aiming at reflecting upon issues that constitute the discursive thread of the series *The Handmaid's Tale* (2017), with respect to dystopia, power and gender, this research is based on theoretical and methodological concepts of authors such as Foucault, Butler e Connell, among others. The analysis of the *corpus* encompasses meaning effects in the characters' utterances, as well as in the non-verbal discourse of scenes of the series, including scenography, photography, clothing design and soundtrack. Results point out that dystopic discourse, that turns past into future. Presents meaning effects, which are linked to contemporary reality elements, in the coming together of the lived with the never imagined. It gives place to a staggering vision of the never thought into the experienced, in which fast forward and flashback movements question us about who the contemporary woman is and what place is destined to her in present day social relationships.

Keywords: The Handmaid's Tale; gender; power; discourse.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. <i>THE HANDMAID'S TALE</i> : UMA DISTOPIA	10
2. PODER E DISCIPLINA.....	20
2.1. Disciplina	20
2.2. Suplício	27
3. TRAJES DA DOMINAÇÃO	34
4. SONS DA RESISTÊNCIA.....	49
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
REFERÊNCIAS	61

INTRODUÇÃO

Esta dissertação faz parte de uma trajetória pessoal, que me trouxe até o tema principal abordado. Ao rever essa trajetória, consigo perceber que algumas questões sobre gênero estão presentes em minha vida, desde a infância.

Ainda no ensino fundamental, recordo-me que, com meus 7 anos, comecei a ter meus primeiros grandes problemas na escola por me vestir com roupas masculinas e preferir brincar com os meninos. Era uma escola particular; meu pai foi convocado para uma reunião e, depois disso, fui obrigada a frequentar diversos psicólogos. Uns obrigavam-me a usar vestido durante as sessões, outros reclamavam até da maneira como eu desenhava o cabelo de uma figura na folha de papel. Foi nessa fase que comecei a vivenciar um inferno. O inferno de não poder ser quem eu era. Isso foi terminar somente quando completei 20 anos, pois já não estava mais sob o controle de meu pai e poderia viver livremente escolhendo minhas roupas, meu cabelo e muitas outras coisas que havia sido impedida de vivenciar.

Por conta desta experiência, acredito que a presente dissertação é apenas uma consequência de toda a minha formação em todos os âmbitos: pessoal, acadêmico e profissional.

Na graduação de Publicidade e Propaganda na PUC-Campinas, pude entrar em contato com a pesquisa acadêmica, por meio de uma disciplina lecionada pela Professora Doutora Dulce Adorno. Nesta disciplina, escrevi um artigo sobre o trabalho doméstico. Esse momento foi decisivo para o que viria a seguir. Foi assim que acabei optando por concorrer a vaga de monografia, ao invés do tradicional trabalho de conclusão de curso em grupo.

Orientada pela Professora Doutora Teresa de Moraes, concluí minha graduação com uma monografia sobre a maneira como as mulheres eram representadas pela publicidade do século XXI. O tema “gênero e pesquisa” passou, então, a ser bem frequente na minha vida. Eu queria investigar onde, como e os motivos pelos quais vivemos esta obrigação de ser mulher e feminina/homem e masculino. Sem nuances, a vida só existe no binarismo de gênero.

Após a graduação, sabia que queria fazer mestrado e estudar gênero novamente e, assim, comecei a estudar para passar no processo seletivo do PPG Limiar.

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas, possuía um pré-projeto cujo objeto de estudo era completamente diferente do que é o presente, pois o olhar interdisciplinar possibilitou-me ter outras visões, até então desconhecidas, para a minha formação acadêmica. Foi na disciplina de Linguagens e Memórias, lecionada pelo Professor Doutor Ricardo Gaiotto de Moraes, que me encantei e decidi modificar meu objeto de pesquisa, passando do Programa **Saia Justa** do GNT para a série *The Handmaid's Tale*.

O atual objeto desta pesquisa, por ser multimodal com efeitos sonoros, imagéticos e discursivos, produz uma pluralidade de sentidos que muito me atraiu. A produção audiovisual foi muito elogiada pela crítica e a série também foi premiada com oito *Emmys*, inclusive o da categoria de melhor série dramática de 2017. A série estreou em 26 de abril de 2017 no *streaming Hulu*, uma concorrente da *Netflix* nos Estados Unidos. Atualmente, a série é transmitida no Brasil pelo canal *Paramount*.

O elenco principal da série *The Handmaid's Tale* é formado por Elisabeth Moss (June/Offred), Joseph Fiennes (Fred Waterford), Yvonne Strahovski (Serena Joy), Alexis Bledel (Emily/Ofglen), Ann Dowd (Tia Lydia), Samira Wiley (Moirá) e Amanda Brugel (Rita). O enredo se passa nos EUA em um futuro em que o país se torna a República de Gileade. Nesse país, governado por homens e pela religião, as mulheres são separadas em castas sociais. Em uma dessas castas se encontram as aias (servas) designadas para procriarem filhos para os governantes da elite do país. Esse posicionamento da mulher levou-me a escolher a série como *corpus* deste trabalho já pensando nos diálogos que poderia propiciar entre diversos autores, tais como Michel Foucault, Judith Butler, Raewyn Connel, entre outros não menos importantes.

Uma vez que o presente trabalho pretende trazer reflexões sobre questões de gênero e poder, após o visionamento da primeira temporada da série, foram selecionadas cenas representativas das regularidades discursivas, englobando o verbal, o imagético e o sonoro. A metodologia escolhida foi a análise do discurso de linha francesa, com análise da materialidade do discurso,

à luz de suas condições de produção, conforme aponta Gregolim (2006), recorrendo, ainda, à semiótica com base em Santaella (2003).

O trabalho compreende, além desta introdução 4 capítulos. No primeiro, discutimos a questão da distopia a partir dos personagens e enredo, com foco especialmente em aspectos religiosos, contextualizando a série e discutindo em que medida ela pode vir a ser uma representação crítica da realidade; No segundo capítulo, discutimos como as práticas disciplinares contribuem para o adestramento dos corpos na República de Gileade, enquanto que, no capítulo seguinte; abordamos questões sobre o figurino da série e suas representações e, no último, buscamos analisar os efeitos de sentido da trilha sonora da série. Seguem-se as considerações finais e as referências utilizadas.

1. *THE HANDMAID'S TALE*: UMA DISTOPIA

Não há imagem, apenas o som de uma sirene rompe o silêncio ensurdecedor da cena. Após o som da sirene, surge um carro em alta velocidade em uma estrada vazia, mas povoada de árvores secas de aspecto outonal. A câmera corta para o interior do veículo e focaliza uma menina pequena e amedrontada, abraçada a uma mulher – sua mãe, já depreendemos. A câmera mostra, então, o rosto do motorista que, com expressão de pavor, olha para o banco de trás, onde se encontram sua mulher e filha, como viremos a saber. A câmera focaliza novamente a estrada e exhibe o momento em que o carro, em alta velocidade, perde o controle e se choca contra as árvores. Na sequência, a mulher pega a menina em seus braços e corre em direção às árvores, deixando o marido para trás. Enquanto a mulher corre com a filha nos braços entre galhos e mato seco, é possível escutar vários tiros ao fundo. A mulher com a criança consegue se esconder entre algumas pedras, e a câmera mostra de relance alguns guardas vestidos de preto e armados se aproximando, sendo que se ouve o som de seus rádios intercomunicadores. Após um tempo, eles se afastam. Acreditando que os guardas se foram, a mulher pega sua filha no colo e começa a correr novamente, mas é avistada pelos guardas e a perseguição reinicia. Com sua filha nos braços, a personagem escorrega, cai ao chão e é capturada pelos guardas que arrancam sua filha de seus braços. A mulher grita implorando para que não lhe tirem sua filha. Sem sucesso, pois um dos guardas bate em seu rosto com a arma, e ela cai desacordada, sendo então carregada em uma maca até um veículo de transporte também preto. A cena é interrompida.

Assim inicia o primeiro episódio da série *The Handmaid's Tale*, com a narrativa de como a protagonista June Osborne foi capturada e designada para ser uma aia, ou seja, uma serva cuja única tarefa é procriar para a elite governante da República de Gileade. A série criada por Bruce Miller foi baseada no livro homônimo de Margaret Atwood, publicado em 1985 e sobre o qual a autora afirmou em entrevistas ter sido concebido com base em fatos reais. Assim, a projeção do passado no futuro parece buscar (re)construir uma memória necessária a evitar a recorrência dos fatos, em um brado de alerta de que o vivenciado, embora tenha se tornado o nunca imaginado, pode retornar, que o nunca pensado pode vir a se tornar o vivido.

Em linhas gerais, o enredo trata de um futuro próximo, em que o mundo encara uma crise de infertilidade causada por agrotóxicos, aquecimento global e poluição. A República de Gileade, neste contexto, ocupa geograficamente o que, anteriormente, eram Estados Unidos da América, estando sob um governo teocrático, fundamentalista e totalitarista, com traços militaristas. Neste país, dominado por homens, as mulheres são separadas em castas sociais e subjugadas pelas leis que as proíbem de controlar seu próprio dinheiro, trabalhar ou mesmo ler.



Figura 1 – 06’22” – 1º episódio – Offred/June

June, após a sua captura, é designada à casa do comandante Fred Waterford e de sua esposa Serena Joy, ambos atores importantes na formação da República de Gileade. Ao ser designada para a casa dos Waterford, June recebe um novo nome, Offred, ou seja, “de Fred”. Assim, também por meio da nova nomeação, é objetificada, sendo apagado seu nome como marca identitária. Passa a ser propriedade do homem da casa na posição dá a preposição em inglês “of”(de) ao nome do patriarca da casa. Assim, o fato de ser possuída se marca em seu nome e se desdobra nos eventos em que é sexualmente possuída por seu proprietário para procriar.



Figura 2 – 06'46'' – 1º episódio – Comandante Fred Waterford



Figura 3 – 06'26'' – 1º episódio – Esposa Serena Joy

Ao desenrolar da trama, surgem diversos personagens que nos permitem compreender melhor a República de Gileade, seu governo e suas leis. A maioria dos personagens e muitos dos acontecimentos, como ocorre no livro em se baseia a série, relacionam-se a personagens e eventos bíblicos. As aias, por exemplo, têm sua origem no seguinte trecho do livro do Gênesis:

Vendo Raquel que não dava filhos a Jacó, teve inveja de sua irmã, e disse a Jacó: Dá-me filhos, se não morro. Então se acendeu a ira de Jacó contra Raquel, e disse: Estou eu no lugar de Deus, que te impediu o fruto de teu ventre? E ela disse: Eis aqui minha serva Bila; coabita com ela, para que dê à luz sobre meus joelhos, e eu assim receba filhos por ela. (BÍBLIA, Gênesis, 30:1-3)

O trecho bíblico é citado e vivido como parte de um ritual mensal de que as aias participam. Nele ocorre o estupro das aias pelos comandantes, sendo que o intercuro é vivido também pelas esposas que seguram as aias pelos braços e as colocam entre as pernas. Esse momento é visto como sagrado pelos líderes e suas esposas, embora seja uma releitura do trecho bíblico, que menciona apenas que a serva deveria dar à luz a criança sobre os joelhos da esposa que, assim, apenas receberia filhos em lugar da serva. Nessa releitura, as esposas participam também do momento do intercuro, em uma duplicação do ritual de tomada de posse, objetificação das aias, pois tanto os comandantes as possuem como suas esposas o fazem na dominação física e na sobreposição dos corpos, em que suas presenças e, principalmente, seus rostos, o seu maior identificador, estão ali a lembrar tanto ao comandante quanto à aia a quem cabe o poder maior que é, no final das contas, o exercício da maternidade. Além disso, o ritual propicia às esposas a ilusão de participação no ato da concepção, emprestando maior concretude ao sentimento de maternidade.



Figura 4 – 31'14'' – 1º episódio – Ritual

Há de se observar que o próprio nome Gileade foi retirado do livro sagrado, sendo descrito como uma região pedregosa e montanhosa, o que cria efeitos de sentido de inospitalidade. Trata-se de local de acampamento, como narrado no livro do Gênesis, pois em Gileade Jacó acampa com a família quando para fugir das acusações de que roubara toda a riqueza de seu sogro Labão, recebe orientação divina de retornar às terras de seus pais. Gileade ganha na série, no entanto, contornos muito mais importantes do que simples pousada temporária, pois se trata dos antigos EUA, país de reconhecido poderio sócio-político-econômico que, para manter seu posicionamento necessita de maiores índices de natalidade. Assim, a riqueza que cabe recuperar é a fertilidade perdida por culpa do cientista e para recuperá-la é preciso que se volte no tempo e se volte para a fé, o que implica roubar qualquer agência das mulheres ainda férteis e roubar seus filhos. Esta inospitalidade, refletida especialmente no uso econômico da iluminação, está marcada na ambientação desértica, sombria, até mesmo clausural de grande parte das cenas interiores.

A verticalidade das relações de poder se revela, também, no fato de que na casa dos líderes de Gileade há mulheres designadas a limpar e cozinhar, as chamadas Martas, cuja nomeação coletiva, entre outros aspectos, tem efeitos de sentido de apagamento de suas identidades, pelo recurso à unificação. Também neste caso, remete-se a texto bíblico, desta feita aos Evangelhos de Lucas e João. Ali se encontra um episódio em que Jesus foi visitar a casa de Marta e seus dois irmãos, Lázaro e Maria. Enquanto Marta ficou na cozinha cuidando dos afazeres, Maria ficou sentada aos pés de Jesus, ouvindo seus ensinamentos. Marta ficou irritada com essa situação e chamou a atenção de Maria por não estar na cozinha ajudando-a. Por outro lado, há de se apontar que, como já dissemos, tanto a série quanto o livro em que se baseia, segundo a autora, fundamentam-se em fatos reais, o que nos leva a considerar que, para a autora, os textos bíblicos produzem verdades que têm valor de realidade para os que neles crêm.



Figura 5 – 09'02'' – 1º episódio – Marta

Outra personagem muito importante na série é Tia Lydia, a responsável por doutrinar as aias, quando chegam a Gileade. Mesmo depois que as aias começam a morar com a família de seus comandantes, Tia Lydia continua delas cuidando e doutrinando-as. Ao nomear a personagem Lydia e dar-lhe uma posição de destaque, a autora fez, de certa forma, justiça à primeira mulher a ser convertida na igreja do apóstolo Paulo, conforme consta nos Evangelhos do Novo Testamento. Assim, reconhece-se na obra e na série, sistemas de valores do passado, ou seja, o passado é tornado futuro, em um processo distópico e Lydia é a porta-voz institucionalmente autorizada para a transmissão de verdades e para a punição das aias desobedientes.



Figura 6 – 18'45'' – 1º episódio – Tia Lydia

Nesta sociedade distópica, há também as Jezebéis, que são prostitutas e, portanto, a elas não cabe identidade própria, pertencendo a uma massa indistinta que serve sexualmente aos comandantes. Na verdade, sua existência é mantida em segredo entre os homens da elite, nos moldes das interdições do passado a menções sobre a prostituição. As Jezebéis são objetos de entretenimento e, inclusive, de acordo com os costumes do passado são cedidas pelos comandantes e homens da elite do país a governantes de outros países em visita a Gileade. Aqui nota-se um distanciamento do texto bíblico, pois, segundo este, Jezebel era uma mulher muito má, que promoveu a idolatria e matou muitos profetas, além de tentar matar quem era fiel a um único Deus. Uma leitura possível seria a de que a prostituição e, por conseguinte, o entretenimento de caráter sexual é marcado na série como algo tão condenável quanto a idolatria e o assassinato.

Gileade apresenta-se, então, como um reflexo da sociedade sempre preconceituosa, falsa e contraditória.



Figura 7 – 21'54'' – 8º episódio – Jezebel

Cabe lembrar que o termo “utopia” foi utilizado na literatura pela primeira vez pelo escritor inglês Thomas More em 1516. Em seu romance, marinheiros descobrem a ilha de Utopia, onde tudo é perfeito, estado, religião, finanças e sociedade. Já em grego a palavra utopia significa “lugar nenhum”, isto é, um lugar inexistente criado pela imaginação humana para carregar seu desejo de um dia alcançar uma sociedade e um lugar perfeito. Distopia, porém, é a união de “dys” – “mau, ruim” com “topos” – “lugar e, popularmente, significa o oposto de utopia. Porém, para alguns estudiosos, não seria tão simples assim.

Para Davis (2013), as distopias pós-modernas, como as de Octavia Butler, Kim Stanley Robison, Pierrey e Margaret Atwood, fazem um bom diálogo entre a utopia e a distopia. Para ela, todas essas autoras não enfatizam o lado fútil das aspirações utópicas, mas nos lembram, histórica e bibliograficamente, das nossas origens e limites. Davis (2013) considera que a distopia não é um inimigo para a utopia, e sim seu *alter ego*, como Sancho Pança, na obra de Cervantes, era para Dom Quixote, ao ajudar a trazer seu companheiro sonhador de volta à realidade.

Além de Davis, Fortunati (2013) menciona que os estudiosos começaram a utilizar o termo “utopia crítica”, criado por Tom Moylan em 1986, para se referirem às obras criadas após a queda do muro de Berlim, na década de 80, de modo a diferenciá-las das obras antiutópicas, como as de Huxley e Orwell. A

“utopia crítica”, segundo Fortunati (2013, p. 29), tem como característica configurar a desconstrução da nossa sociedade, utilizando a tensão gerada com a utopia, para incentivar o leitor – ou espectador, neste caso – a ter esperança em relação à utopia inatingível, em busca de um caminho dialético que deve começar no presente, no aqui e agora.

Conforme visto, a distopia não seria, simplesmente, o oposto de utopia. Mas, então, qual seria a sua função? Qual o papel da distopia atualmente? Para Sargent (2013), as distopias são como profecias bíblicas. Por exemplo, muitos profetas do Antigo Testamento da Bíblia mencionavam que Deus estava furioso com os pecados dos homens e que Ele iria puni-los, pois não estavam agindo de acordo com o que Deus havia planejado. Porém, haveria salvação se as pessoas mudassem a maneira como viviam e passassem a viver os preceitos de Deus. Para Sargent (2013), as distopias utilizam a mesma técnica sem a parte religiosa. A distopia é apresentada como se o cenário atual fosse culpa do comportamento das pessoas, da sociedade e que tudo pode mudar para melhor desde que eles mudem esse comportamento. O estudioso supracitado ainda afirma que a realidade não é tão encorajadora quanto a literatura e que precisamos da distopia para nos lembrar que o futuro pode ser bem pior.

O conceito de Sargent (2013) se aproxima da narrativa de *The Handmaid's Tale*, especialmente no que se refere às esferas religiosas, pois a série tem como contexto a culpa das mulheres e suas depravações e também as catástrofes ambientais, que tornaram as mulheres inférteis, mas com a esperança de que o futuro pode ser bem melhor se todos mudarem os seus comportamentos e viverem sob os princípios divinos. O Estado, então, passa a ser teocrático e totalitário e pune, violentamente, aqueles que não obedecem às suas leis.

Apesar de ficção, a narrativa de *The Handmaid's Tale* se aproxima da nossa realidade e esse é o papel das distopias, como nos ensina Sarginson (2013):

as distopias importam pois, elas nos fazem pensar. Elas nos ajudam a imaginar e visualizar como o presente pode se tornar algo muito ruim. Elas nos dizem o que está errado com o presente e como as coisas podem se tornar facilmente muito pior. As distopias identificam os principais temas, tendências ou problemas no presente e extrapolam até o extremo antes de colocá-los em um contexto menos familiar para nossa verificação. Eles são as vezes temporariamente diferentes, as

vezes especialmente diferentes do presente do autor. Mas os temas, as tendências e os problemas se mantêm constantes. As distopias questionam o agora e oferecem avisos e as vezes profecias sobre o futuro; eles são constantemente o “jeremias” do utopianismo. Mas as vezes elas oferecem vislumbres de esperança. (SARGINSON, 2013, p. 40).

Ao nos fazer refletir sobre um governo teocrático, *The Handmaid's Tale*, leva-nos à recuperação de nossa memória coletiva e à busca de elementos que indiquem que o passado pode se fazer presente a qualquer momento. Parecendo questionar o futuro, de fato, questiona o agora e mantém acesa a chama da esperança por dias melhores.

Conforme mencionado por Sarginson (2013), a distopia exagera os problemas atuais, as tendências e os temas e os leva ao extremo, para nos mostrar como o futuro pode ser terrível. Um fator histórico importante para se notar é que, no final do século XX e no século XXI, quase não se encontram livros utópicos. Entretanto, a ideia de distopia está em alta neste período. Para Gallardo (2013), poucos indivíduos conseguem pensar na possibilidade de uma sociedade perfeita, devido a diversas variáveis. O autor diz que, para ele, o mundo abriu a caixa de Pandora e perdeu a inocência, e a distopia está em todos nós. Distopia somos todos nós.

Poderíamos então afirmar que a narrativa *The Handmaid's Tale* caminha entre dois mundos, como uma perfeita distopia, mostrando-nos que muitas vezes pode ser profética e que algo precisa ser feito para mudar o futuro. Como menciona Tom Moylan (2013, p. 42), nós já somos sujeitos na distopia e a nossa única chance de emancipação é sair da alienação e tomar ação.

Nos capítulos a seguir buscamos responder algumas questões sobre a série em relação a gênero e poder. Como as relações de gênero e poder estão presentes na série? Quais fatores contribuem para a legitimação dessas relações? Assim, entendemos a série como algo muito além de um produto de entretenimento, e procuramos responder questões pertinentes ao campo social e à produção de saberes e sentidos.

2. PODER E DISCIPLINA

2.1. Disciplina



Figura 8 – 16'26'' – 1º episódio

A cena acima retratada (Figura 8) acontece em uma sala de aula improvisada em um antigo ginásio esportivo. Pode-se ver, claramente, no centro da cena, uma tabela em que, no passado, estaria a rede de uma cesta de basquete. Este fragmento aponta para o fato de que o local foi, de certa forma, mutilado, alijado de seu elemento essencial, construindo o sentido de que, de espaço de entretenimento e de ação de embate, foi transformado em um centro de disciplinamento e de aceitação. Sendo assim, neste espaço não cabe mais nem a alegria nem o confronto característico de um jogo, só cabe a resignação que se espera da doutrinação. É em meio a este cenário que temos a chegada da personagem principal, Offred/June, no Rachel and Leah Center, o local para onde todas as aias são levadas antes de iniciar a vida na casa dos comandantes e suas esposas. No “centro vermelho”, como é às vezes chamado pelas personagens, as aias aprendem todos os fundamentos da religião de Gileade, os rituais e suas funções como procriadoras.

Ao longo da série, as cenas vão mostrando como funcionam as regras na República de Gileade e o que acontece com as pessoas que decidem quebrá-las. O presente capítulo pretende fazer uma análise do poder disciplinar, que incide sobre a sociedade da série, a partir do livro **Vigiar e Punir**, de Michel Foucault (1999).

A cena descrita no início deste capítulo ilustra o que Foucault (1999) chama de “adestramento dos corpos”. As técnicas de disciplina existiam há muito tempo, mas foi no decorrer dos séculos XVII e XVIII que se tornaram fórmulas gerais de dominação. Foi formada uma política de coerções, que são um trabalho sobre o corpo humano, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. Para Foucault (1999, p. 164) “o corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe”. O filósofo defende que essa “mecânica de poder” faz, não apenas com que os corpos sejam manipulados como se quer, mas com a rapidez e eficiência que se desejar. A disciplina fabricaria, assim, corpos dóceis e submissos.

Foucault (1999) defende que a disciplina mantém diversos passos para alcançar seu objetivo. O primeiro deles seria manter a cerca, ou seja, manter um local para que as pessoas possam ter contato com quase tudo, mas que, ao mesmo tempo, seja fechado, como as escolas, as igrejas, os presídios, as fábricas, os hospitais. Entretanto, apenas o enclausuramento não é o suficiente, é preciso determinar a cada indivíduo o seu lugar, um “quadriculamento”, como determina o filósofo, para evitar as fugas, os motins, de modo que funcione como tática de antideserção, de antivadiagem, de antiaglomeração. É preciso um espaço organizado de forma que se possa notar a presença e a ausência dos indivíduos.

Na Figura 8, é possível notar que todas as aias estão em um “quadriculamento”. Cada uma em seu lugar, vigiadas por Tia Lydia que, como professora, educa, mas, ao mesmo tempo, vigia, representando o poder instituído, que impõe respeito e temor. Além da figura da professora, há também várias mulheres empé, ao fundo da sala, vigiando as aias o tempo todo. Foucault (1999) também chama a atenção para a disposição em “filas”, que individualiza e unifica o grupo de pessoas a um só tempo.



Figura 09 – 20'05'' – 1º episódio



Figura 10 – 45'30'' – 1º episódio

Figura 11 – 41'04'' – 1º episódio



Os padrões de “quadriculamento” e de filas se repetem em diversas cenas, como ilustrado nas figuras acima, nas quais as aias estão se posicionando para um ritual de apedrejamento. Para Foucault (1999), essa

organização dos lugares e dos indivíduos agrega outros valores, não apenas a obediência e a docilidade dos corpos, pois

as disciplinas, organizando as “celas”, os “lugares” e as “fileiras” criam espaços complexos: ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos. São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação; recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos. São espaços mistos: reais pois que regem a disposição de edifícios, de salas, de móveis, mas ideais, pois projetam-se sobre essa organização caracterizações, estimativas, hierarquias. A primeira das grandes operações da disciplina é então a constituição de “quadros vivos” que transformam as multidões confusas, inúteis ou perigosas em multiplicidades organizadas (FOUCAULT, 1999, p. 174999).

Assim, o autor defende que os “quadros vivos” são não somente uma técnica de poder, mas uma técnica de saber, pois possibilitam, por exemplo, catalogar doenças nos hospitais, notar a presença ou ausência dos indivíduos nas instituições, construir um registro geral, enfim, estabelecer uma ordem.

Foucault argumenta, ainda, que, não apenas o local cercado e a disposição dos indivíduos agem como uma técnica disciplinar, como também o controle das atividades dos indivíduos. O “horário rígido” tem como função estabelecer uma regra de entrada e saída e regulamentar os ciclos de repetição, pois o tempo também deve ser utilizado com qualidade. Desse modo, a “elaboração temporal do ato”, ou seja, o tempo e os movimentos que os corpos devem seguir são prescritos minuciosamente, como a marcha de uma tropa. Sendo assim, Foucault (1999, p. 178) diz que “o tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder”. *Donde o corpo e o gesto postos em correlação*: a disciplina não impõe apenas ensinar e ordenar um gesto, mas também faz com que esse gesto sejam utilizados da melhor maneira possível, otimizando o tempo, a qualidade e a produção. O autor exemplifica com a caligrafia, pois esta exige uma ginástica do corpo todo e uma disciplina rígida, desde a posição como a mão segura o lápis até o posicionamento dos pés. “Um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente” (FOUCAULT, 1999, p. 178).

Outro fator importante de controle de atividade é a manipulação corpo-objeto e a utilização exaustiva. A disciplina estabelece a maneira que o corpo deve agir com o objeto que manipula. Como nota de exemplo: os soldados

devem manipular seus rifles e devem praticar/exercitar essa manipulação repetidamente, sem perderem ou desperdiçarem tempo, treinando sempre.



Figura 12 - 26'40" – 1º episódio

Ao longo da série, é possível exemplificar o que Foucault (1999) descreve como “o controle das atividades”. A cena da Figura 12 se inicia com a aia Janine/Ofwarren contando como foi o estupro que sofreu quando era adolescente. A câmera focaliza seu rosto e vai se afastando mostrando as outras aias e como elas estão sentadas em cadeiras, formando um círculo em volta de Janine. Após Janine terminar de contar o episódio, Tia Lydia se volta para ela e pergunta de quem foi a culpa pelo acontecido e dá um chute em sua cadeira. A câmera se volta para Offred/June que traz no rosto uma expressão de espanto. A câmera se volta para Janine/Ofwarren que alega não saber de quem foi a culpa. Então Tia Lydia dirige a pergunta para todas as aias, que, imediatamente, esticam os braços, apontando para Janine/Ofwarren e gritam: “Culpa dela! Culpa dela!”. As aias que não repetem o gesto e as palavras são penalizadas com tapas. Tia Lydia, então, questiona o grupo a razão de Deus ter permitido que algo horrível assim acontecesse com Janine/Ofwarren, e as aias respondem com os dedos apontados para Janine/Offwarren: “Ensinar uma lição! Ensinar uma lição!”.

Nota-se que todas as aias repetem os atos, gestos e falas, como se estivessem programadas para tal e aquelas que não reproduzem os gestos e falas corretamente são passíveis de punição. O ato de falar é performativo, ao se dizer que uma pessoa é culpada, ela passa a se aceitar culpada.

Janine/Ofwarren, ao contar o que acontecera com ela, faz uma confissão, ato este que, na igreja católica, iniciava-se, antigamente, pela oração em latim com as palavras “*mea culpa*”, tradução de “minha culpa”. A repetição da frase “ensinar uma lição” faz com que o ato seja automatizado. Além do mais, repete um padrão de que quando há um estupro a culpa é da mulher, pois, considera-se que a mulher provoca os homens com seu modo de vestir, caminhar, existir, enfim. Há uma culpabilização da vítima. Para Foucault, nas instituições disciplinares, principalmente as escolas, as ordens não devem ser explicadas, elas devem ser claras e seguidas imediatamente:

essa combinação cuidadosamente medida das forças exige um sistema preciso de comando. Toda a atividade do indivíduo disciplinar deve ser repartida e sustentada por injunções cuja eficiência repousa na brevidade e na clareza; a ordem não tem que ser explicada, nem mesmo formulada; é necessário e suficiente que provoque o comportamento desejado. Do mestre de disciplina àquele que lhe é sujeito, a relação é de sinalização: o que importa não é compreender a injunção, mas perceber o sinal, reagir logo a ele, de acordo com um código mais ou menos artificial estabelecido previamente. Colocar os corpos num pequeno mundo de sinais a cada um dos quais está ligada uma resposta obrigatória (FOUCAULT, p. 191, ano 1999).

Como podemos observar na cena (Figura 12), Tia Lydia faz uma pergunta e, imediatamente, os gestos e palavras pré-estabelecidos, de acordo com as regras e condutas, são repetidas pelas aias. Foucault (1999) já nos dizia que os treinamentos escolares devem ser conduzidos dessa maneira, poucas palavras e gestos e uma resposta imediata ao chamado do mestre.

Além disso, no sistema disciplinar funciona um mecanismo penal que vai de punições físicas, privações a pequenas humilhações para punir os atrasos, a indisciplina, os gestos desautorizados, as atitudes incorretas. Tanto que é possível observar que, na série, ao não repetir os gestos e as palavras, as aias são punidas com tapas, castigo que, no sistema disciplinar, tem a função corretiva, de reduzir os desvios. Observe-se que, após sofrer o castigo físico, a reação das castigadas e, diante da segunda pergunta de Tia Lydia, reagem de acordo com o protocolo.

Na cena (Figura 12) também é possível observar que as aias estão sentadas em suas cadeiras formando um círculo em volta da aia Janine/Ofwarren. Nas figuras abaixo, pode-se observar que o padrão se repete em diversas cenas:



Figura 13 – 44'56" – 10º episódio



Figura 14 – 14'00" – 1º episódio



Figura 15 - 14'00" - 4º episódio

O círculo representa o que Foucault (1999) chama de “panóptico”, um modelo de prisão criado por Bentham, que nunca chegou a ser reproduzido

fielmente, mas que é utilizado como referências na construção de prisões ao redor do mundo.

Foucault explica que o panóptico seria o modelo de prisão ideal, pois possibilitaria a visão de todos os detentos de um ponto de vista, uma torre no centro. O prisioneiro não saberia dizer com certeza se estava sendo vigiado, uma vez que não teria como saber se o guarda está ou não na torre, mas apenas a ideia de estar sendo vigiado já levaria o prisioneiro a obediência e a não tentar a fuga.

Por isso, Bentham colocou o princípio de que o poder devia ser visível e inverificável. Visível: sem cessar o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espionado. Inverificável: o detento nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter certeza de que sempre pode vê-lo. Uma sujeição real nasce mecanicamente de uma relação fictícia. De modo que não é necessário recorrer à força para obrigar o condenado ao bom comportamento, o louco à calma, o operário ao trabalho, o escolar à aplicação, o doente à observância das receitas (FOUCAULT, p. 226, ano 1999).

O panóptico de Betham seria aplicado em qualquer instituição disciplinar, não apenas em prisões, como também em escolas, hospitais, hospitais psiquiátricos e fábricas. Na série, a figura do círculo faz, de nosso ponto de vista, referência ao panóptico citado por Foucault. Pode não ser uma construção, não haver uma torre no meio com seu vigia, porém, na maioria das vezes, lá está Tia Lydia, que é uma figura que exerce poder disciplinar sobre as aias. Depois de um treinamento inicial, não é preciso o uso constante de força para que elas obedeçam, apenas saber que são vigiadas faz com que elas façam o poder disciplinar operar sobre si mesmas.

Porém, além da disciplina, há também o sistema institucional penal que utiliza o suplício como forma de punição para os crimes cometidos na República de Gileade. No próximo tópico, será abordado como funciona a punição no sistema penal de Gileade, mecanismo de exercício do poder que faz parte das técnicas empregadas para o controle da sociedade.

2.2. Suplício

Figura 16 – 15'43'' –1º episódio



As aias Ofglen e Offred passeiam perto do rio em um local agradável, com flores e vegetação pelo caminho. A câmera se volta como se estivéssemos no plano de visão de Offred, que visualiza os pés de um corpo pendurado no paredão às margens do rio, um pé descalço e sujo; o outro calçado. Ambas as aias então param para observar. A visão da câmera mostra um plano aberto e revela que são três os corpos pendurados. A câmera se volta para as aias que buscam entender os motivos dos enforcamentos. A câmera então mostra em detalhes o primeiro homem com um saco na cabeça e um símbolo de *Ichthys*, um dos símbolos mais antigos que representa o cristianismo, pois o homem, no caso, é um padre. O segundo homem, um médico, tem no saco sobre sua cabeça o símbolo de um bebê com um cordão umbilical. Já o terceiro homem tem no saco amarrado na cabeça o símbolo de um triângulo invertido, na cor rosa, símbolo utilizado pelos nazistas para marcar os homossexuais. Após observar os corpos estirados no paredão, elas seguem caminho, sendo que a cena parece rotineira no dia-a-dia das aias. O poder que elas fazem funcionar sobre si constitui o enforcamento como punição indiscutível para os “crimes” cometidos.

Assim funciona a República de Gileade: médicos, padres e gays são perseguidos pelo governo, sem direito a julgamento, e seus corpos mortos são expostos na rua, à vista de todos –, uma técnica de exercício de poder soberano, o que faz com que o exercício de poder seja extremamente assimétrico, pois se combinam técnicas do poder disciplinar a técnicas do poder soberano.

Foucault (1999) explica que a justiça ordena que o suplício deve ser ostentoso, constatado por todos, um pouco como seu triunfo. Além disso, o autor realça que os sistemas punitivos devem ser considerados como uma “economia política do corpo”, pois é sempre do corpo que se trata,

mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência ou da ideologia; pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força, agir sobre elementos materiais sem, no entanto, ser violenta; pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem do terror, e, no entanto, continuar a ser de ordem física (FOUCAULT, 1999, p. 29).

Mesmo que não haja violência, o corpo do servo está sempre sujeitado ao poder e à disciplina, sempre há uma exigência de suas funções, dos seus gestos, dos seus atos. Há um código a ser seguido.

No fim do século XVIII e começo do XIX, devido a uma revolta da população que passou a ver o carrasco como criminoso e o sistema judicial como vingativo, os sistemas punitivos deixaram de lado o suplício como forma de punição. No entanto, a República de Gileade traz, de volta, o suplício como um espetáculo público, com castigos e punições de diferentes níveis, de acordo com a classe social do indivíduo.



Figura 17 – 37'40'' –3º episódio

Observe que a Figura 17 retrata a punição de uma mulher que foi flagrada cometendo o que em Gileade se chama de “traição de gênero”, ou seja, formava com outra um casal lésbico, o que, por questões religiosas, era proibido.

Uma das mulheres era uma Marta, portanto, uma empregada doméstica infértil, enquanto a outra era uma aia, Ofglen. Por sua função de procriadora, ela é considerada especial e, por isso, Ofglen foi levada ao tribunal, pois a vida de uma aia não pode ser desperdiçada, diferente de Marta, que foi enforcada, imediatamente, na presença de Ofglen.



Figura 18 – 34'17'' –3º episódio

Após ser capturada, Ofglen permanece com uma mordaça na boca, mesmo estando em julgamento. Assim, mesmo amordaçada ela pode ver, mas não pode se manifestar. Perdeu o direito à voz, cabendo-lhe apenas o silêncio e o medo, pois não pode ter certeza do que irá acontecer. A impossibilidade de falar leva-a ao inverificável. A acusada não tem chances de defesa e sua vida é poupada apenas por sua condição social de procriadora e sua sentença é uma remoção cirúrgica do clitóris, a supressão do prazer que nas aias já é apenas potência. Assim, o tribunal de Gileade funciona apenas para as aias, os comandantes e suas esposas, sendo os demais punidos imediatamente com a morte, seja por enforcamento, apredejamento ou qualquer suplício que o governo julgar suficiente.

Foucault (1999) aponta que, na esfera punitiva, todo o processo criminal permanecia secreto, mesmo para o acusado. O saber era privilégio da acusação.

Ele constituía sozinho e com pleno poder, uma verdade com a qual investia o acusado; e os juízes recebiam essa verdade pronta sob a forma de peças e de relatórios escritos; para eles, esses documentos sozinhos comprovavam; só encontravam o acusado uma vez para interrogá-lo antes de dar a sentença. A forma secreta e escrita do processo confere com o princípio de que em matéria criminal o estabelecimento da verdade era para o soberano e seus juizes um direito (FOUCAULT, p. 38, 1999).

Para Foucault (1999), isso servia para demonstrar a força soberana, quem tem o direito de punir. Segundo o autor, o poder soberano não deve ser discutido com a multidão, pois, diante do soberano, todas as vozes devem se calar. O mesmo ocorre em Gileade, onde, apesar de o tribunal ser um direito das classes mais altas da sociedade, o soberano é o poder máximo, independente da sua classe social. O que ocorre é que a classe social impede o sujeito pertencente às classes altas de ser morto imediatamente, mas o soberano providenciará, provavelmente, a sentença de remoção de alguma parte do corpo do indivíduo acusado.



Figura 19 – 27'32'' –10º episódio

Observe a Figura 19. O comandante Warren está em julgamento no tribunal por manter um relacionamento romântico com a sua aia Ofwarren. Apesar de, formalmente, haver um tribunal, o veredito já havia sido tomado, pois, em Gileade, ninguém está acima da lei, nem mesmo a classe mais alta, nem os que comandam o país. A punição do comandante Warren foi baseada no trecho bíblico de Mateus 5:30, que diz que aquele que trai a esposa deve ter a mão direita retirada.



Figura 20 – 26'20'' –1º episódio

Conforme dito anteriormente, não apenas o sistema criminal pune. Há os pequenos “tribunais” das instituições disciplinares, aqueles que podem ser

aplicados pelos próprios gestores dessas instituições. Em Gileade essa permissão é amplificada, podendo os gestores das instituições aplicar castigos físicos severos. Este foi o caso de Janine/Ofwarren que, no dia de sua captura para ser levada para o *Rachel and Leah Center*, teve seu olho direito arrancado por debochar das palavras de Tia Lydia. O castigo também foi baseado em trecho bíblico, mais especificamente em Mateus 5:29, que diz que “se teu olho direito te leva a pecar, arranque-o fora, pois é melhor ter um membro retirado do que o seu corpo lançado ao inferno”.

Como é possível notar, muitas punições em Gileade são baseadas em trechos bíblicos. Assim, o governo e a igreja se tornam o poder soberano. Existem os privilégios de classes na punição, mas também é reforçado que, independente da classe social, haverá sempre uma punição. Ninguém escapa do poder soberano. Enquanto isso, as instituições disciplinares e seus sistemas de punição tornam os corpos dóceis, manipuláveis, obedientes, estabelecendo-se, nessa combinação de exercícios de poder, a ordem no país.

Uma vez que os habitantes de Gileade eram, anteriormente, cidadãos dos Estados Unidos da América, estando submetidos a regras, leis e condutas sociais diferentes, a sociedade precisou ser ensinada, domesticada novamente para seguir as novas regras, principalmente as mulheres. Estas perderam todos os direitos e agora, no governo novo, República de Gileade, devem obedecer a um governo formado apenas por homens, onde toda a conduta social de gênero teve que ser alterada e imposta a estas mulheres. Neste novo cenário, as mulheres passam a ser propriedade do governo e dos seus comandantes, com uma nova conduta a ser seguida. Uma leitura possível seria que o empoderamento feminino anterior exige um discurso/prática de dominação tal que nenhum poder elas possam exercer sobre suas identidades, já que estas são construídas nos/pelos exercícios de poder em que se juntam as forças da religião, da política, na constituição de todas as questões sócio-históricas.

3. TRAJES DA DOMINAÇÃO

Em Gileade, como visto anteriormente, há uma separação social por gênero e classe social, como um sistema de castas. Para reforçar essa segregação social, há regras de vestimentas para os habitantes, em que a cor do traje é a marca visível do posicionamento social de cada um. Além disso, há a separação pela concepção popular de gênero, as mulheres devem vestir vestidos, ao passo que os homens devem usar ternos, camisas e calças.

A concepção sobre gênero está tão intrinsecamente constituída, não apenas em Gileade, mas também em nossas instituições sociais, ações e crenças, que aparenta ser algo completamente natural. Tão *natural* que muitas vezes é erroneamente confundida com a definição do que é sexo. Para as pesquisadoras Eckert e McConnel-Ginet (2003), o fato de confundirmos o que consideramos como *sexo biológico* aquilo que chamamos de *gênero* acontece quando a sociedade pauta como as pessoas devem se comportar, de acordo com seu sexo biológico. As autoras defendem que

o sexo é uma categorização biológica baseada principalmente no potencial reprodutivo, enquanto o gênero é a elaboração social do sexo biológico. O gênero se baseia no sexo biológico, exagera a diferença biológica e, de fato, leva a diferença biológica a domínios para os quais é completamente irrelevante. Não há razão biológica, por exemplo, por que as mulheres devem andar com afetação e os homens devem andar de forma arrogante, ou por que as mulheres devem ter unhas dos pés vermelhas, e os homens não (ECKERT, MCCONNEL-GINET, 2003, p.10).

Segundo as sociolinguistas, aquilo que é sexo é baseado em combinações de características anatômicas, endócrinas e cromossômicas, enquanto a definição biológica de masculino/feminino e a forma que as pessoas definem e categorizam como masculino/feminino é puramente uma elaboração social. Até mesmo a categoria “sexo” é contestável, conforme questiona Butler:

E o que é, afinal, o “sexo”? É ele natural, anatômico, cromossômico ou hormonal, e como deve a crítica feminista avaliar os discursos científicos que alegam estabelecer tais “fatos” para nós? Teria o sexo uma história? Possuiria cada sexo uma história ou histórias diferentes? Haveria uma história de como se estabeleceu a dualidade do sexo, uma genealogia capaz de expor as opções binárias como uma construção variável? Seriam tais fatos ostensivamente naturais do sexo produzido discursivamente por vários discursos científicos a serviço de outros interesses políticos e sociais? Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero (BUTLER, 2016, p. 27).

A biologia nos categoriza dicotomicamente. Como mencionam Eckert e McConnel-Ginet em sua pesquisa, estatísticas mostram que apenas 1 em cada 100 bebês nascem com corpos que diferem do padrão masculino e feminino. Quando bebês “anormais” nascem, é comum a prática médica de transformar cirurgicamente esses corpos nas categorias masculino ou feminino, pois só se pode ser reconhecido como sujeito aquele(a) que se encaixar-se dentro dos padrões dicotômicos. Assim, Butler aponta que:

Foucault observa que os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos que subsequentemente passam a representar. As noções jurídicas de poder parecem regular a vida política em termos puramente negativos – isto é, por meio da limitação, da proibição regulamentação, controle e mesmo “proteção” dos indivíduos relacionados àquela estrutura política, mediante uma ação contingente e retratável de escolha. Porém, em virtude de a elas estarem condicionados, os sujeitos regulados por tais estruturas são formados, definidos e reproduzidos de acordo com as exigências delas (BUTLER, 2016, p.19).

Não diferente do que se afirma sobre sexo, Eckert e McConnel-Ginet (2003) defendem que a definição sobre o que é gênero é o próprio processo de criar uma dicotomia: ao eliminar as semelhanças e evidenciar as diferenças – até mesmo diferenças biológicas – estas diferenças são exageradas e estendidas ao serviço de construção de gênero. Porém, não podemos atribuir apenas às instituições de poder a responsabilidade de construir a identidade de gênero:

Assim, não podemos pensar o ser mulher ou o ser homem como experiências fixadas pela natureza. Mas também não podemos pensá-los como uma imposição externa realizada por meio de normas sociais ou pressão de autoridades. As pessoas constroem a si mesmas como masculinas ou femininas. Reivindicamos um lugar na ordem de gênero – ou respondemos ao lugar que nos é dado –, na maneira como nos conduzimos na vida cotidiana (CONNEL, PEARSE, 2015, p.39).

As autoras defendem que não podemos excluir o fato de que os corpos têm agência, que são construídos socialmente, e que as análises biológicas e

sociológicas não podem ser separadas uma da outra, nem tampouco reduzidas uma à outra.



Figura 21 – 44’24’’ –2º episódio

Observe a Figura 21, em que se apresenta a segunda personagem Ofglen, uma substituta depois que a primeira foi flagrada e julgada por “traição de gênero”. Esta personagem, diferente de outras aias, não odeia a sua posição social e seu papel reprodutor, uma vez que, antes da República de Gileade e suas leis, ela era uma moradora de rua, passava fome e não recebia um tratamento digno como mulher, nem mesmo como ser humano. Ela vê a sua posição como ascensão social e tem orgulho do seu papel como aia e reprodutora. Conforme relatam os estudos de Connel e Pearse (2015), não apenas as questões externas, como leis autoritárias e imposição social são fatores construtores da ordem do gênero, como também os indivíduos têm agência e reivindicam o seu papel no sistema, assim como Ofglen reivindica o seu.



Figura 22 – 09'04'' –2º episódio

Ofglen e as aias são marcadas como pertencentes à classe social de aia, principalmente, por suas vestimentas. As aias, em Gileade, devem se vestir com vestidos vermelhos e touca branca e botas pesadas sem cadarço em ambientes internos (vide figura 22). Nos ambientes externos, elas devem utilizar uma capa por cima do vestido e um chapéu que cubra o rosto e reduza a visão lateral (vide figura 21).

O vermelho do vestido representa o sangue da menstruação, a fertilidade. A capa que se sobrepõe ao vestido, em movimento, representa o fluxo do sangue correndo nas veias, símbolo da vida. Já a ausência de cadarços em suas botas é para evitar que as aias se suicidem enforcadas com estes.

Observamos que a touca utilizada dentro de casa remete a comunidade *Amish*, que são pessoas religiosas que vivem isoladas da sociedade moderna e preferem manter as tradições do século XVIII e XIX e viver sob os preceitos protestantes. Já o chapéu utilizado em ambientes externos é para reduzir a visão das aias, facilitando, portanto, a invisibilidade da vigilância, já que reduz a visão que elas têm dos guardas, fazendo-as olhar para frente, apenas para seu caminho. O chapéu serve também para afastar os olhares curiosos das pessoas ao redor, mantendo o rosto escondido, uma vez que elas são consideradas sagradas em Gileade pelo seu poder reprodutor. Isto ilustra o que Foucault (1999) define como o visível e o inverificável, as aias sabem que estão sendo vigiadas, mas não podem ver completamente.



Figura 23 – 38'13'' –6º episódio



Figura 24 – 36'26'' –6º episódio



Figura 25 – 13'00'' – 1º episódio

Observe as figuras 23, 24 e 25. Nestas imagens temos as crianças de Gileade. Na figura 23, vemos um bebê usando vestimentas brancas, a marca da neutralidade, da não-generificação. O branco representa a pureza, limpeza e paz. A cor da luz, pois, reflete todos os raios luminosos. É também o símbolo da inocência e da virgindade. Os bebês de Gileade são uma benção, são inocentes e, independentemente de seu sexo, utilizam vestimentas de cor branca. À medida que começam crescer, passam a ser diferenciados e generificados por suas vestimentas. Na figura 24, podemos observar um menino com camisa, bermuda, suspensório e gravata. Popularmente, tais roupas são pré-designadas para o sexo masculino, enquanto as meninas, ao fundo da cena, utilizam vestidos de um rosa bem claro, quase branco, traje de festa das meninas.

Aparentemente, na figura 25, as crianças estão no intervalo da escola. Na cena, notamos que o traje utilizado no dia a dia das meninas é um vestido acompanhado de um cardigan e uma touca rosa. Mantém-se, assim, o estereótipo de atribuir a cor rosa às mulheres, representando sua suavidade, beleza, delicadeza e que as constitui como um gênero frágil, que, como se vê na mesma figura, devem ficar separadas dos meninos.

Eckert e McConnel-Ginet (2003) afirmam que somos *generificados* bem antes do nosso nascimento, desde o descobrimento da gravidez em que se começa a imaginar se a criança será um menino ou uma menina. A escolha do nome da criança também é um ritual importante neste caso, apesar de, na língua inglesa, por exemplo, existirem casos de certos nomes não serem exclusivos

para determinado sexo – tais como: Pat, Kim, Chris. Entretanto, até isso pode mudar de região para região. Por exemplo, o nome Evelyn, na Inglaterra, é considerado um nome masculino, enquanto que, nos Estados Unidos, é feminino. Em alguns lugares, o que acontece é que a lei e até mesmo as religiões desaprovam nomes ambíguos. Na Finlândia, por exemplo, os pais devem checar em uma lista se aquele nome é feminino ou masculino antes de oficializar o nome do bebê.

O processo de compra de roupas para bebês também é algo totalmente genereficado, sendo a cor algo extremamente importante nessa genereficação. No caso de não se saber o sexo do bebê, os vendedores acabam por aconselhar a compra de peças amarelas, brancas ou verdes, porque, afinal, ‘rosa é para meninas e azul para meninos’. As pesquisadoras supramencionadas afirmam que as pessoas tendem a achar que a cor rosa é uma cor mais *delicada* que a azul, portanto deve ser utilizada para meninas.

No tratamento social das crianças, isso não é diferente: para se relacionar com meninas, devem ser usadas palavras no diminutivo, por ser mais “leve”. Nos momentos de ordem e proibição, as pessoas têm esta mesma tendência de suavizar para se dirigirem às meninas, e endurecer com meninos: Por exemplo, para as meninas, é mais provável que seja dito algo como “não faça isso”, enquanto para os meninos é “não, não, não!”.

Culturalmente, acredita-se que meninos são mais rebeldes do que meninas, portanto, usam-se palavras mais ríspidas e ordens diretas. Sendo tratados de maneiras diferentes, meninos e meninas aprendem a ser diferentes. Eckert e McConnel-Ginet (2003) notam também que não sabemos interagir com outros seres humanos sem considerar o gênero, ao afirmar que,

de fato, nós não sabemos como interagir com outro ser humano (ou frequentemente membros de outras espécies), ou como julgá-los e falar sobre eles, a menos que possamos atribuir um gênero a eles. O gênero está tão profundamente enraizado em nossa prática social, em nossa compreensão de nós mesmos e dos outros, que quase não podemos colocar um pé na frente do outro sem levar o gênero em consideração. Embora a maioria de nós raramente note isso abertamente na vida cotidiana, a maioria de nossas interações é influenciada por nossa atuação em nosso próprio gênero e por nossa atribuição de gênero a outras pessoas² (ECKERT; MCCONNELL-GINET, 2003, p. 17 – tradução de responsabilidade da autora).

² Minha tradução para: “Indeed, we do not know how to interact with another human being (or often members of other species), or how to judge them and talk about them, unless we can attribute a gender to them. Gender is so deeply engrained in our social practice, in our

Crianças de ambos os sexos têm plena noção de seus gêneros, quando chegam aos 3 anos de idade. Nas pesquisas, as autoras constatam que, com a socialização precoce de gênero, os homens são mais engajados a imporem as diferenças de gênero: um menino é recompensado pela escolha de um brinquedo apropriado para seu gênero. E, mesmo enquanto crianças, a sociedade é mais dura com eles, quando não apresentam algum comportamento apropriado. Ou melhor, fora dos comportamentos pré-definidos por este sistema. Além destes fatores, as pesquisadoras também exploram o caso de quando meninas dizem que gostariam de serem médicas e meninos que gostariam de serem enfermeiros: para as meninas, quando se diz que ela não pode ser uma médica, está implícito que ela não é boa o suficiente para ser uma médica, enquanto, para o menino, é o fato de ele ser bom demais que o impede de ser um enfermeiro. Assim, “a especialização de gênero realmente carrega a avaliação de que os empreendimentos dos homens são geralmente melhores do que o das mulheres, e as crianças aprendem isto muito cedo³” (ECKERT; MCCONNEL, 2003, p. 22 – tradução de responsabilidade da autora).

Como é possível observar em *The Handmaids Tale*, as meninas não devem aprender a ler em Gileade, enquanto os meninos devem ser preparados para se tornarem comandantes da República de Gileade, o que marca, desde muito cedo, que ao gênero feminino são interditados os instrumentos que propiciariam uma mudança na distribuição de exercícios de poder, enquanto que aos meninos já se impõe a autoridade como destino.

understanding of ourselves and of others, that we almost cannot put one foot in front of the other without taking gender into consideration. Although most of us rarely notice this overtly in everyday life, most of our interactions are colored by our performance of our own gender, and by our attribution of gender to others.”

³Minha tradução para: “But gender specialization does carry the evaluation that men’s enterprises are generally better than women’s, and children learn this quite early on.”



Figura 26 – 12'22'' – 2º episódio



Figura 27 – 19'59'' – 2º episódio

As mães adotivas das crianças, as esposas, como apresentadas acima (figuras 26 e 27), utilizam vestidos de cor azul turquesa nos ambientes internos e, nos ambientes externos, o vestido é acompanhado da capa da mesma cor. A cor azul representa passividade, tranquilidade, distanciamento e frieza. Serena Joy, a esposa do comandante Fred – uma das protagonistas na série – exerce este papel de frieza e passividade. Ela, antes da República de Gileade, era uma escritora e escreveu um livro sobre o papel feminino em um viés conservador. Todavia, apesar de ser escritora, para se ajustar às leis da República de Gileade,

teve de abrir mão de ler e escrever o que é proibido para as mulheres desta sociedade.

As esposas no geral, como todas as mulheres da série, têm um papel submisso aos homens. A cor azul também é muito ligada à Virgem Maria, que, na Bíblia, recebeu a graça de ser mãe de Jesus e engravidou, mesmo sendo ainda virgem. Temos, então, uma releitura do fato bíblico, uma vez que, na série, as esposas são mães, mas não concebem seus filhos por serem inférteis.

Sabemos que a construção do gênero não termina na infância. Conforme os indivíduos sociais crescem e se tornam adultos, a cobrança e o papel do gênero mudam. Das mulheres é esperado que sejam mães, e uma das maiores frustrações da personagem Serena Joy é não conseguir conceber o próprio filho e depender de uma aia. Isso a torna uma personagem muito insegura e que ataca, constantemente, a aia designada para sua casa, para impor o seu papel social e mostrar que dentro da casa dela, a autoridade é ela.

O desenvolvimento de gênero não termina na infância ou adolescência. O gênero continua a ser transformado ao passo que nos movemos para o mercado – conforme aprendemos a agir como secretários, advogados, gerentes, zeladores. E continua a ser transformada à medida que nosso *status* de família muda – enquanto aprendemos a ser esposas e maridos, mães e pais, tias e tios, irmãs e irmãos, avós e avôs. Ao mesmo tempo em que envelhecemos, continuamos a aprender novas maneiras de serem homens e mulheres: o que se espera da adolescente é bastante diferente da expectativa sobre uma mulher de quarenta e poucos anos, e essas expectativas diferem daquelas esperadas de uma mulher que se aproxima dos oitenta⁴ (ECKERT; MCCONNELL-GINET, 2003, p. 30- tradução da autora).

Para as aias, há a cobrança de serem procriadoras, mas não mães das crianças. O seu papel é apenas reproduzir. O papel de mães é exclusivo das esposas dos comandantes, o que causa frustração, uma vez que, constantemente, está em cena o sofrimento das aias que dão à luz e não podem ficar com seus bebês, cabendo às “tias” intervirem e apaziguarem a situação.

⁴ “Gender development does not end with childhood or adolescence. Gender continues to be transformed as we move into the market place -- as we learn to act like secretaries, lawyers, managers, janitors. And it continues to be transformed as our family status changes – as we learn to be wives and husbands, mothers and fathers, aunts and uncles, sisters and brothers, grandmothers and grandfathers. As we age, we continue to learn new ways of being men and women: what’s expected from the teenage girl is rather different from expectations for a woman in her mid-forties and those expectations differ from those for a woman approaching eighty”.



Figura 28 – 43'10'' – 1º episódio

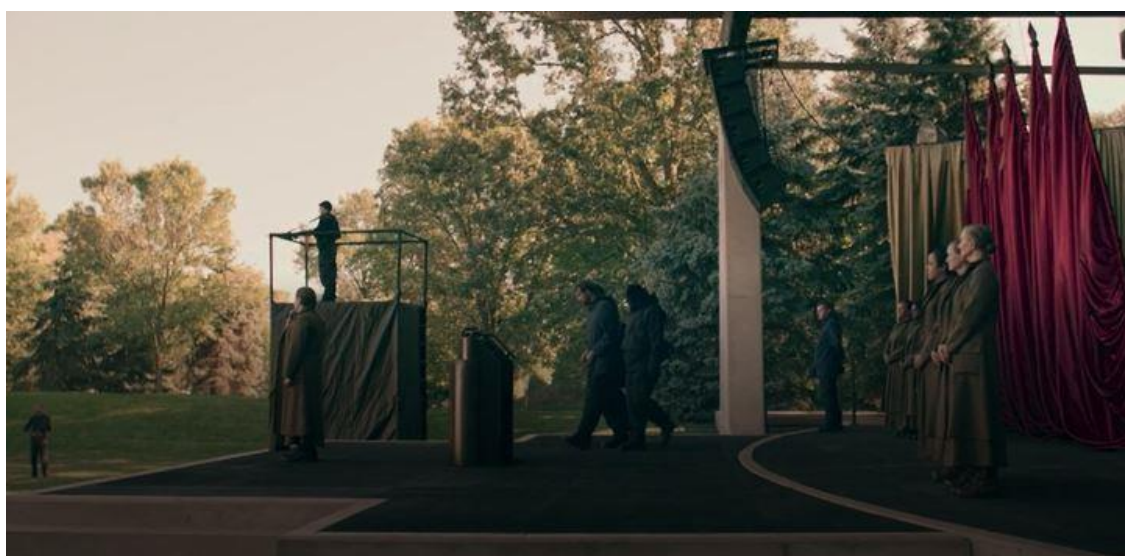


Figura 29 – 43'51'' – 1º episódio

A vestimenta marrom das tias – como podem ser vistos nas figuras 28 e 29 – remete aos uniformes utilizados pelo exército de Hitler. A figurinista da série, Ana Cabtree alegou, em entrevistas, que foi de onde retirou sua inspiração, que era intencional que o figurino designado às tias remetesse ao nazismo. Conforme

foi dito anteriormente, as tias são as responsáveis por educar as aias e as manterem na linha, mas, além da educação com violência, elas são as “tias” cuidadoras.



Figura 30 – 54'04'' – 1º episódio

Figura 31 – 09'18'' – 3º episódio



Nas figuras 30 e 31, está uma personagem Marta, as empregadas domésticas da casa dos comandantes. Sua vestimenta é um vestido verde acinzentado, como o das enfermeiras na Segunda Guerra Mundial. A cor verde representa natureza, saúde e calma. As Martas são responsáveis por cuidar da casa dos comandantes e dos moradores da casa. A cor verde também

representa esperança e vitalidade, porém, nas vestimentas das Martas, o verde é apagado, acinzentado, remetendo a ideia de que, em Gileade, não há esperança e a cor opaca de suas vestes as apaga da sociedade.

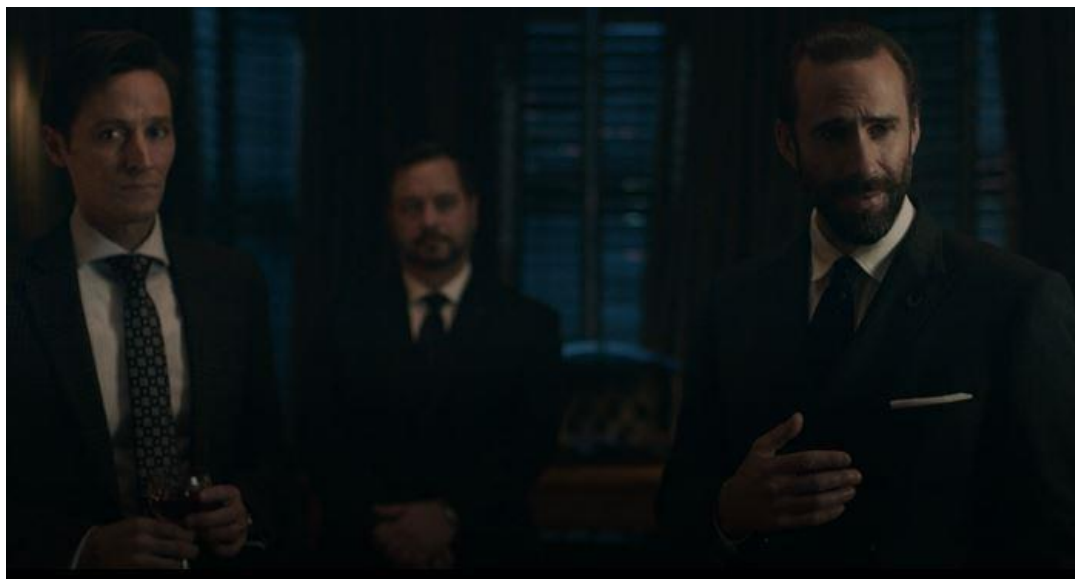


Figura 32 – 11'40'' – 6º episódio



Figura 33 – 08'52'' – 2º episódio



Figura 34 – 35'20'' – 3º episódio

Nas figuras acima é possível observar os homens de Gileade. Na primeira, estão alguns dos comandantes do país, e, por serem homens de alto escalão, estão sempre trajados de terno. A figurinista Ana Cabtree afirmou que se inspirou na década de 60 para fazer os ternos dos comandantes. Na figura 33, é possível observar o personagem Nick, motorista do comandante Fred, no dia a dia de trabalho, em que utiliza camisa de manga curta, gravata e calças pretas. Na figura 34, estão os guardas de Gileade. Todos os homens em Gileade, sejam eles funcionários ou governantes, utilizam vestimentas pretas. A cor preta, constantemente, está associada ao luxo, elegância e poder. É uma cor também associada ao mal e a morte, a cor do luto. Assim, o preto, a um só tempo marca a valorização dos homens na República de Gileade – apenas eles têm acesso às informações exteriores, computadores e livros, além do fato de o poder sobre a vida dos demais estar em suas mãos.



Figura 35 – 22'26'' – 8º episódio

Na figura 35, é possível observar o prostíbulo que os comandantes e homens estrangeiros podem visitar. Nesse local, encontram-se as Jezebéis. Na série, suas vestimentas são fantasias sexuais, sem que algumas aparecem nuas, utilizando apenas máscara e adereços. Lembramos que a própria Jezebel representada na Bíblia era uma rainha que utilizava seu poder para influenciar as pessoas e fazer com que adorassem deuses falsos. Na cultura popular, às vezes, mulheres são tidas como tendo “espírito de Jezebel” para se referir a uma vida de pecado.

Para Foucault (1976), a sociedade passou a viver em um silêncio absoluto sobre sexo, falar de sexo passou a ser vulgar e o único lugar que se falava e se fazia sexo, além de dentro das casas com o intuito apenas reprodutivo, era o prostíbulo. No prostíbulo, podia-se realizar o sexo vulgar, o sexo selvagem. O sexo como prazer da carne, sem fins reprodutivos, uma tradição que é mantida pelos comandantes de Gileade.

Notamos que Gileade utiliza o que Foucault (1999) chama de “tecnologias do corpo”, nas quais se sujeita o corpo a cerimônias e sinais. A vestimenta faz parte da cerimônia de Gileade. Vestir determinada roupa coloca a personagem em um *status* social e mostra o seu poder ou sua submissão no funcionamento social da República de Gileade.

4. SONS DA RESISTÊNCIA



Figura 36 – 29'53'' – 1º episódio

O comandante Fred Waterford chega à sala onde todos se encontram à sua espera. Sua esposa Serena, o motorista Nick, a Marta Rita e a aia Offred. Ele fala “vamos começar” e se vira para a lareira com uma chave em suas mãos. Com a chave, ele abre uma pequena caixa, como se fosse a de um tesouro, e dela retira um livro. Nesse momento a música “*Onward, Christian Soldiers*” começa tocar no fundo. O comandante se vira para as pessoas na sala e começa a ler o trecho bíblico de Gênesis 30:1-3. A cena é cortada para o quarto, durante o ritual, e mostra, aos poucos, cada personagem envolvido na cena. Primeiro o rosto de Offred imóvel, sem demonstrar nenhum sentimento. O mesmo acontece com Serena Joy e, depois, o comandante Fred, sem olhar para nenhuma das duas com o rosto virado. A música “*Onward*”, *Christian Soldiers*, continua até o momento em que Fred chega ao ápice do ato sexual, o gozo. Assim que ele goza, a música para imediatamente. Ele fecha o zíper da calça e se retira. Serena demora um pouco para soltar os braços de Offred, que estão sendo quase esmagados pela força com a qual ela a está segurando. Após soltá-la, Serena grita para que Offred saia do quarto.

A música que toca no fundo, “*Onward*”, *Christian Soldiers*, é um hino cristão, a letra foi composta por Sabine Baring-Gould em 1865 e a melodia por

Arthur Sullivan em 1871. A música se tornou conhecida como uma das favoritas nos cultos do Exército da Salvação, um grupo cristão protestante. A canção começa apenas com a parte instrumental, enquanto os personagens estão na sala, o som vai aumentando aos poucos e a parte cantada inicia no momento em que a câmera foca no rosto de Offred, durante o ritual. A letra fala sobre soldados de Cristo marchando para a guerra, levando a cruz de Cristo na frente. Cristo lidera o exército contra o inimigo, Cristo ficaria, assim, lisonjeado de ver sua bandeira à frente nos campos de batalha contra o inimigo.

No contexto da série, a música ajuda a compor os elementos da cena e dizer o que os personagens não podem dizer. O ritual seria uma batalha na guerra contra o mundo antigo no qual se encontravam, sendo que o exército de Cristo chega para salvar o mundo com seus comandantes. Como em uma guerra, nem todos os soldados estão lutando por vontade própria, muitos deles foram convocados e a pena para os desertores seria a morte. Offred vive um dilema, precisa manter-se viva e se sujeitar ao mundo de Gileade por conta de sua filha, ela quer permanecer viva para salvar sua filha – sua única inspiração para lutar. Já Serena, apesar de ser responsável pela criação da República de Gileade, não se sente à vontade na batalha do ritual, mas compreende que é preciso passar por essa luta para conseguir o que tanto deseja: um filho.

Assim, a música na série atua como discurso de resistência e carrega a fala dos personagens que é silenciada pelo sistema social em que estão inseridos. Ou seja, a música expressa o que os personagens não podem expressar, preenchendo e evidenciando seus silêncios e silenciamentos.



Figura 37 – 54'59'' – 1º episódio

No episódio representado na figura acima, Offred está andando pela casa e observando a movimentação. Várias Martas estão na cozinha separando algumas garrafas de vinho e preparando canapés. Offred observa tudo em silêncio e, ao perceber que Serena, a esposa, está vindo pelo corredor, se esconde para não ser vista por ela. As Martas saem da cozinha e vão em direção ao escritório do comandante Fred. Assim que elas saem do escritório, Fred convida os outros comandantes para entrarem. Serena fica observando o marido e tenta entrar na sala, Fred a impede. A esposa fica constrangida, parada, olhando para a porta, quando, de súbito, nota que está sendo observada por Offred. Neste momento, ela ordena que Offred volte para o seu quarto. Offred, então, caminha até seu quarto e se senta no batente da janela. Em um fluxo de consciência, a aia começa a acalmar a si mesma, dizendo que tudo naquele lugar é observado, que o tempo todo você está sendo observado, mas que precisa conservar-se viva por sua filha. Em seguida, a personagem, com o intuito de acalantar-se, diz seu nome verdadeiro, o da filha e o do marido. Neste momento, a cena é interrompida e aparecem os créditos finais, ao som de *"You Don't Own Me"*, por Lesley Gore.

A canção parece falar por Offred/June, pois diz que ela não pertence a ninguém, nem que ninguém deve definir o que ela deve fazer, nem o que ela deve falar, e reforça que ela é livre e ama ser livre. Apesar de ela ser uma

propriedade do comandante Fred, a personagem vai se submeter a esta situação apenas por sobrevivência, mas nos seus pensamentos ela é livre e vai lutar por sua liberdade e pela liberdade de sua filha, tanto que Offred, mais tarde, envolve-se com o *Mayday*, um grupo de resistência de Gileade.



Figura 38 – 43'17" – 2º episódio

Em outro momento, Offred está caminhando até o portão da casa onde sua amiga Ofglen a espera para caminharem juntas até o mercado. Faz parte da rotina das aias saírem para fazer compras, sempre acompanhadas. Elas jamais podem sair sozinhas, uma aia tem a tarefa de vigiar a outra. Uma aia nunca sabe se a outra pode ser uma delatora ou não, o que faz com que se sintam-se sob constante e invisível vigilância, o que as obriga a seguir as regras. Nesta cena, Offred está feliz por ter ganhado um jogo de “*Scrabble*” na noite anterior contra o comandante. “*Scrabble*” é um jogo americano que as pessoas devem formar palavras com as letras que aparecem conforme se joga. Em outras palavras, é um tabuleiro de palavras-cruzadas, no qual as palavras são formadas a partir das peças colocadas pelos participantes, quase como o jogo de dominós. Este é um privilégio que Offred tem em segredo com seu comandante. Sua voz de narração contando os fatos acontecidos na noite passada e como ela está feliz de poder compartilhar isso com Ofglen aparecem junto com a música “*Don’t You (Forget About Me)*” por *Simple Minds*. Ao chegar ao portão, Offred, que estava

super feliz, perde seu rumo, quando Ofglen se vira e ela consegue ver o rosto da aia. A música do fundo cessa imediatamente. Ofglen foi substituída por uma nova aia, que leva o mesmo nome. Offred fica preocupada e caminha até o mercado com medo, sem ideia do que possa ter acontecido.

A música "*Don't You (Forget About Me)*" por Simple Minds que está presente no fundo da cena parece antecipar a surpresa, a substituição de Ofglen. Sua letra questiona: "você irá se esquecer de mim?/ Quando você se for,/ você irá esquecer?/ Não, não se esqueça de mim./ Eu estarei dançando sozinho./ Não se esqueça". É como se fosse uma mensagem da antiga Ofglen para Offred, um pedido para que nunca a esqueça e que não se esqueça de sua luta com a resistência. Agora Offred está sozinha, Offred não tem mais a amiga, mas ela deve continuar a lutar, e jamais se esquecer de lutar com a *Mayday*, nem dos que lutaram como Ofglen.

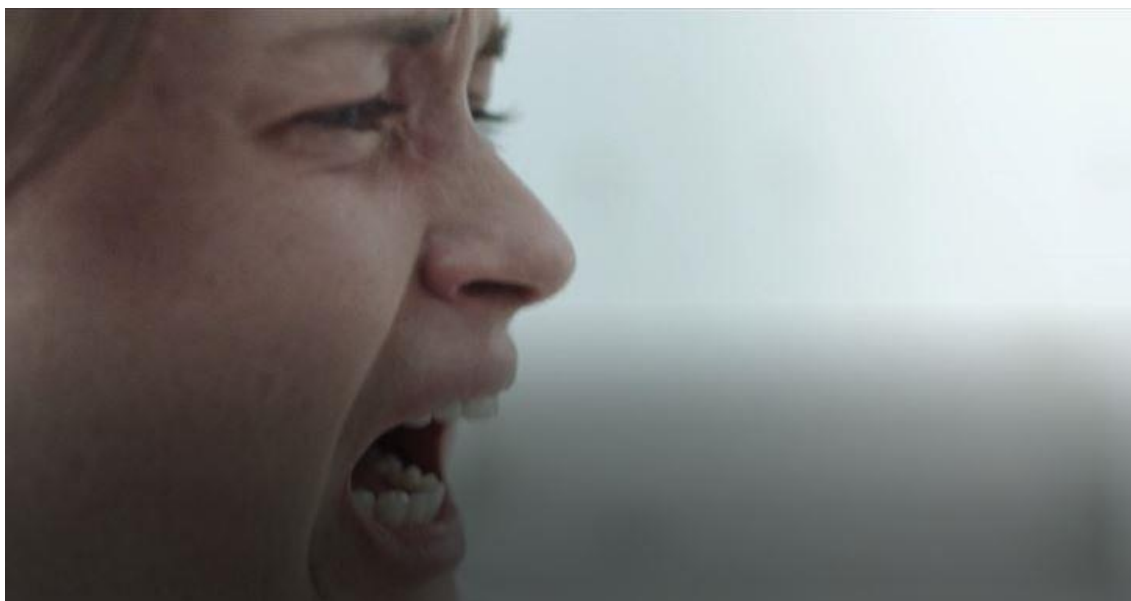


Figura 39 – 51'35'' – 3º episódio

No episódio seguinte, representado aqui na figura 39, descobrimos o que aconteceu com Ofglen. Ela foi presa junto com a Marta que vivia em sua casa, pois as duas estavam cometendo "traição de gênero". A Marta foi enforcada e Ofglen foi encaminhada para um tribunal, para ser julgada, uma vez que, por ser uma aia, sua vida era valiosa para a República de Gileade. Ofglen foi julgada e, no final do capítulo, ela aparece em vestes de hospital, acordando em um quarto muito branco, depois de passar por um procedimento cirúrgico de remoção do

clitóris. Tia Lydia entra no quarto e a notifica sobre o procedimento de maneira sutil, alegando que ela não iria mais querer o que ela não pode ter. Tia Lydia sai do quarto e Ofglen começa a chorar e gritar. Neste momento, a cena é interrompida e aparecem os créditos finais com a música “*Waiting for Something*”, por Jay Reatard.

A música transmite o que Ofglen gostaria de dizer naquele momento, apesar do choro, ela grita de raiva. O procedimento cirúrgico fez com que ela se revoltasse ainda mais com a República de Gileade e suas regras. A letra da música aconselha-a a ficar em pé, pois as coisas não estão completas, estimulando-a a se levantar e competir, pois eles não vão pegá-la. É um prenúncio do que virá a ocorrer nos próximos episódios: Ofglen, que agora se tornou Ofsteven, revolta-se, rouba um carro e dirige pelo centro de Boston, quando atropela um guarda, matando-o.

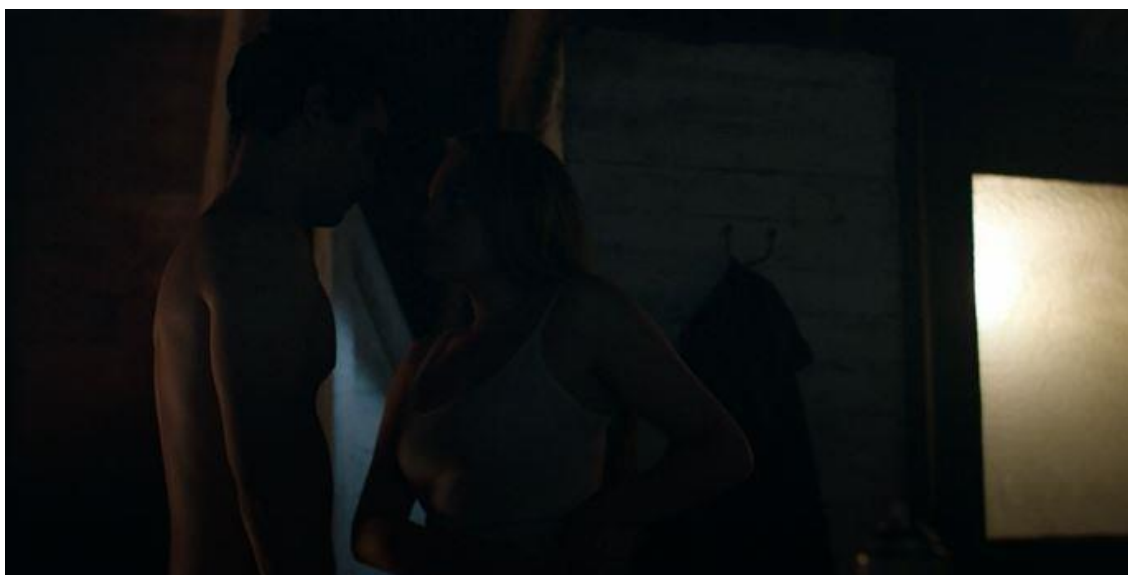


Figura 40– 49’53” – 5º episódio

No quinto episódio da primeira temporada, é a primeira vez que vemos Offred ter agência. Ela se envolve romanticamente com o motorista do comandante, Nick, que mora dentro da propriedade do comandante Waterford. Ao final do episódio, ocorre uma cena de sexo entre Offred e Nick. A cena é interrompida pelos créditos finais do episódio, acompanhado da trilha sonora “*I Want a Little Sugar In My Bowl*”, por Nina Simone.

Nina Simone, por si só, é um ícone da resistência e pela luta dos direitos negros nos Estados Unidos, na década de 60. A música fala sobre querer um

pouco de açúcar na tigela, um pouco de açúcar para adoçar a alma, apesar de se sentir engraçada, se sente triste. Acredita que um pouco de doçura em sua vida, possa consertar as coisas e as fazer as coisas ruins irem embora. A letra exprime os sentimentos de Offred naquele momento. Mesmo em meio ao transtorno que é sua vida e as condições às quais é submetida, ela encontra o amor, um alívio para poder suportar as coisas difíceis. O envolvimento dela com Nick é um risco para ambos, porém ela não consegue resistir, pois precisa desse amor, desse açúcar, para ajudá-la prosseguir.

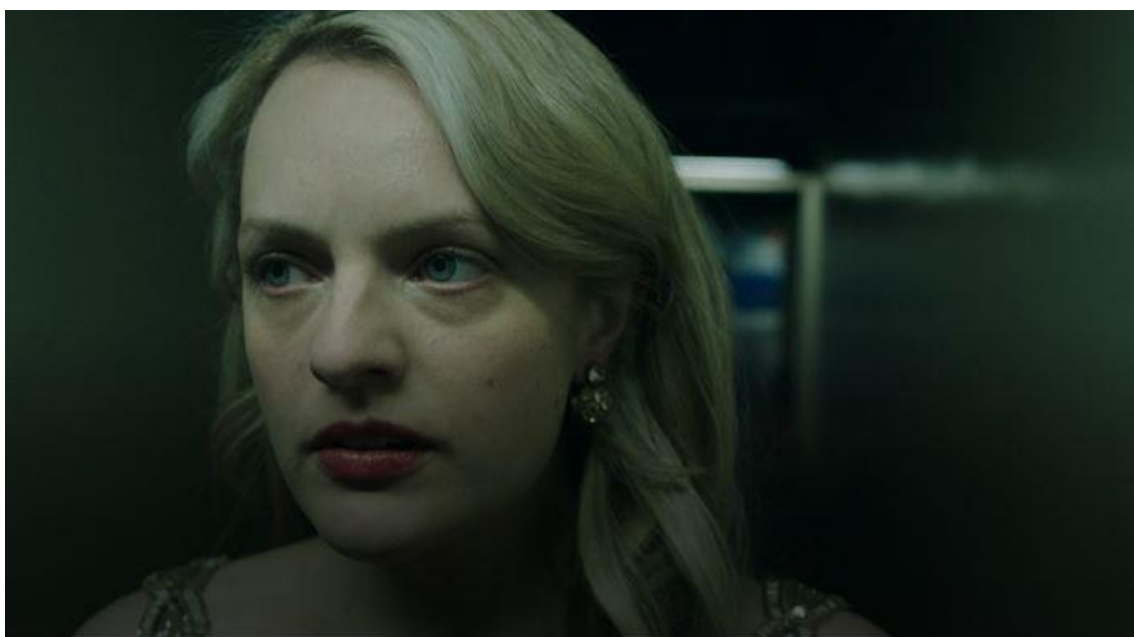


Figura 41 – 21'19'' – 8º episódio

Offred tem alguns privilégios com o comandante Waterford. Como tática, ela finge gostar dele, ter se apaixonado por ele, de forma a conseguir acesso ao escritório do comandante para obter algumas informações. No 8º episódio da primeira temporada, o comandante Waterford leva Offred para passear. Ele lhe dá um vestido brilhante e algumas jóias. Ela se arruma e, ao sair da casa para entrar no carro, Nick está segurando uma capa azul, que ela coloca sobre o vestido antes de entrar no carro. A capa é necessária para ela passar pelo posto de guardas que checam o carro antes de eles prosseguirem o caminho. Offred se passa pela esposa do comandante. Ela não sabe para onde está sendo levada. Eles entram em um prédio e em um elevador, enquanto Nick espera no andar térreo. Ao entrar no elevador, a música "*White Rabbit*", por Jefferson,

começa a tocar. Offred, ao entrar no lugar, fica chocada, ela não imaginava que lugares como aqueles pudessem existir. Offred foi levada para um prostíbulo pelo comandante Fred.

A música “*White Rabbit*” faz apologia ao mundo de **Alice no país das maravilhas**. Offred entrou em um mundo totalmente novo e para ela é uma surpresa. É como se estivesse caminhando pelo mundo de Alice, mas ela não pode se esquecer que está presa e só conseguirá sair com os privilégios da “rainha”, e que, se ela não obedecer, irão cortar-lhe a cabeça. Apesar de ser um passeio para sair da rotina, há segundas intenções nas ações do comandante Waterford, mostrando outro lado da República de Gileade. Tê-la como uma Jezebel seria melhor do que tê-la como uma aia? Não seria possível responder qual vida Offred preferiria, porém é possível verificar as segundas intenções nas ações do comandante.



Figura 42 – 51’31” – 10º episódio

No último episódio da primeira temporada, ocorre um de seus momentos mais memoráveis. As aias se recusam a matar Janine – uma aia cuja amizade prezam – apedrejada. Elas voltam para casa pelas ruas frias e congelantes, todas juntas, andando em duas filas lado a lado, formando pares. Com suas capas vermelhas formam um rio de sangue correndo em meio à neve e ao som de “*Feeling Good*”, por Nina Simone. Ao longo da série, esta é primeira vez em

que as aias se recusam a agir de acordo com as regras da República de Gileade e a canção de Nina Simone expressa o sentimento de se sentir bem em um novo dia, em um novo amanhecer. Assim, a canção reforça o que foi silenciado pela sociedade de Gileade e revela que elas são livres. Não haveria forma melhor de representar as aias naquele momento. O momento do primeiro ato de revolta. Mesmo sabendo que sofrerão as consequências, elas andam todas juntas com a cabeça erguida e com um sorriso de prazer em seus rostos.

Assim finaliza a primeira temporada de *The Handmaid's Tale*. Com um ato de revolta por parte das aias, sem deixar indícios de quais serão as consequências deste ato. Mas se sabe que em Gileade nada acontece sem punição.

Como é possível notar, muitas vezes as músicas das séries preenchem as falas e complementam as ações dos personagens, como um discurso de resistência e resiliência. Uma fala no lugar do silenciamento.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os capítulos presentes neste trabalho buscam construir uma análise (entre muitas possíveis) da série de *streaming The Handmaid's Tale*. Apesar da série se basear no livro de Margaret Atwood da década de 80, consegue ser atual em sua narrativa e os problemas que apresentam.

A série instiga o espectador a refletir sobre o mundo real, por meio da ficção. A República de Gileade se torna possível diante dos acontecimentos globais recentes, uma vez que a “utopia crítica” utiliza como técnica os temas e tendências atuais e exagera, distorcendo ao extremo os fatos, para fazer com que o espectador reflita sobre essas questões e veja que, talvez, se não houver cautela, o mundo poderá caminhar para este destino. Como Tom Moylan (2013, p. 42) afirma, já somos sujeitos na distopia e precisamos tomar uma ação.

Uma mensagem, principalmente, para as mulheres, as mais afetadas em Gileade, com seu governo patriarcal e teocrático. Um saudosismo que temos visto nos noticiários, a volta dos valores tradicionais, preservar a família cristã, sem LGBTQ+, sem feminismo, sem aborto. LGBTQ+ e feministas sendo representadas como ameaças à família, à vida e, principalmente, aos valores cristãos. No Brasil, “meninas vestem rosa e meninos vestem azul”, de acordo com a atual Ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, slogan da campanha do atual presidente. “Lugar de mulher é na cozinha, como nossa primeira dama. Cristã e do lar”, como declaram os que apóiam o atual governo brasileiro.

Por conta disso, os estudos de gênero – se sobreviverem a este período de trevas – são importantes para tentar fazer com que as pessoas reflitam sobre a ordem do gênero e seu binarismo. E o feminismo é importante para que as mulheres ganhem forças e consigam enxergar além, para adquirirem conhecimento para poderem lutar por seus direitos.

Além de refletir se a República de Gileade poderia um dia se tornar realidade, houve uma reflexão de como o poder age sobre as pessoas, domesticando os seus corpos e as fazendo obedecer a ordens e regras, o que é reivindicado pelo seu lugar de submissão, principalmente no caso das mulheres. O retorno da mulher do lar. com função apenas reprodutiva, sem direito ao estudo, sem direito a opinião; Propriedade do estado e dos homens que

comandam o país é o alerta. O poder é invisível, mas ele está presente, sempre vigiando, e fazendo com que os corpos se sujeitem às suas regras, as suas ordens. Divisível e inverificável, como o panóptico de Betham. Não é possível dizer onde ele está, mas é preciso saber que ele está de vigia o tempo todo. E para os que são flagrados obstruindo ordens, a punição é a violência, tortura ou morte.

As mulheres são as principais peças do sistema de poder presente em Gileade, as prisioneiras do panóptico, e os homens, seus guardas e seus comandantes, podem estar na torre central sempre de vigia. Todos os movimentos femininos são vigiados nesta sociedade.

A sociedade da República de Gileade é muito bem organizada em castas, e as castas são simbolizadas pelas cores das roupas que cada indivíduo utiliza. Uma classificação social pelas cores das vestimentas e para as mulheres, além da cor, a roupa não pode expressar sensualidade, por isso são cobertas do pescoço aos pés, sem curvas, sem mostrar o corpo, dentro de casa, e na rua um item a mais, as capas que as cobrem por completo por cima de seus vestidos, seja ela esposa, Marta ou aia. Outra característica importante é o uso do vestido como roupa feminina, reforçando o estereótipo de gênero da mulher. A moda individualizada foi substituída por um modo de se vestir, um padrão para todos, homens, mulheres, crianças e bebês.

No último capítulo, discutimos como as músicas da série ajudaram a compor os efeitos de sentido e dar voz aos personagens. As músicas de Nina Simone e Lesley Gore destacam-se, entre outras, principalmente, por seu conteúdo de resistência.

O presente trabalho teve como objetivo interpretar alguns efeitos de sentido que a série, como um produto audiovisual, produz, convidando o espectador, principalmente mulheres, a refletir, pois mostra o medo das personagens femininas de se expressar diante do poder dos homens e como a situação pode chegar ao extremo em circunstâncias em que governos totalitaristas, machistas e teocêntricos venham a assumir o poder.

A série, ao contar as histórias dessas mulheres (aias, esposas, Martas), carrega em si características de resistência, pois é pela narração de Offred, a aia, que esse mundo é visibilizado para o espectador. A série mostra como o patriarcado e o fanatismo religioso podem prejudicar a sociedade se assumirem

o poder. Indiretamente, nas entrelinhas, a série nos convida a repensar as questões de gênero e alerta sobre um futuro possível. Apesar de não deixar nenhuma sugestão para a resolução do problema, seu lugar é de suma importância, pelo simples fato de incitar a sociedade à reflexão sobre o tema.

REFERÊNCIAS

- A BIBLIA.ORG. **Qual foi o pecado de Jezebel?**. Disponível em: <<http://www.abiblia.org/ver.php?id=549>>. Acesso em: 21 jan. 2019.
- ALOI, Rafael. “The handmaid’s tale” ganha canal no Brasil. In: **Papel Pop**. Disponível em: <<http://www.papelpop.com/2017/09/the-handmaids-tale-ganha-canal-no-brasil/>>. Acesso em: 24 set. 2018.
- BACCALINI, Raffaella. Living in dystopia. **Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage**, Newcastle, uk, v. 1, n. 1, p. 44-45, jul. 2013.
- BIBLIA ON. **Gênesis 31**. Disponível em: <https://www.bibliaon.com/genesis_31/>. Acesso em: 22 mai. 2018.
- BUCHOLTZ, MARY. **The handbook of gender and language: Theories of Discourse as Theories of Gender: Discourse Analysis in Language and Gender Studies**. 1 ed. [S.L.]: Blackwell Publishing, p. 1-18, 2004.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. 12 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 17-56, 2016.
- CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero uma perspectiva global: compreendendo o gênero da esfera pessoal à política no mundo contemporâneo**. 3 ed. São Paulo: Nversos, p. 9-319, 2015.
- DAVIS, Laurence. Dystopia, Utopia and Sancho Panza. In: **Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage**, Newcastle, UK, v. 1, n. 1, p. 23-27, jul. 2013.
- ECKERT, Penelope; MCCONNELL-GINET, Sally. **Language and gender**. 1 ed. New York: Cambridge University Press, 2003. p. 9-52.
- ESTILO ADORAÇÃO. **Quem foi lídia na bíblia?**. Disponível em: <<https://estiloadoracao.com/quem-foi-lidia-na-biblia/>>. Acesso em: 21 jan. 2019.
- FORTUNATI, Vita. Why Dystopia matter. In: **Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage**, Newcastle, UK, v. 1, n. 1, p. 28-36, jul. 2013.
- FOUCAULT, MICHEL. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. 13 ed. Rio de Janeiro, RJ: Graal, p. 150, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FRADER, Laura Levine. Gender and Labor in World History. In: **A companion to gender history**, [S.L.], n. 26, p. 50, jan. 2012.
- GALLARDO, Pere. Dystopia is you. In: **Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage**, Newcastle UK, v. 1, n. 1, p. 37-39, jul. 2013.

GREGOLIN, M. R. AD: descrever – interpretar acontecimentos cuja materialidade funde linguagem e história. In Pedro Navarro (org.) **Estudos do Texto e do Discurso – Mapeando Conceitos e Métodos**. São Carlos: Claraluz, 2006: 19-34.

HULU. **The handmaids tale**. Disponível em: <<https://www.hulu.com/press/show/the-handmaids-tale/>>. Acesso em: 26 nov. 2017.

KING, Ursula. Religion and Gender: Embedded Patterns, Interwoven Frameworks. In: **A COMPANION TO GENDER HISTORY**, [S.L], dez. 2004, p. 70-85.

MIRANDA, Beatriz. Lo que el color esconde. **Telva**, Madrid, Espana, n. 943, p. 150-153, nov. 2017.

MOYLAN, Tom. Step into the story. **Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage**, Newcastle uk, v. 1, n. 1, p. 42-43, jul. 2013.

NEWBOLD, Alice. The handmaid's tale costume designer on dressing margaret atwood's dystopia. In: **Vogue**. Disponível em: <<http://www.vogue.co.uk/gallery/handmaids-tale-costume-designer-ane-crabtree>>. Acesso em: 22 mai. 2018.

ROCHA, Camila. Por que é fácil confundir realidade e distopia nos dias atuais. In: **Nexo Jornal**. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/08/03/por-que-%c3%a9-f%c3%a1cil-confundir-realidade-e-distopia-nos-dias-atuais>>. Acesso em: 25 set. 2018.

RESPOSTAS BÍBLICAS. **Quem era Jezabel na Bíblia?**. Disponível em: <<https://www.respostas.com.br/quem-era-jezabel-na-biblia/>>. Acesso em: 21 jan. 2019.

RESPOSTAS BÍBLICAS. **Quem era Marta e Maria?**. Disponível em: <<https://www.respostas.com.br/marta-e-maria/>>. Acesso em: 22 mai. 2018.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SARGENT, Lyman Tower. Do dystopia matter?. In: **Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage**, NewCastle, UK, v. 1, n. 1, p. 10-13, jul.2013.

SARGINSSON, Lucy. Dystopias do matter. In: **Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage**, Newcastle, UK, v. 1, n. 1, p. 40-41, jul. 2013.

TANNEN, Deborah. **Gender and discourse**. 1 ed. New York: Oxford University Press, p. 3-21, 1994.

VIERA, Fatima. **Dystopia (n) matters: on the page, on screen, on stage**. 1 ed.

Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, p. 325, 2013.

WIESNER-HANKS, Merry E. Structures and Meanings in a Gendered Family History. In: **A companion to gender history**, [S.L], p. 51-69, dez. 2004.