

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

ANA CAROLINA TARDIVO ALVES

**A DISTOPIA *THE HANDMAID'S TALE*: UM ALINHAVO ENTRE AFETO,
IDENTIFICAÇÃO, MEMÓRIA E FEMINISMO**

SÃO CARLOS
2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

ANA CAROLINA TARDIVO ALVES

**A DISTOPIA *THE HANDMAID'S TALE*: UM ALINHAVO ENTRE AFETO,
IDENTIFICAÇÃO, MEMÓRIA E FEMINISMO**

Dissertação apresentada ao Pós-Graduação em Imagem e Som, da Linha de Pesquisa de História e Políticas do Audiovisual, do Centro de Educação e Ciência Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como exigência para obtenção do Título de Mestra em Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Cesarino Costa

SÃO CARLOS

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Ana Carolina Tardivo Alves, realizada em 23/08/2021.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Flavia Cesarino Costa (UFSCar)

Prof. Dr. Leonardo Antonio de Andrade (UFSCar)

Profa. Dra. Naiá Sadi Câmara (UNAERP)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

AGRADECIMENTOS

Meu caminho na academia foi muito sinuoso como costumam ser os caminhos da vida. Fiz a graduação em História na Unesp em Franca, depois a graduação em Imagem e Som na UFSCar e agora finalizo o mestrado em Imagem e Som também pela UFSCar. Como não poderia ser de outra forma, os estudos sobre memória, movimentos sociais, feminismo iniciados ainda na graduação em História contaminaram também a pesquisa em Imagem e Som. Meu primeiro agradecimento é às muitas pessoas incríveis que me acompanharam em todas essas imersões, nas pesquisas em História, no fazer audiovisual e também na pesquisa em Imagem e Som.

Agradeço à minha mãe, Maria das Graças Tardivo, que sempre me fez acreditar em mim mesma e no mundo, ao meu irmão Zico, Moysés Ferreira Alves, e sua paixão por aprender, ao meu pai, Moysés Alfredo Alves, que ficaria orgulhoso em ter uma filha mestra. Ao meu tio Pá, Alfredo Alves, à minha tia Carolina.

Agradeço ao Gui, Guilherme Ubeda, por todo aprendizado e pelo amor profundo que construímos desde aquele Junho de 2013.

Agradeço ao Guilherme Boldrin, à Gabriela Loreti, ao Dente (Gabriel Bertolo) e ao Gustavo Ortiz pelas conversas inspiradoras, por compartilharem o olhar sensível para o mundo que, na academia, só os antropólogos têm.

Agradeço aos irmãos e irmãs Aender Guimarães, Monique Maritan, Stella Garcia, Mariana Canavezi (a Ternura), Gabriela Romeiro, Raquel Nunes, Larissa Baq, Flora Milito, Alexis Nehemy, Flávia Prazeres e Lucas Pardal.

Agradeço a todos e todas do Maracatu Cangoma, Maracatu Rochedo de Ouro, Maracatu Chapéu de Sol, Maracatu Navegante, aos mestres e mestras da cultura popular. Aprendi nessa caminhada junto a eles e elas que reza, luta e festa caminham juntos na potência da vida.

Agradeço à Iasha Salerno pelas tantas trocas pessoais, acadêmicas e profissionais e por compartilhar comigo a experiência de entrar numa sala de aula para ensinar fotografia para idosos e idosas. Só nós sabemos o quanto aprendemos ali com elas e eles. Agradeço ao Pablo Mendoza, outro parceiro de vida, de academia e de trabalho.

Agradeço ao Gordo (Victor Cherubin), ao Carlão (Carlos Henrique), à Carol Simões, à Caroline Rienzo e à toda equipe do Núcleo Socioeducativo do Sesc

Ribeirão Preto que tanto me acolheu e com quem tanto aprendi nesse cotidiano potente que é o da educação não formal junto a crianças e jovens.

Agradeço ao André Dorian, meu amado companheiro e pai do Benedito, filho que trago aqui em meu ventre, no momento em que escrevo esses agradecimentos, há quase 39 semanas. Obrigada por me ensinar todo dia que a vida é movimento. Sei, porque sinto, que seguiremos em dança. Agradeço também à família do André, em especial ao seu irmão amado Fernando Assis.

Agradeço à minha orientadora Flávia Cesarino Costa por ter me acolhido nessa jornada que foi o meu mestrado.

Agradeço aos professores Suzana Reck Miranda, Samuel Paiva e Josette Monzani pelas aulas que tanto me fizeram refletir sobre minha pesquisa e observar meu tema sob diferentes perspectivas.

Agradeço a Margarida Adamatti e Leonardo Andrade pelos valiosos apontamentos feitos no exame de qualificação e também a Naiá Sadi pela riquíssima contribuição no exame de defesa.

Agradeço a Felipe Rossit, técnico administrativo do PPGIS pela imensa solicitude e carinho com que se relaciona com todos, principalmente com nós estudantes matriculados no programa.

Agradeço a CAPES por proporcionar auxílio financeiro para a realização da pesquisa.

Agradeço ao que não sei dar nome, mas sinto quando mergulho no Rio Grande, quando caminho pelo cerrado, quando olho para o mar, quando vejo a chuva cair, quando meu filho mexe aqui em meu ventre.

Agradeço a esse bebê que gesto em mim por me ensinar que a vida encontra caminhos, todo dia.

RESUMO

Diante do fato de que o figurino da série *The Handmaid's Tale* (Bruce Miller, 2017-) se tornou um poderoso símbolo em muitos protestos pautados na desigualdade de gênero, a presente pesquisa investiga de que maneira o gênero narrativo por meio do qual a série constrói seu enredo - a ficção científica distópica - engaja os espectadores; identificando e analisando os elementos da materialidade audiovisual que convidam os fãs à afetação e à experimentação deste universo de maneira análoga à protagonista. Em outro sentido, a pesquisa procede por conectar o contexto social das mulheres, o movimento feminista, a utilização das plataformas sociais e a série *The Handmaid's Tale*, buscando compreender como esses fenômenos são capazes de transformar a memória coletiva e social. É possível encontrar na forma como as mulheres e o universo totalitário são representados na série processos de identificação que possibilitam o entroncamento da narrativa ficcional de *The Handmaid's Tale* com o contexto social e político em que a série é consumida, expandindo, assim, seu significado, até então restrito para a realidade dos espaços públicos e políticos.

Palavras-chave: *The Handmaid's Tale*, distopia, feminismo, afeto, identificação, memória

ABSTRACT

Given the fact that the costumes of The Handmaid's Tale series (Bruce Miller, 2017-) have become a powerful symbol in many protests around gender inequality and women rights, this research investigates how the narrative genre through which the series builds its plot - a dystopian scientific - engages viewers; identifying and analyzing the elements of audiovisual materiality that invite fans to be affected and to experiment this universe in a similar way to the protagonist. In another sense, this research proceeds by connecting the social context of women, the feminist movement, the use of social platforms and The Handmaid's Tale series, seeking to understand how these phenomena are capable of transforming collective and social memory. By this gaze, it was possible to perceive how the way in which women and the totalitarian universe are represented in the series causes identification in viewers. This is the link that forms the connection of the fictional narrative of THT with the social and political context in which the series is consumed, thus expanding its meaning to the reality of public and political spaces.

Keywords: *The handmaid's tale*, dystopia, feminism, affect, identification, memory

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cena do episódio "Offred" (episódio 1 da primeira temporada)

Figura 2 - Cena do episódio "Late" (episódio 2 da primeira temporada)

Figura 3 - Cena do episódio "Late" (episódio 2 da primeira temporada)

Figura 4 - Cena do episódio "Late" (episódio 2 da primeira temporada)

Figura 5 - Cena do episódio "Late" (episódio 2 da primeira temporada)

Figura 6 - Cena do episódio "Birth day" (episódio 3 da primeira temporada)

Figura 7 - Cena do episódio "Birth day" (episódio 3 da primeira temporada)

Figura 8 - Compartilhada pela conta do Instagram *The Handmaid's Tale Brasil*

Figura 9 - Compartilhada pela conta do Instagram *The Handmaid's Tale Brasil*

Figura 10 - Tweet sobre *The Handmaid's Tale* de Fernando Haddad compartilhado no site *The Handmaid's Tale Brasil*

Figura 11 - Página de abertura do site *The Handmaid's Tale Coalition*

Figura 12 - A aba *I am a Handmaid* na qual é possível que as mulheres compartilhem suas histórias.

Figura 13 - Molde do figurino das handmaids presente no *The Handmaid's Tale* disponibilizado no site *The Handmaid's Tale Coalition*

Figura 14 - Ativistas caracterizam-se de *handmaids* de *The Handmaid's Tale* e protestam em frente ao STF em Brasília. gravidez de forma segura e legal

Figura 15 - Ativistas em manifestação a favor da legalização do aborto em Buenos Aires

Figura 16 - Mulheres protestaram contra os cortes de financiamento para o Planned Parenthood em Washington

Figura 17 - Mulheres protestam contra a instituição de leis que aumentariam as restrições a execução do aborto

Figura 18 - Cena do episódio "*Nolite Te Bastardes Carborundorum*" (episódio 4 da primeira temporada)

Figura 19 - Cena do episódio "*Nolite Te Bastardes Carborundorum*" (episódio 4 da primeira temporada)

Figura 20 - Cena do episódio "*Nolite Te Bastardes Carborundorum*" (episódio 4 da primeira temporada)

Figura 21 - Cena do episódio "*Nolite Te Bastardes Carborundorum*" (episódio 4 da primeira temporada)

Figura 22 - Cena do episódio "*Nolite Te Bastardes Carborundorum*" (episódio 4 da primeira temporada)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Dos capítulos.....	19
CAPÍTULO 1 - UTOPIA, DISTOPIA E FEMINISMO	22
1.1 The Handmaid's Tale: a mitologia.....	22
1.2 Utopia, distopia e feminismo.....	38
A presença feminina na constituição das utopias e distopias.....	46
1.3 A distopia como lente de aumento e como alerta de incêndio.....	49
CAPÍTULO 2 - O CONVITE À AFETAÇÃO E À IDENTIFICAÇÃO PRESENTE NA MATERIALIDADE AUDIOVISUAL DE <i>THE HANDMAID'S TALE</i>	54
2.1 A mostraçõ, o excesso e o convite à afetação na materialidade audiovisual.....	54
2.2 Elementos de afetação e identificação.....	57
2.2.1 Figurino.....	58
Vermelho-Sangue: simbolismo do vermelho nas roupas das <i>handmaids</i>	64
Outras cores e castas.....	68
2.2.2 As canções da trilha musical compilada.....	71
2.2.3 O star system em <i>The Handmaid's Tale</i>	81
2.2.4 Estupro e sexo consentido: a construção da diferença.....	86
CAPÍTULO 3 - CONFLUÊNCIA ENTRE FEMINISMO, PLATAFORMAS SOCIAIS, MEMÓRIA E <i>THE HANDMAID'S TALE</i>	100
3.1 As transformações nas possibilidades de construção e compartilhamento de narrativas a partir da web 2.0.....	100
3.2 O convite à manifestação política.....	108
O figurino das <i>handmaids</i> nas manifestações feministas.....	112
3.3 Confluência entre feminismo, plataformas sociais, memória e <i>The handmaid's tale</i>	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146
Notícias e reportagens.....	152
FONTE PRIMÁRIA	154
LISTA DE EPISÓDIOS	154

INTRODUÇÃO

O som agudo e cortante de uma sirene com a tela ainda na escuridão abre o primeiro episódio¹ da temporada inicial de *The Handmaid's Tale* convidando nossa percepção para uma sensação de alerta e de perseguição. O primeiro plano é de um automóvel em fuga numa estrada em meio a uma paisagem acinzentada de coníferas e neve. Posteriormente, no banco de trás do carro, vemos uma menina assustada nos braços da mãe, são Hannah e June, Luke é quem dirige o automóvel. Em altíssima velocidade, o veículo acaba girando na pista molhada pela neve e batendo nas árvores. June e a filha se separam de Luke e seguem tentando fugir a pé pela floresta, a tensão cresce, elas ouvem o som de um tiro, a montagem se acelera, intensificando a percepção de que elas serão capturadas. A câmera segue muitas vezes próxima às duas, sem manter o foco e com uma movimentação como se estivesse sendo segurada pelas mãos de uma pessoa que também corre junto às duas personagens. O som da respiração de ambas e de seus passos esmagando as folhas secas da floresta estão em primeiro plano, há uma melodia cíclica, cuja intensidade é crescente, aguda e curta, como o som de uma sirene, com uma sonoridade distorcida, que se assemelha aos timbres de um violino ou de gritos humanos, o corpo do espectador é convocado a sentir o medo e a urgência da fuga que ambas sentem. Homens armados e vestidos de preto chegam até as duas e, em meio aos gritos de ambas, tomam a criança e, num golpe, desacordam a mãe.

A montagem acelerada e o movimento brusco da câmera são interrompidos em absoluto. Um lentíssimo e inicialmente imperceptível *travelling in* nos apresenta uma janela de cortinas brancas pela qual uma luz alaranjada atravessa o ar espesso de um quarto de paredes escuras. A partir da contra-luz, forma-se a silhueta de uma mulher, ela está sentada no parapeito da janela, mas não é possível identificá-la. Uma voz feminina descreve pausadamente os móveis e objetos presentes no quarto. Imóvel, a mulher veste uma longa túnica de um vermelho intenso e uma espécie de touca branca cobrindo os cabelos. Na medida em que os planos se aproximam dela, sempre em *travelling in*, é possível reconhecer que se trata da mesma mulher da

¹ Episódio 1. "Offred". *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA. Dir. Reed Morano, 26/04/2017, Hulu. 57 min.

cena anterior. A voz descreve o quarto explicitando que não há objetos ali que pudessem possibilitar uma fuga, não uma que buscasse um lugar distante, mas uma que ela pudesse abrir em si mesma com o auxílio de um instrumento cortante. Ela recusa esses pensamentos e revela o seu nome, Offred, afirma ter tido um outro nome anteriormente, mas que este é proibido agora.

O recurso com passagens entre passado e presente é uma constante na série, não apenas para manter a narrativa simultânea destes dois tempos diegéticos, mas também para demonstrar como algumas situações absurdas do futuro já se anunciavam na conjuntura social do passado. Nesse sentido, a ferramenta do *flashback* é também um recurso genealógico, em que as concepções naturalizadas no presente são apresentadas em seu estado germinal.

Ao longo de todo o episódio piloto, o universo distópico de Gilead² nos é apresentado a partir da voz dessa mulher, Offred. Criando coerência com a narrativa situada em dois tempos, sua narração opera articulando a percepção que tem do tempo presente em que vive com fragmentos de sua história pregressa. O tom de seu relato emotivo contrasta com a austeridade forçada do atual momento em que vive. O espectador, assim, acessa seus pensamentos e suas lembranças afetivas, já que na casa dos Waterford, local em que mora, a palavra é interdita aos que servem.

Ainda assim, caminhando de volta para a casa depois do linchamento de um homem acusado de estuprar uma *handmaid* que estava grávida, Offred conta parte de sua história para Ofglen, a *handmaid* que sempre a acompanhava, já que nenhuma mulher poderia povoar os espaços públicos sozinha. Durante a caminhada ambas mencionaram o mundo *anterior*. A estrutura narrativa que insere o flashback é ainda mais valorizada na série ao ativar no espectador uma cumplicidade clandestina, já que falar sobre a vida pregressa era uma grande traição ao regime. Lembrar de quem foram significava resistir ao *desenraizamento*³, à desestruturação identitária, à condição desagregadora da memória que o Estado impunha a todas, já que agora pouco importam suas histórias pessoais em comparação à fertilidade que seus corpos biológicos de propriedade pública apresentam.

² Gilead é o nome dado ao Estado teocrático, totalitário e extremamente violento, instituído a partir de um golpe na região que antes fora a porção Leste do Norte dos Estados Unidos da América.

³ Conceito desenvolvido por Simone Weil em *A condição operária e outros estudos sobre opressão*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1979.

Ao lembrarem e falarem sobre o mundo anterior elas identificam uma a outra como dissidentes daquele Estado totalitário e imediatamente interrompem seus passos e param diante da vitrine de uma loja. A câmera, num olhar clandestino como o das personagens, as observa também através do reflexo que se forma no vidro, o mesmo que permitiu a elas que se olhassem, desobedecendo e ampliando o campo de visão imposto pelo chapéu que usam, cuja aba se assemelha a um antolho utilizado nos cavalos. A troca de olhares opera como uma autorização silenciosa para que ambas pudessem compartilhar, uma com a outra, fragmentos de suas histórias. Offred retorna a seu quarto, o mesmo que nos foi apresentado no início do episódio, a posição do seu corpo é exatamente a mesma e a câmera, enquadrando-a da mesma forma, segue em um lentíssimo *travelling in*. A voz de Offred diz *“Nada pode mudar. Tudo tem que parecer igual.”*⁴ Essa definição sintética de conservadorismo toma força na cena com o retorno da personagem à posição anterior. Nesse momento, num plano lateral, a personagem aparece ainda sentada, mas com os braços apoiados sobre suas coxas, num desmoronamento dos gestos que ela, enquanto *handmaid*, é coagida a performar. Segue dizendo *“Porque eu pretendo sobreviver. Por ela. Seu nome é Hannah. Meu marido é o Luke.”*⁵ Numa interrupção brusca da trilha musical tensa e cíclica sua voz ecoa no silêncio a frase: *“Meu nome é June”*⁶.

A descrição do início e do final do primeiro episódio da primeira temporada se faz presente aqui na introdução desta dissertação para explicitar um movimento que ocorre dentro da série e que constrói um convite aos espectadores a fruírem do movimento experienciado pela protagonista. No início ela se apresenta como Offred e no final do episódio nos diz o nome pelo qual era chamada antes da instauração do novo regime, June. Somos igualmente convidados a compreender que no invisível de sua subjetividade, a personagem luta para manter sua identidade contra os esforços de transformação que o regime impõe ao seu corpo. A memória, elemento importante em diversos níveis, inclusive para o uso do recurso de flashback, é definida pelo cientista social Michael Pollak deste modo: “[...] A

⁴ *“Nothing can change. It all has to look the same.”*

⁵ *“Because I intend to survive. For her. Her name is Hannah. My husband was Luke.”*

⁶ *“My name is June”*

memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva [...]” (1992, p. 204) Ao transformar arquitetonicamente a materialidade da cidade, ao deslocar essas mulheres de suas relações afetivas, de seu ambiente de trabalho, de suas casas e de seus bairros, ao instituir uma legislação que impede, dentre inúmeras outras interdições, que as mesmas conversem entre si sobre suas histórias pregressas, o Estado teocrático destrói os suportes materiais e subjetivos da memória das *handmaids*, provoca o *desenraizamento* dessas mulheres, implode os caminhos por meio dos quais as lembranças poderiam ser construídas. No entanto, ao encontrar o olhar de Ofglen, as lembranças de June tornam-se mais potentes, ela reconstrói em diálogo com outras *handmaids* e com o espectador a sua memória e, conseqüentemente, a sua identidade. Para a psicóloga social Ecléa Bosi, a memória não diz respeito ao passado, ela atende a um chamado que é feito no tempo presente. Ao confrontar, comunicar e receber impressões de outras pessoas acerca de nossas memórias, nossas lembranças ganham consistência (BOSI, 1979, p. 414). “Somos, de nossas recordações, apenas uma testemunha, que às vezes não crê em seus próprios olhos e faz apelo constante ao outro para que confirme a nossa visão.” (BOSI, 1979, p. 407) Neste primeiro episódio, o outro de Offred é a outra, é Ofglen.

Uma peça audiovisual de amplo alcance também configura-se como mecanismo de criação de memória coletiva, um dos temas desta dissertação. Um bom exemplo foi o efeito do figurino de Offred, de Ofglen e de todas as outras *handmaids*. Imediatamente após o lançamento da série em março de 2017, esses trajes começaram a ser utilizados por mulheres em atos feministas ao redor do mundo. Ainda em março de 2017, um grupo de mulheres, trajando os longos vestidos vermelhos e os chapéus brancos características das *handmaids*, permaneceram em silêncio absoluto na varanda do edifício que é sede do governo do Estado do Texas, nos EUA. Cercadas por policiais armados, elas permaneceram ali enquanto eram debatidas leis que aumentariam a restrição ao aborto. Depois deste episódio dezenas de outros foram noticiados. Em Brasília-DF⁷ mulheres vestidas como as *handmaids* manifestaram-se em favor da descriminalização do

⁷ Fonte: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2018/08/03/mulheres-usam-roupas-de-o-conto-da-aia-em-ato-pela-descriminalizacao-do-aborto-em-brasilia.ghtml>

aborto. Em Rio Grande-RS⁸, um grupo se utilizou do figurino para fazer uma performance contrária à candidatura do deputado Jair Bolsonaro. Em Buenos Aires, na Argentina⁹, pela descriminalização do aborto. Em Toronto (Canadá), em Dublin (Irlanda), em Londres (Inglaterra)¹⁰ o figurino foi utilizado em protestos *pro-choice*¹¹, pela descriminalização do aborto, e em manifestações anti-Trump. Em Ohio, nos EUA¹², mulheres contra a instituição de leis que aumentariam as restrições a execução do aborto. Em Varsóvia, na Polônia¹³, o figurino foi utilizado num protesto quando Donald Trump visitou o país.

Sites, blogs e inúmeros grupos nas plataformas sociais surgiram constituindo-se como espaços de encontro político na cultura participativa (JENKINS, 2006) e têm transformado a nossa sociabilidade, possibilitando um debate público acerca de questões que anteriormente se mantinham marginais, como, por exemplo, o debate acerca das questões de gênero. Os diversos espaços virtuais cujo propósito é discutir a série *The Handmaid's Tale*, no *Facebook*, no *Instagram*, no *Twitter*, em *sites* etc. possibilitaram além do debate audiovisual um novo território de reverberação às narrativas, às memórias e às histórias das mulheres, tradicionalmente silenciadas pelos espaços hegemônicos de comunicação.

Diante do fato do figurino da série - enquanto parte integral da opressão que ela apresenta - ter se tornado um símbolo de muitos protestos cujas pautas se referem ao debate acerca da desigualdade de gênero, a presente dissertação pretende identificar e analisar os elementos da materialidade audiovisual em questão que convidam os fãs a se afetarem e a experienciarem o universo distópico de *The Handmaid's Tale* de maneira análoga à protagonista; investigar o que em relação a

⁸ Fonte: <https://www.handmaidsbrasil.com/2018/10/a-resistencia-sobrevive-no-brasil.html>

⁹ Fonte: <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-44965210>

¹⁰ Fonte: <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-44965210>

¹¹ *Pro-choice* (pró-escolha em português) representa pessoas, organizações e movimentos sociais que se colocam à favor da liberdade individual das mulheres, defendendo que cabe somente a ela a decisão entre ter ou não um filho. Opositor do *pro-life* (pró-vida em português), que é contrário em qualquer circunstância ao aborto, o *pro-choice* defende o direito da mulher à interrupção voluntária da gravidez de forma segura e legal.

¹² Fonte: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-40264004>

¹³ Fonte: https://www.huffpostbrasil.com/2017/07/06/estas-mulheres-receberam-donald-trump-vestidas-como-offred-de_a_23019669/

forma como as mulheres e o universo totalitário são representados na série promove processos de identificação, possibilitando um entroncamento da narrativa ficcional de *The Handmaid's Tale* com o contexto social e político em que a série é lançada e expandindo, assim, seu significado, até então restrito ao universo distópico fictício, para a realidade dos espaços públicos e políticos. Nesse sentido, a própria estrutura narrativa da série, modulada entre passado e presente, oferece um mecanismo para que as questões de gênero atuais sejam vistas de modo “*exagerado*”, o que, como veremos, compõem as características de uma obra de ficção científica. O futuro de Gilead é uma projeção, em vários sentidos, dos efeitos produzidos por decisões políticas sobre os corpos das mulheres amparadas por tradições teocráticas, como fica explícito na luta pela legalização do aborto. É importante notar, inclusive, que a obra literária de Margaret Atwood - que inspirou a criação desta série - já contava com presença consolidada no mundo dos debates feministas. Como veremos adiante ao falarmos de algumas escolhas importantes na produção, podemos considerar que a série intenta atingir um *público-alvo* cujas preocupações com a libertação das forças produtivas e individuais das mulheres é essencial, ou seja, marcadas pelo feminismo.

Enquanto uma espécie de mito do futuro potencial, é preciso situar o lançamento de *The Handmaid's Tale* num contexto histórico de intenso debate público acerca de questões de gênero que tem promovido um acentuado crescimento na demanda do mercado audiovisual por produções engajadas com tais questões. É preciso considerar, para apreender este diálogo, a escolha das atrizes que interpretam as personagens protagonistas, o *casting*, tendo em vista que muitas delas já realizaram outras produções audiovisuais que também buscavam atender a estas demandas sociais que em algum momento transformam-se em pontos focais do mercado cinematográfico. Também será analisada, a partir dos estudos principalmente de Anahid Kassabian (2001, 2003) e de Jeff Smith (1998), a seleção da trilha musical compilada, que conta com uma forte presença de canções que se conectam ao público que tem proximidade com o debate feminista e que transporta, para dentro da narrativa, significados e contextos sociais e políticos prévios.

Assim, inicialmente, a questão que me conduziu para o estudo da série *The Handmaid's Tale* foi - em associação à sua materialidade fílmica - a reverberação da

mesma em fãs e grupos próximos às discussões de gênero, fato materializado na utilização de um importante símbolo da protagonista em protestos de organizações e mulheres feministas ao redor do mundo. A experiência dessas mulheres na ocupação do espaço público utilizando a vestimenta e performatizando a coreografia das *handmaids* atravessou e afetou o corpo da pesquisadora que aqui escreve. Apoiado nessa ressonância extra-narrativa, o objetivo da presente dissertação é analisar elementos do enredo e da materialidade fílmica que promovem a identificação e a afetação desses espectadores e, além disso, considerar como os elementos ficcionais da série dialogam com as estruturas de gênero enraizadas em operações de captura histórica do corpo e das subjetividades das mulheres.

Um componente central para compreendermos o engajamento, a identificação e a afetação dos espectadores a ponto de promover o uso da vestimenta das *handmaids* em protestos ao redor do mundo é o gênero narrativo por meio do qual a série constrói seu enredo, a ficção científica distópica. A distopia retratada na série se caracteriza por apresentar

Uma sociedade não existente, descrita de forma consideravelmente detalhada e normalmente localizada em um tempo e um espaço que o autor pretende fazer com que o leitor veja como consideravelmente pior do que o tempo e o espaço no qual ele vive. (SARGENT, 1994, p. 9, tradução minha)

Para a romancista feminista Ursula K. Le Guin, o gênero narrativo da distopia não constrói histórias com os olhos voltados para o futuro, “A ficção científica não prevê; descreve.” (2015, p. 12). O futuro construído numa ficção científica distópica futurista seria, para a autora, uma alegoria do tempo presente. Assim, ao construir um universo ficcional absurdo no qual a dominação masculina, a objetificação da mulher, a naturalização e biologização do que é ser mulher, o controle sobre os corpos femininos, são todos apresentados a partir do exagero, do excesso, *The Handmaid's Tale* ilumina o tempo presente, coloca em relevo o contexto social e político em que a série é lançada. O gênero distópico transporta para a narrativa futurista uma contemporaneidade muito intensa, fortalecendo este diálogo entre o real e o ficcional e borrando a distância temporal entre o presente realista e o futuro distópico. Na série, o diálogo entre o futuro distópico e o flashback narrativo, convida

os espectadores a identificarem uma proximidade de seu contexto histórico com o universo da narrativa, revisitando suas experiências, seu cotidiano, reconstruindo suas memórias na medida em que a protagonista e outros espectadores também o fazem, em grupo, já que, como afirma Ecléa Bosi, "O grupo é suporte da memória se nos identificamos com ele e fazemos nosso seu passado." (1979, p. 414). No entanto, ainda que o passado apresentado na série seja um aporte para a identificação de nosso "momento atual", é justamente na estrutura de dominação do futuro exagerado na série que muitas mulheres podem encontrar elementos atuais em suas relações com o mundo masculinista. Para o autor David Bordwell (1985), o desenvolvimento de diferentes normas de construção narrativa, ao longo da história, construiu e segue construindo modelos de narratividade audiovisual distintos. O uso de *flashbacks* reivindica do espectador um engajamento ativo para que este articule os tempos distintos e os hiatos presentes na dimensão narrativa seriada.

Os elementos corporificados no suporte audiovisual, carnalizados na imagem e no som, que convidam o corpo do espectador a colocar-se junto ao corpo em cena, a sentir de maneira análoga à personagem, elementos estes que afetam o espectador, também serão foco de atenção nesta dissertação. Para compreender e utilizar o conceito de afeto no estudo da materialidade audiovisual, debruço-me sobre os escritos de Elena Del Rio (2008) que define o afeto como o que, a partir do corpo audiovisual, promove ou convida o espectador a experienciar sensações. A autora afirma que "as emoções atualizam e concretizam a forma em que um corpo foi afetado" (DEL RIO, 2008, p. 05). Também são fundamentais para identificar e analisar esses momentos em *The Handmaid's Tale* a articulação que Mariana Baltar (2012) faz entre os conceitos de afeto, excesso e atrações.

A pesquisa, cujo objetivo, reitero, é identificar e analisar os elementos da obra que promoveram a identificação e a afetação dos espectadores, num primeiro momento, parecia reivindicar uma metodologia híbrida, que promovesse um diálogo entre um estudo de recepção e a análise fílmica. No entanto, optei por direcionar a pesquisa para a análise audiovisual de *The Handmaid's Tale*. Visto que o que nos interessa aqui é a ressonância da distopia nos protestos feministas, entendemos que, a partir do estudo acerca da desigualdade de gênero e da imersão no debate feminista contemporâneo é possível identificar quais aspectos do enredo e da

materialidade audiovisual de *The Handmaid's Tale* estabelecem um diálogo com a discussão de gênero contemporânea, amplificando o debate que transcorre no contexto de lançamento da série. Por essa razão, optamos por promover um diálogo, não entre *The Handmaid's Tale* e a maneira como os espectadores individualmente se relacionam com a série, mas entre o enredo e a materialidade audiovisual e o contexto contemporâneo em que se inserem as discussões de gênero e o movimento feminista. Ou seja, defini que o percurso metodológico seria o de estabelecer, ao longo da dissertação, um diálogo permanente entre a série e as pautas e discussões fundamentais do movimento feminista e o debate de gênero contemporâneo.

Dos capítulos

Como expus na sessão anterior, minha estratégia de pesquisa se apoia na ressonância de *The Handmaid's Tale* no contexto social e político contemporâneo, tendo os elementos da série que promovem identificação, os que convidam ao afeto, a construção da memória social, o feminismo e o debate de gênero como os elementos essenciais que compõem o arranjo que busco tecer neste trabalho. Deste modo, no intuito de articular estes elementos é que três capítulos se formam, sugerindo três domínios distintos por meio dos quais é possível estabelecer um diálogo entre as estratégias narrativas da série e o contexto social e político no qual a mesma se insere.

O primeiro capítulo dessa dissertação se intitula “Utopia, distopia e feminismo”. Como o nome sugere, será feita uma descrição analítica e articulação entre estes três termos tendo em vista que estes compõem a construção dos laços de identificação e o convite ao afeto entre a série e os espectadores. Para tal empreitada, inicialmente será feita a apresentação da mitologia de *The Handmaid's Tale*. Num segundo momento será construída uma abordagem histórica acerca do conceito de utopia, considerando inclusive as utopias feministas, e serão discutidas especificamente as definições que marcam o gênero da distopia também considerando as distopias feministas. Num terceiro momento, o conceito de distopia da escritora Úrsula K. Le Guin será um ponto focal, uma vez que o mesmo possibilita

o início de um diálogo entre o contexto social e político em que o figurino das *handmaids* foi inserido e a forma narrativa da série.

O segundo capítulo, intitulado “O convite à afetação e à identificação presente na materialidade audiovisual de *The Handmaid's Tale*” buscará analisar elementos da série que convidam espectadoras e espectadores a afetarem-se e identificarem-se com a protagonista e, conseqüentemente, com uma perspectiva política sensível e crítica à desigualdade de gênero. Para tal construção, inicialmente os conceitos de afeto e identificação, centrais para fomentar a utilização dos figurinos extra-narrativamente, serão desenvolvidos. Num segundo momento serão alguns elementos que convidam a tal afetação e identificação serão analisados, são eles: o figurino das *handmaids*, as canções da trilha musical compiladas, a seleção das atrizes que compõe o elenco da série, o *casting*, e, por fim, a construção da diferença entre as cenas de estupro e as de sexo consentido.

Tendo em vista o presente contexto mundial de intensificação dos debates de gênero, de sexualidade, étnicos-raciais etc., contexto este de convergência de diversos grupos e de repertórios de ação construídos, e sua relação dialógica com o fato das plataformas sociais terem se tornado base a partir da qual muitos movimentos sociais se organizam, o terceiro capítulo, intitulado “Confluência entre feminismo, plataformas sociais, memória e *The Handmaid's Tale*”, abordará inicialmente as transformações nas possibilidades de construção e compartilhamento de narrativas a partir da web 2.0, serão analisados os elementos da série que convidam as espectadoras a ocuparem manifestações políticas em defesa da equidade entre os gêneros e também os protestos em que os figurinos das *handmaids* foram utilizados como símbolo da luta das mulheres pela autonomia sobre seus corpos, por fim, as relações entre o contexto social das mulheres, o movimento feminista, a utilização das plataformas sociais e a série *The Handmaid's Tale* serão foco da análise, buscando compreender como esses fenômenos podem transformar a memória coletiva e social.

Apoiada na ressonância da série no contexto social e político contemporâneo, a presente dissertação pretende realizar uma análise acerca dos elementos do enredo e da materialidade audiovisual que promovem uma identificação e convidam o espectador a se afetar ecoando as sensações dos corpos em cena, articulando

esta análise com o feminismo, a memória social, a desigualdade e o debate de gênero contemporâneos.

CAPÍTULO 1: UTOPIA, DISTOPIA E FEMINISMO

1.1 *The Handmaid's Tale*: a mitologia

- 1 *Vendo Raquel que não dava filhos a Jacó, teve inveja de sua irmã, e disse a Jacó: Dá-me filhos, se não morro.*
- 2 *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?*
- 3 *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.*
- 4 *Assim lhe deu a Bila, sua serva, por mulher; e Jacó a possuiu.*
- 5 *E concebeu Bila, e deu a Jacó um filho.*
- 6 *Então disse Raquel: Julgou-me Deus, e também ouviu a minha voz, e me deu um filho; por isso chamou-lhe Dã.*
- 7 *E Bila, serva de Raquel, concebeu outra vez, e deu a Jacó o segundo filho.*
- Gênesis 30:1-7

The Handmaid's Tale é, originalmente, um livro de ficção escrito pela canadense Margaret Atwood e lançado em 1985. Em 2017, o diretor Bruce Miller, com a supervisão de roteiro de Atwood, transformou tal livro numa série de mesmo nome com produção da Hulu. A série narra um futuro distópico no qual há um golpe e a instauração de Gilead, um estado teocrático, totalitário e extremamente violento, localizado na porção Leste do Norte do que, até o século XXI, fora os Estados Unidos. Apesar de extremamente violento com os homens que apresentam alguma discordância com o regime, o Estado é especialmente agressivo, hostil e penalizador com as mulheres.

Neste item do primeiro capítulo a mitologia de *The Handmaid's Tale* será apresentada: o espaço, a sociedade, o estado, as leis que regem este ambiente ficcional de Atwood, a partir do livro e da transição de suas normas para a série televisiva e como por ela escapam. Formando sua cosmologia, suas lendas,

esperanças, fronteiras, espaços, linhas de fuga e cercamento.

É seguro marcar como o estabelecimento dessa mitologia, de forma angular, o golpe totalitário engendrado por uma frente religiosa de extrema direita, fundando, nos Estados Unidos, o governo de Gilead, obrigando o presidente do país juntamente com toda a estrutura administrativa democrática a se exilar longe de Washington, e a se organizar enquanto resistência. Uma das primeiras medidas tomadas após o Golpe foi a interdição, feita apenas às mulheres, de possuir um emprego, uma conta no banco ou qualquer outra forma de propriedade. As mulheres que possuíam algo, tiveram seus bens transferidos ao marido ou, na ausência deste, ao homem com laços familiares mais próximos a ela. Essas medidas impossibilitaram que as mulheres pudessem ter alguma vida pública ou que inclusive pudessem sobreviver sem a tutoria de algum homem.

A ação do regime de Gilead demonstra, no primeiro plano, uma rápida desconstrução de todos os direitos alcançados pelas mulheres no século XX, como o direito ao voto, à propriedade e à educação, sem que tais ações fossem necessariamente coordenadas pelos maridos, pais ou irmãos. O regime também institucionaliza firmemente a restrição aos direitos de expressão da sexualidade e autonomia corporal que na atualidade desembocam nas lutas de mulheres que buscam a legalização do aborto. Nesse sentido, o mito de Gilead transfere ao futuro uma potência de radicalização e atualização de uma moral antiga mas atual em correntes mais radicais do cristianismo.

Com base no Antigo Testamento, o regime postulou o que seriam as atribuições essencialmente femininas: cuidados domésticos como limpeza da casa e alimentação da família; cumprir seu destino biológico, ou seja, ter filhos; cuidar de seu marido sendo uma *esposa* dócil e amável e serem educadoras morais de outras mulheres. Tais funções tidas como femininas transformaram-se, em Gilead, em quatro castas de mulheres e cada uma dessas funções é cumprida por uma casta

diferente. As *esposas* devem se casar com os homens das classes dominantes (*comandantes* e alguns *anjos*), os únicos que têm direito à *possuírem* uma *esposa*; as *handmaids* são as mulheres imorais e férteis que devem servir ao Estado cumprindo as demandas sociais de reprodução, gerando os filhos que as *esposas*, inférteis que são, não conseguem ter; as *tias*, devem educar e treinar as *handmaids* para que estas aceitem subordinadamente o valor da contribuição que elas devem dar ao mundo; as *marthas*, mulheres mais velhas, inférteis e com conduta moral adequada, devem assegurar todo o trabalho doméstico na casa das *esposas* e dos *comandantes*.

Há também as *não-mulheres* que são as que viviam em pecado antes da instauração do regime teocrático. São elas: as lésbicas, as que se casaram duas vezes, as que moravam com um homem sem que houvesse se casado com ele na igreja, as viúvas, idosas, portadoras de alguma deficiência, doentes, prostitutas ou, simplesmente, as mulheres que se recusam a desempenhar as funções que o regime delimitou. Tais *não-mulheres* têm três possibilidades de destinos neste Estado totalitário: a execução; as Colônias, locais com intensa poluição cujas toxinas ocasionam doenças gravíssimas e morte rápida; o Jezebel's, local extra-oficial em que servem sexualmente aos homens poderosos de Gilead.

Os homens que organizaram o Golpe são os membros do comitê Filhos de Jacob e governam o Estado de Gilead, são chamados de *comandantes*. São todos brancos, cisgênero, heterossexuais, ricos e mais velhos. Os demais homens tornaram-se *guardiões*, uma espécie de exército do novo Estado, *Anjos*, importantes espões que agem secretamente para garantir a segurança em Gilead ou servos, exercendo as funções de motorista, jardineiros, pedreiros etc. Somente os *comandantes* e alguns *anjos* do alto-escalão podem ter *esposa*, *handmaid* e outros tipos de *servos*. Os demais vivem uma simples e extremamente moralista, mas não são alvo de violência como o são as mulheres de Gilead.

As *handmaids* são as mulheres férteis de Gilead. Sua função social é cumprir o destino biológico fundamental das mulheres, segundo, claro, a atmosfera moral que as cerca. No período anterior ao golpe, essas mulheres viviam em desacordo com as regras e leis que o novo Estado viria a instaurar: moravam com homens sem ter casado na igreja, viviam um segundo casamento, casaram-se com um homem que já havia sido casado anteriormente, bebiam álcool ou usavam algum tipo de substância entorpecente, mulheres lésbicas ou tidas como promíscuas. Com o Golpe, todas essas mulheres foram perseguidas e presas no *Centro Raquel e Leah*. As mulheres que tinham filhos ou filhas tiveram-nos retirados porque o Estado entendia que elas não tinham condições morais de cuidar de uma criança, a levavam para uma espécie de orfanato público.

No *Centro Rachel e Leah*, ou *Red Center*, essas mulheres eram moralmente “recuperadas” e recebiam o treinamento para, posteriormente, servirem como *handmaids* nas casas dos *comandantes*. Neste treinamento essas mulheres eram absolutamente subordinadas às *tias*. As *tias* são as mulheres com o maior poder político em Gilead, é claro que ainda assim o poder das mesmas é muitíssimo inferior ao dos *comendantes*. Elas são as únicas responsáveis pelo treinamento e doutrinação das *handmaids* no Centro Rachel e Leah, conhecido como *Red Center*, antes que elas sejam encaminhadas para os *comandantes* e *esposas* a quem vão servir. As *tias* também são responsáveis pelo acompanhamento a tudo o que se refere às *handmaids* quando estas já estão em serviço. São elas as parteiras do nascimento dos bebês e também as presidentes das execuções de desobedientes civis ou criminosos, execuções estas realizadas pelas *handmaids* em linchamentos ou apedrejamentos. Quando uma *handmaid*, já em serviço na casa de um *comandante*, é acusada de traição de gênero¹⁴, por exemplo, são as *tias* as responsáveis por agir.

¹⁴ Traidores e traidoras de gênero é o nome dado, em Gilead, às pessoas que não são heterossexuais e/ou cisgênero.

Qualquer comportamento que fuja dos rígidos ensinamentos são veementemente punidos e as *handmaids* desobedientes têm membros de seu corpo amputados, como braços, mãos, olhos, recebem choques, têm as solas dos pés surradas com cabos de metal, são submetidas a solitária e a jejum. A mistura entre elementos de tortura medieval e mecanismos penais é especialmente eficaz para a atmosfera de terror psicológico constante ao qual são submetidas as mulheres. As torturas descritas remetem às práticas penais listadas por Michel Foucault em *Vigiar e punir: História da violência nas prisões* como coerentes à soberania, na qual o corpo do condenado sofria em oposição ao corpo do Rei, como forma de marcar um exemplo (FOUCAULT, 2007). No dia a dia, a postura dos seus corpos é absolutamente controlada, devem manter-se sempre com a coluna levemente dobrada, a cabeça baixa e as mãos juntas. O corpo delas deve parecer sempre dócil e dominado, de forma que suas capacidades de ação e resistência sejam retiradas em qualquer situação de insurgência. A comunicação entre elas é proibida e, quando ocorre clandestinamente, é vista como ponto de desconfiança em relação às motivações e alianças das outras mulheres com a administração do Estado.

A série é pontual em demonstrar como as *handmaids* desenvolvem a capacidade de ler os lábios umas das outras para que possam se comunicar minimamente sem serem percebidas. Elas encontram pequenas fissuras naquela ordem a partir das quais conseguiam resistir, mas sempre sob a sombra da possível traição ou correndo riscos de morte e tortura. Escrevem anonimamente nas paredes dos banheiros recados umas para as outras xingando e fazendo piadas com as *tias*, quando alguma é submetida a jejum outras roubam frutas e pães para alimentá-la, algumas tentam fugir e algumas conseguem. O treinamento em si é fundamentado em palestras das *tias*; vídeos de pornografia *hardcore* que pretendem fomentar o nojo, a aversão e o julgamento moral das *handmaids* ao comportamento daquelas mulheres; espécie de sessões de terapia coletiva nas quais cada uma ocupa o

centro da roda para contar suas experiências mais íntimas relacionada a sexo ou a qualquer outro *pecado* no mundo de Gilead, nessas rodas elas são extremamente expostas, constrangidas e humilhadas, elas são culpadas em qualquer que seja a história narrada. O discurso das *tias*, apesar de extremamente violento, tem o objetivo de fazê-las crer na função que devem exercer nas casas dos *comandantes*. As *tias* exaltam a importância das *handmaids*, do sacrifício que elas fazem em nome de Deus. O treinamento, portanto, é pautado tanto na humilhação violenta quanto na valorização da função que elas devem exercer. Esse recurso educativo retoma também a adoção de práticas de psicologia por instituições penais e que visavam alterar a cognição de indivíduos desviantes. No cinema, o clássico *Laranja Mecânica* (dir. Stanley Kubrick, 1971) ficcionou o uso de metodologias da psicologia behaviorista como técnica para gerar aversão de criminosos à violência. No caso de Gilead, essas técnicas disciplinares buscam extirpar o desejo sexual da função meramente biológica e utilitária da reprodução. No entanto, em ambos os casos, as práticas disciplinares são pouco eficientes e resistências surgem a todo momento.

As *handmaids* são obrigadas a sempre utilizar uma espécie de chapéu branco que tem uma longuíssima aba curva que cobre as laterais de seus rostos, evitando que elas tenham uma visão lateral do mundo e facilitando o controle sobre para onde elas olham e o que elas veem. São obrigadas também a vestirem-se com vestidos vermelhos, longos e fechados, que se assemelham a vestimentas de cultos religiosos. A cor vermelha da roupa das *handmaids* contrasta no universo de Gilead, o qual tem o ambiente mais sóbrio e frio. O vermelho é cor de fogo e de sangue, por isso associada a sexualidade, a menstruação, ao pecado e à vida, ao mesmo tempo. Mais adiante, me aprofundarei no papel simbólico do figurino nos aspectos políticos da série. De imediato, é possível afirmar que a cor vermelha, com seu vigor característico, torna as *handmaids* claramente visíveis nas ruas de Gilead, o que facilita a vigilância sobre as mesmas. Elas têm permissão para caminhar na rua em

poucas circunstâncias. Por exemplo, quando saem para fazer as compras para a casa em que residem a partir das diretrizes das *marthas*, é função delas fazer tais compras. Elas sempre caminham em dupla, o que também é obrigatório. Tem liberdade para escolher o caminho que farão, podendo passear pela margem do rio, que é o caminho mais longo ou cortar por entre os bairros. Quando elas caminham pelas margem do rio, passam pelo muro, local em que traidores do regime são enforcados e no qual os corpos permanecem pendurados, expostos por dias. No capuz bege que cobre a cabeça de cada um dos corpos elas identificam qual foi o crime que cada um cometeu. Quando no capuz está estampado um triângulo com a ponta mais longa voltada para cima, por exemplo, houve um crime de traição contra o gênero, ou seja, tal pessoa não era heterossexual , no que há um feto significa que era uma ou um médico, no que há uma cruz que era algum religioso ou religiosa. Argumenta-se que elas devem andar sempre em dupla para que mantenham-se em segurança, mas elas sabem que é para que uma policie a outra, transformando uma possível possibilidade de articulação entre elas em um motivo de desconfiança e também de monitoramento de planos íntimos que tenham caráter insurgente ou de resistência. As *handmaids* também são autorizadas a caminhar nas ruas quando vão aos rituais de punição em que elas são obrigadas a executar tal punição. Por exemplo, quando um homem é acusado de estupro, as *handmaids* devem comparecer ao Campo para apedrejá-lo ou linchá-lo até a morte. Esse tipo de execução movimentada nas *handmaids* alguma espécie de prazer, os homens daquela sociedade são as pessoas que reduziram-nas a um *útero com pernas*, como afirma Offred, a oportunidade de agredir um, de alguma forma, às vezes lhes parece excitante. Assim, o Estado confere um simbolismo extra aos rituais de execução, abrindo espaço para a vazão do ódio das mulheres, condenando os criminosos a uma situação especialmente degradante e naturalizando a violência oficial ao transformar as *handmaids* em espécie de cúmplices das políticas autoritárias. Esse

prazer muitas vezes sentido pelas *handmaid's* é também sugerido ao espectador, que frui a sensação paradoxal de desejar a vingança de um estuprador com a morte e considerar ao mesmo tempo a tirania com que a situação se desenvolve. No oposto simbólico das execuções, é função das *handmaids* também comparecer aos nascimentos dos bebês de outras *handmaids*. Para isso, elas são buscadas por uma van e levadas até a casa do *comandante* em que a *handmaid* grávida reside. Ao inserir as mulheres nessa dupla de rituais, o Estado reafirma a moral vigente, de dar vida por meio dos corpos delas em troca de uma justiça moral que termina por escravizar suas existências.

Para além destas ocasiões, as *handmaid* devem permanecer sempre em casa. Elas têm tempo de sobra, há longos períodos não preenchidos, elas não podem bordar, tecer, cozinhar, limpar. Esse tédio, esses parênteses de nada somados à situação que elas vivem acaba por enlouquecer algumas delas. Elas passam a maior parte do tempo reclusas em seus quartos, já que também é o desejo da maioria das *esposas* não cruzar com sua *handmaid* pela casa. Em seus quartos tudo o que elas poderiam usar para um possível suicídio é retirado, as janelas de vidro são inquebráveis, não há lustres nos quais elas poderiam pendurar algum lençol e se enforcar, não há objetos pontiagudos e elas são monitoradas por uma *martha* sempre que utilizam o banheiro. A cenografia da série contribui para construir esse universo de separação dentro do ambiente doméstico, evidenciando o luxo e a riqueza dos ambientes familiares em oposição à simplicidade opressiva dos quartos das *handmaids*. Misto de cela de prisão e *quarto de empregada*¹⁵, a construção desse espaço também simboliza o recurso da memória como manutenção da identidade em momentos de solidão.

¹⁵ Os quartos de empregada configuram na arquitetura brasileira uma herança direta da escravatura. Nos edifícios residenciais os quartos de empregada, que são acessados sempre pela área de serviço, possuem dimensões mínimas que possibilitam apenas a colocação de uma cama, independente se o apartamento em si é extremamente amplo ou não. Além disso, na maioria das vezes é um cômodo sem janelas, o que torna a ventilação e a iluminação inadequadas para a permanência prolongada.

A função fundamental da *handmaid* é permanecer viva, manter o aparelho reprodutor saudável e procriar. Uma vez ao mês, no seu período fértil, estabelecido a partir dos médicos, ela deve realizar a chamada Cerimônia, juntamente à *esposa*, o *comandante* e os funcionários da casa. Num primeiro momento todos rezam conjuntamente lendo o trecho do Antigo Testamento da Bíblia que fundamenta tal ritual, a história de Rachel, Leah e Jacob. Depois, a *esposa* e a *handmaid* se encaminham para o quarto. A *esposa* se senta próxima à cabeceira da cama, a *handmaid* deita entre as suas pernas, coloca sua cabeça na altura da pélvis da *esposa* e levanta seu vestido até a altura das coxas, enquanto está segura cada uma de suas mãos puxando seus braços para trás, a *handmaid* mantém seus pés no chão e as pernas abertas. Quando elas estão assim posicionadas, o *comandante* entra no quarto, abre o botão e o zíper da calça e penetra a vagina da *handmaid*. Tudo ocorre em silêncio, com a luz acesa, sem gemidos, sem conversa. Tal cerimônia se repete na casa do mesmo *comandante* por alguns meses. Caso a *handmaid* não engravide ela é encaminhada para outra casa de outro *comandante*. Se depois da terceira casa ela ainda não tiver engravidado nenhuma vez, a *handmaid* é enviada para as Colônias ou para Jezebels, já que ela não consegue mais cumprir a sua função de reproduzir. A infertilidade dos homens nunca é questionada, somente a das mulheres o é. Por isso, é relativamente comum que as *esposas* organizem um encontro entre sua *handmaid* e um homem de confiança e fértil, caso suspeitem da fertilidade de seus *comandantes*.

No momento do nascimento do bebê de uma *handmaid*, todas as demais *handmaids* devem ajudá-la. No mesmo instante e na mesma casa, as *esposas* ajudam a *esposa* que ficará com o filho da *handmaid* numa espécie de simulação do parto do filho que nasce da *handmaid*, mas que será seu. No preciso momento do nascimento, ambas, a *handmaid* e a *esposa*, são colocadas numa cadeira dupla, na qual a *handmaid* a parir se senta no assento mais baixo entre as pernas da *esposa*

que se senta no assento superior. Ambas gemem como se tivessem parindo ao mesmo tempo. Assim que o bebê vem ao mundo ele é levado diretamente para os braços da *esposa*. A *handmaid* permanece na casa até que o bebê abandone a amamentação e depois é obrigada a ir servir em outra casa.

Num contexto de declínio intenso da taxa de natalidade, essas mulheres, por não terem uma conduta de acordo com os preceitos do Antigo Testamento da Bíblia, foram raptadas para que sua fertilidade fosse posta a serviço da reprodução das famílias poderosas e inférteis. O argumento do Estado de Gilead diante do mundo é de que essas mulheres *querem* prestar este serviço em nome de Deus e da humanidade, assim como as servas de Rachel e Leah o fizeram. No entanto, esse *querer* é um imperativo forçado, já que essas mulheres não escolheram viver em tal situação: elas são humilhadas, agredidas e impedidas de realizar qualquer atividade de sua escolha. Suas subjetividades são reduzidas a uma lâmina, elas devem somente crer nas escrituras. São impedidas de manter qualquer laço afetivo, seja com amigos ou amigas, familiares ou um possível amor. Além de tudo são submetidas a uma violência sexual presenciada também pela *esposa* uma vez ao mês, no seu suposto dia fértil.

Diante de todas essas opressões e violências, as *handmaids* construíram uma organização clandestina que conta com muitos colaboradores chamada de *Mayday*. Entre outras ações, tal organização tenta, por exemplo, escoar cartas escritas por *handmaids* que relatam o que elas vivem para fora do Estado de Gilead, tentando assim construir uma outra narrativa acerca do que este regime representa para as mulheres e fortalecer a pressão de outros países contra tal totalitarismo.

Offred é a protagonista que nos descreve, em primeira pessoa, o mundo distópico em *The Handmaid's Tale*, tanto no livro quanto na série. Uma mulher loira, de olhos azuis, por volta de trinta e cinco anos. Os flashbacks nos ensinam que ela foi casada com um homem negro, de uma idade próxima a dela, chamado Luke,

com o qual teve a filha Hannah. June conheceu Luke quando este ainda era casado com outra mulher e, após alguns encontros, Luke deixa a esposa para ficar com June. Por isso, quando se deu o Golpe que instaurou Gilead, June, uma mulher que teve um relacionamento com um homem casado e depois passou a viver com o mesmo sem uma cerimônia religiosa, foi classificada como pecadora e incapaz de ter um marido ou de cuidar de uma criança. Hannah foi retirada de seus cuidados e ela foi levada para o treinamento de *handmaids* no *Red Center*.

Antes de Gilead, June trabalhava numa editora. A partir do Golpe, as mulheres passaram a ser proibidas de trabalhar. Seu chefe comunicou a ela e às demais mulheres da editora, tendo os *guardiões*, todos armados na porta do prédio, acompanhando a retirada de todas elas. June também teve seus cartões de crédito desabilitados, durante esse processo, e ao ligar no banco para saber do que se tratava foi informada sobre a nova lei que impedia mulheres de terem propriedades. Tudo o que estava em nome de June passou a ser de propriedade de seu marido, Luke. June participou de manifestações contra essas deliberações do novo Estado juntamente com sua grande amiga Moira, mas estas eram repreendidas veementemente, inclusive com o uso de armas de fogo letais pelos *guardiões*.

Neste contexto de crescente instabilidade emocional e psicológica, autoritarismo político, redução das liberdades individuais, principalmente das mulheres, June tentou fugir com sua família. O plano deles era cruzar a fronteira com o Canadá, que já estava sendo vigiada, todos no porta-malas de um carro que seria dirigido por um amigo antigo da mãe de June. No entanto, o amigo é morto e a família começa a ser perseguida. Na fuga eles sofrem um acidente de carro. Luke permanece no carro e June, que corre com Hannah nos braços pela floresta, ouve um tiro, entendendo que Luke foi atingido. Ela não consegue correr por muito tempo, as duas são pegadas e separadas uma da outra.

June, à força, é levada para o *Red Center*. Ela compõe o primeiro grupo de

mulheres a receber treinamento para, posteriormente, servir como *handmaid*. No *Red Center* as regras são rígidas, a humilhação é constante e as punições, caso haja alguma forma de desobediência, são muito violentas. Assim que chega ao *Red Center*, June reconhece sua grande amiga Moira. Durante o treinamento ambas planejam uma fuga conjunta. Elas raptam *tia* Elizabeth e levam-na para o subsolo. Lá, elas amarram a *tia* num cano e Moira veste suas roupas. June e Moira conseguem fugir do *Red Center* passando pela porta da frente do mesmo. Os *guardiões* na porta do Centro não ousam se opor às determinações de uma *tia*, permitindo passagem a Moira, nas vestes de tia que transporta June, uma mera *handmaid*. Na estação de metrô, a partir da qual entrariam num trem para fugir para além das fronteiras de Gilead, alguns *guardiões* desconfiam do fato de uma *handmaid* caminhar pelas ruas sem a sua companheira. June é presa e somente Moira consegue embarcar no trem. O uso de elementos simbólicos para a desconfiguração da identidade, nesse sentido, demonstra o papel do figurino para a identificação dos papéis dentro da conjuntura social do Estado autoritário. A roupa das *tias*, no oposto dos trajes das *handmaids*, são simbólicas de autoridade e permitem a passagem por guardas.

Em Gilead, June não tem mais este nome. Seu nome agora varia de acordo com a casa em que ela presta seus serviços. Ela é uma *handmaid* na casa do *comandante* Fred Waterford, por isso seu nome é Offred, 'Of' 'Fred', ou seja, *do* Fred, demonstrando, através do nome, seu pertencimento a ele. O mecanismo de alteração dos nomes para designar posse não é estranho às práticas de escravização praticadas por países colonialistas pelo menos até o final do século XIX. Muitas vezes, a primeira ação realizada no aporte dos navios negreiros era justamente o batismo das pessoas capturadas e trazidas como mercadorias a serem vendidas no Brasil e em outros países coloniais. O nome, enquanto parte integral da constituição da identidade compartilhada, é mais do que uma alcunha mas um

registro simbólico da dominação. Não à toa, a *esposa* de Fred trata Offred de maneira muito ríspida e grosseira, a mantêm de castigo presa no porão por dias, inclusive a agredindo fisicamente. Offred só é bem tratada pela *esposa* quando ela acredita que Offred possa estar grávida, já que sua presença só é tolerada por suas capacidades reprodutivas, que em última instância dependem de um corpo saudável e apto a gestação de um novo ser humano.

Os outros servos da casa são Rita, uma *martha* chamada Rita, e Nick, o motorista que é também um *Olho*, um espião. Rita é amarga e grosseira com Offred na maior parte do tempo. Já com Nick, Offred tem uma relação profunda. A *esposa* de Fred articula um encontro entre ambos para que Offred engravide, já que sabe que seu marido é estéril. Depois deste primeiro encontro, que ocorreu ainda na presença de Serena, os dois seguem se encontrando no quarto de Nick, sempre por iniciativa de Offred que está cada vez mais disposta a infringir as normas às quais é submetida, ela se apaixona por ele, naquele universo frio e hostil ela encontra em Nick algum afeto e isso a encoraja cada vez mais. A articulação para que Offred encontre Nick sob o olhar da esposa é ainda simbólica do tipo de articulação realizada para manter íntegra a construção da masculinidade dos homens em um mundo marcado pela esterilidade. Ainda que de forma exagerada, essa articulação entre mulheres para preservar a estima masculina pode ser vista como uma constatação da fragilidade oculta por trás dos *grandes homens* que coordenam a realidade na manutenção de preceitos falidos, mesmo em nossa atualidade. A preservação do masculino enraíza-se em uma noção de família que sanciona o papel do provedor no homem e da cuidadora - receptora, na mulher.

De acordo com a teologia estatal as relações sexuais em Gilead são, por lei, estritamente para fecundação. Como a maioria das mulheres deste mundo distópico, grande parte das *esposas* são incapazes de engravidar. Por isso são proibidas de manter relações sexuais com seus maridos, os *comandantes*. As *esposas* que ainda

não tiveram filhos, ou seja, que ainda não tiveram *handmaids* que engravidaram, por não terem permissão para trabalhar e por não ter uma *martha* para realizar para as mesmas as tarefas domésticas, permanecem presas em casa, numa eterna monotonia solitária a espera da gravidez de sua *handmaid*. Por isso as *esposas* têm alguns passatempos, como o de costurar, fazer tricô ou cuidar do jardim. Offred diz que é a maneira delas procriarem, fazendo tecidos e plantas crescerem. Apesar do passatempo, muitas das *esposas* tornam-se mulheres amargas, tanto pela espera tediosa, quanto pela presença da *handmaid* em suas casas. Enquanto a estima dos homens é mantida pela ritualização sexual e mesmo por arranjos sexuais ocultos promovidos por suas esposas, às esposas resta aceitar que seus homens sejam proibidos de fazerem sexo com elas. As implicações dessa rotina acabam aparecendo nas crueldades promovidas contra às *handmaids* pelas quais surge uma atmosfera de recalque.

Na mesma medida em que as *esposas* têm as relações sexuais interditas, outras cumprem, de forma igualmente institucional, o papel de servidão sexual. Pois, como observado, os papéis das mulheres nessa cosmologia é estritamente ligado e limitado às funções sociais impostas a seus corpos e sua condição, de mulher, segundo as métricas masculinas: *handmaids* para a reprodução, *marthas* para os afazeres domésticos, *esposas* para a vida social e para a satisfação sexual as *Jezebels*.

Jezebels são mulheres que, num clube afastado e ilegal, servem sexualmente aos *comandantes* do alto escalão e a governantes e comerciantes estrangeiros. São as únicas mulheres em Gilead a vestir as roupas do passado: brilhos, lingerie, roupa de banho, lantejoulas, cetim, decotes profundos, roupas curtíssimas, meias-calças, fantasias de coelhinhos, de líderes de torcida etc, o figurino é o mesmo das casas de prostituição de muitos lugares do mundo. Tal nome, Jezebel, também é inspirado numa personagem bíblica, uma princesa filha de Etbaal (rei dos

sidônios), que convenceu seu marido Acabe a adorar o deus Baal e promoveu o culto de deuses pagãos em Israel (1 Reis 21:25-26), sustentando 850 profetas dos deuses Baal e Aserá, o que provocou uma profunda ira de Deus (1 Reis 18:18-19). Às mulheres que tentaram fugir ou cometeram algum ato de desobediência mais de três vezes, depois de capturadas, é dada a opção de ir viver nas Colônias de Gilead, onde a morte é certa, ou servir no Jezebels. Em decorrência da desobediência prévia, várias das Jezebeis têm algum membro amputado: olhos, mãos, braços e pés. Em Jezebels elas comem, bebem, fumam e usam drogas à vontade. Por motivos óbvios todas são inférteis ou tornadas inférteis antes de passarem a servir. Muitas Jezebeis são advogadas, sociólogas, jornalistas, prostitutas, empresárias, artistas e outras profissões que o regime identificou como menos propensas à obediência às novas leis. Os homens as buscam para, além de manter relações sexuais, conversar sobre política, negócios, arte etc o que faz com que elas acessem muitas informações acerca de tudo o que é restrito às *hadmaids*. Isoladas naquele local, fadadas ao *pecado* e ao *inferno*, elas não são objeto de preocupação das *tias* e nem dos homens que lá frequentam, por isso ninguém se preocupa que tais informações circulem intensamente entre elas.

Apesar de todas as normas e leis rígidas que regem Gilead, os *comandantes*, que representam o maior poder, são os que mais têm liberdade para burlá-las. Os *comandantes* ocupam o topo da hierarquia no Estado de Gilead. São os homens mais ricos, diretamente ligados ao governo. Usam sempre ternos e gravatas escuras e sapatos de couro. Foram membros do Comitê dos Filhos de Jacob ainda durante a concepção e planejamento do Golpe que instaurou Gilead. São o grupo com mais privilégios de Gilead, dentre estes estão a permissão para trabalhar, para ter uma *esposa*, para ter *marthas* para servirem sua casa, para ter motorista e, claro, ter uma *handmaid* que garanta a reprodutibilidade de sua família.

Muitos frequentam as casas de sexo, como Jezebel, e mantêm relações com

suas *handmaids* para além da Cerimônia, muitos consomem bebidas alcoólicas, cigarros e outras drogas ilegais. Os *comandantes* são quase inatingíveis e ocupam um lugar de poder muito inacessível.

Ainda assim é possível que sejam delatados e repreendidos por suas ações fora da legislação, no entanto mesmo quando o são, as penas a que são submetidos não são a morte ou uma extradição para as Colônias, como ocorreria se alguma mulher cometesse crimes da mesma gravidade. Talvez por isso os *comandantes* não carregam uma feição tensa e preocupada como o fazem os demais habitantes de Gilead, todos sob o olhar constante dos *Olhos* ou *Olhos de Deus* (*Eyes of God*), chamados cotidianamente somente de *Olhos*, são a polícia secreta de Gilead. Todos são homens, as mulheres não são confiáveis a tal ponto. São responsáveis por investigar, identificar e prender os infiéis e traidores da lei e da ordem de Gilead e de Deus. Eles dirigem caminhonetes pretas com janelas através das quais não é possível ver nada. Se vestem completamente de preto e usam óculos de sol escuros. De acordo com Offred, qualquer um poderia ser um Olho e você só é capaz de identificar quando já é tarde demais - embora a organização seja unicamente composta de homens, é muito provável que eles usem as mulheres como espiões e informantes. Além de monitorar, espionar e prender a população em geral, os *Olhos* também interrogam suspeitos e tais interrogatórios, permeados por torturas e outras metodologias violentas, dão aos *Olhos* as respostas que desejam.

Em contrapartida, há também um grupo organizado que se consolida às sombras e às margens do Estado de Gilead: Mayday é um grupo de resistência que tenta derrubar a República de Gilead por dentro. Não se tem estimativa de quantos membros a organização tem, mas sabe-se que estes estão espalhados por todas as castas da nova sociedade de Gilead e que até *Eyes* podem pertencer a organização. É preferível que cada membro saiba o mínimo possível sobre os demais e sobre o conjunto, caso sejam presos e interrogados. Seus componentes frequentemente se

identificam através do uso da expressão “May Day” em conversas. O nome é um trocadilho com a mensagem naval de pedido de socorro “mayday”, que provém, por sua vez, do francês “m’aid” que significa “me ajude”.

1.2 Utopia, distopia e feminismo

*“Let not us women glory in mens fall,
who had power given to over-rule us all”*
Amelia Lanier

“Uma cadeira, uma mesa, um abajur. Há uma janela com cortinas brancas e vidro à prova de balas. Mas não é de uma fuga que eles têm medo. Uma handmaid não chegaria longe. É daquelas outras fugas. Aquelas que você pode abrir em si mesmo com uma ponta cortante. Ou com um lençol torcido e um lustre. Tento não pensar nessas fugas. É mais difícil em dias de cerimônia, mas pensar pode prejudicar suas chances. Meu nome é Offred. Eu tinha outro nome, mas agora é proibido. Muitas coisas são proibidas agora.”

June Osborne em *The Handmaid’s Tale* de Bruce Miller

Ao debruçar-me sobre a pesquisa acerca da série *The Handmaid’s Tale*, percebi que seria fundamental regressar e analisar a história do gênero ao qual pertence sua mitologia. Na sessão anterior avancei sobre as bases que constituem a estrutura da mitologia da série. Agora, devo avançar em uma breve genealogia do conceito de utopia (na verdade, da palavra que se torna nome, que se torna conceito, que se torna gênero), cujo foco transita da história da palavra em si para uma relação analítica de narrativas utópicas e distópicas especificamente escritas por mulheres e, entre muitas, utopias e distopias feministas. Esse nicho com o qual *The handmaid’s tale* dialoga é, além de estético, político, por isso, ao longo da análise da utopia e da distopia procurei delinear o diálogo entre narrativas ficcionais criadas e os movimentos sociais e as demandas políticas de seu contexto. Esse enquadramento será fundamental para a análise das construções audiovisuais e relações entre ficção e ativismo feminista que serão construídas no decorrer dessa dissertação.

As distopias estão sempre no platô da ficção, da imaginação e do imaginado.

Tanto o pensamento quanto a imagem distópica, assim como sua síncrese, a utopia, estão necessariamente apartados da realidade vivida. A vida vivida e a história formal são apenas, assim, vida e história.

No entanto, é imprescindível verificar que há uma patente diferença em relação a quanto cada uma, a utopia e a distopia, se distanciam e se aproximam da realidade consensual sob o ponto de vista de um pessimismo (pioramento das situações encontradas) ou de uma purificação das chagas sociais e históricas em direção a uma realidade mais harmônica e igualitária. Do ponto de vista dos movimentos sociais (e de grande parte dos escritores e escritoras enquadrados sob a égide da ficção científica) preocupados com as injustiças históricas, as distopias, assim como seu papel estético, se encontram muito mais tangíveis.

Distopias são espaços e tempos marcados por sofrimento, injustiça, terror, desordem, desigualdade, privação ou opressão. São cenários onde a vida é descrita como difícil e desafiadora, nos quais a protagonista e as demais personagens que estão lutando para aliviar sua agonia, oriunda de um estado totalitário, de uma crise ecológica, econômica, política, existencial, biológica ou racial.

A distopia pode exagerar uma circunstância real com o intento de demonstrar o que aconteceria com as pessoas e as coisas - que povoam o agora - caso uma situação atual fosse levada ao paroxismo. Por exemplo, o que seria possível se determinado ambiente moral ultraconservador fosse naturalizado, se um acidente atômico, ecológico ou mesmo o uso irresponsável dos recursos naturais tornasse o planeta inabitável a ponto de justificar de guerras, ou ainda se essas guerras fossem impulsionadas pela presença de alienígenas.

Como se trata de um exercício estético muito mais do que uma métrica narrativa, as distopias muitas vezes encontraram campo fértil nas áreas da ficção científica e política, tendo em vista seus temas mais comuns, e seu *uso* mais corrente. Como é razoável imaginar, as histórias ou os enredos desenhados sobre espaços, tempos e plataformas distópicas são flagrantes quanto a sua origem, assim como muitos outros estilos, especialmente envolvidos em questões políticas e sociais. Nas distopias, muito frequentemente, algo é realizado como mote para uma mudança geral, um acontecimento ou feito que se espalha para todos os âmbitos sociais, um paradigma moral inaugurado, vencido ou renovado, tornando-se o que

Marcel Mauss (2008) chama de *fato social total*. Adquirindo, assim, um efeito de *zoom* ou *lente de aumento* (Le Guin, 2015), para algo que a autora ou autor da obra classificada como distópica considera pertinente denunciar.

Não à toa, as distopias se ancoram em fortes elementos atmosféricos que convidam a percepção do espectador para as mazelas do agora. O cinema é especialmente eficaz nesse trabalho. O clássico *Blade Runner* (dir. Ridley Scott), por exemplo, foi responsável por criar uma projeção de futuro cibernético no qual a tecnologia começou a imperar como catalisadora de um submundo fundamentado na elegância do lixo eletrônico. A força dessa estética foi tão pervasiva que ecoa até hoje em toda a cultura cyberpunk. De fato, podemos pontuar que por vezes a constituição de uma estética desse tipo pode gerar o efeito oposto, fortalecendo o desejo das pessoas por seu consumo. Em *Blade Runner* encontramos o excesso de informação, a luz neon, o convite frequente ao consumo e o uso da imagem feminina como incentivo ao consumo. Como veremos mais atentamente nos capítulos seguintes, a série *The Handmaid's Tale* utilizou determinadas construções estéticas muito específicas que conciliam o futuro distópico às condições presentes que permitem a sua criação. O ambiente misto de condomínio de luxo em casas ricas, com roupas medievais e instrumentos de tortura é especialmente simbólico para a denúncia das questões sociais ao redor da condição da mulher na sociedade contemporânea.

A presença de um Estado totalitário é bastante comum nas distopias, cerceando as liberdades individuais e promovendo alguma espécie de confronto contra aqueles que se opõem. Tal característica, que se constituiu como um *cliché* das narrativas distópicas, aparece como uma ferramenta de elucidação, um endereçamento do protagonista e, conseqüentemente, evidencia o endereço político da autora ou autor. Tal ferramenta se denuncia na medida em que compreende-se o processo de desenvolvimento desse método de produção de imagem de pensamento tão específico que é o do *gênero* utópico e suas tentacularizações e metamorfoses.

Desde a criação, por Sir Thomas More em 1516, do termo Utopia – que originalmente significa um *não lugar* ou *lugar que não existe* sendo uma aglutinação a partir do grego οὐ (ou) *não* ou funcionalmente um prefixo de negação, e τόπος

(topos) *lugar* –, a palavra tem ganhado aplicações de conceito, assim como uma função adjetivante, qualificando tanto aquilo que é próximo da perfeição, que busca alcançar a melhor forma possível na realização de um projeto, quanto aquilo que se faz impossível, exatamente por almejar a perfeição, ou seja, dizemos e dissemos *utópico* como dizemos *ideal*, o melhor possível ou o impossível.

Em seu tratado humanista, More descreve um lugar econômico, política e socialmente perfeito, funcionalmente impecável demais para existir segundo a cultura e normatividade vigentes, mas que a própria consideração da sua possibilidade, a esperança na sua plausibilidade, podem conduzir as pessoas a uma ética social apta a edificação de uma sociedade ou um lugar melhor que o dado no presente.

É marcante, no entanto, a necessidade de frisar o caráter pessimista das narrativas de More e sua descrição de um lugar perfeito. Alguns autores defendem haver uma ambiguidade ou cacofonia na palavra Utopia, de dada maneira que More talvez quisesse fazê-la soar como *Eutopia*, junção de εὖ (bom ou bem) e topos (lugar), sendo assim, o nome do livro, algo entre *nenhum lugar* e um *bom lugar*, o que já evocaria ostensivelmente o significado que a palavra adquiriria posteriormente. A partir de um olhar mais cuidadoso acerca de como o autor nomeia os componentes desse lugar que imagina, que diz haver ouvido em relatos, é possível identificar esse pessimismo e negatividade:

a capital da ilha de Utopia é Amaurote, a não-visível, situada às margens do rio Anhydria, sem água, seus habitantes são os Alaopolitas, sem cidade, governados por Ademos, príncipe sem povo, e seus vizinhos são os Achorianos, homens sem terra. (CHAUÍ, 2008, p. 07)

Este trecho de Marilena Chauí parece deslocar o texto de More para um lugar de sátira, mais realmente voltado para a sua própria Inglaterra do que para o futuro, podendo confirmar a ironia na qual, para More, um lugar tão bom, tão *eutópico* não existiria, seria *lugar nenhum*. As utopias, assim, aparecem como um movimento de negação da estrutura e das instituições vigentes, política, estética, social, cultural, cognitiva e economicamente. Em certo sentido, elas são pessimistas simplesmente por serem utopias, assumindo a sociedade na qual são criadas como violenta,

marcada por crise e injustiça, ao mesmo tempo que imaginam recursos e modelos que, distintos daqueles presentes, se constituiriam como a correção do que há de errado, vicioso, ausente e corrompido.

O que More inaugura no Ocidente é o exercício da construção de um lugar imaginado, a capacidade de colocá-lo temporalmente diante de nós e geograficamente fora de nosso alcance, isolando-o no âmbito da virtualidade, para que este sirva de maquete ou cânone do que alguém imagina ideal. Dessa forma podemos entender um sem número de outras obras, diretamente influenciadas por More ou não, posteriores ou não à origem da palavra que este cunhou, como utópicas. No entanto, como afirma Hansot (1974) há algumas a serem ressaltadas diante da sua importância para a pavimentação do conceito de Utopia.

O Renascimento, principalmente em meados do séc XVII, se configurou como fértil em utopias, a imensa maioria delas influenciadas pelo enorme sucesso e alcance de More. Entre as mais proeminentes estão a mística *Cidade do Sol* de Tommasio Campanella, de 1623; a marcadamente científica - consoantemente com o que então é compreendido e imaginado por ciência - *A Nova Atlântida* de Francis Bacon e sua continuação, de 1675, pelas mãos do discípulo Glanvill, *O complemento a Nova Atlântida*, ou *The summe of my lord Bacon's New Atlantis: anti-fanatical religion and free philosophy*; e em 1657 a *Panorthosia* de Jan Amos Comenius, prógona a discussão da importância da democratização da educação e do conhecimento, preocupando-se mais do que, por exemplo, imaginar o Palácio de Salomão como um alto centro de pesquisa científica, como na *Nova Atlântida* de Bacon, mas em desenvolver uma *Didática Magna*, com a intenção de investigar e propor uma maneira de unificar a linguagem e a maneira de ensinar.

Em muitos momentos seguintes na história houve *ondas* românticas e conflitos sociais cujas soluções residiriam nessa arquitetura da perfeição, sempre muito prontamente reduzida ou exaltada como utópica. Em um salto histórico, encontramos O Socialismo Utópico¹⁶, que alcançou o auge de sua celebridade nas

¹⁶ Os socialistas utópicos foram personalidades da burguesia francesa e britânica, que aproximadamente na mesma época escreveram tratados de como criar uma sociedade isonômica e que, através de seus meios construíram comunidades autônomas experimentais nas quais suas teorias políticas seriam postas a prova. Os mais populares e relevantes entre estes foram os fourieristas na França, nome dado às comunidades e a seus moradores, seguidores dos métodos de

primeiras décadas do século XIX. A onda tem como plano fundamental a promoção de uma sociedade de emancipação e igualdade, na qual trabalhadores assim como qualquer grupo de pessoas que se encontrassem subjugadas, como escravos e mulheres, compõem de forma equivalente e equilibrada os papéis sociais e políticos. Nesses movimentos, que se espalham por toda Europa, principalmente ocidental, Estados Unidos, pontualmente na América Latina, incluindo Brasil, o Egito, Rússia e Israel¹⁷, encontra-se o gérmen das sociais-democracias, dos comunismos, dos feminismos modernos e, significativo destacar, é em oposição a estes que os trabalhos e as atuações políticas de Karl Marx e Friedrich Engels de classifica como Socialismo Científico.

O nome *socialistas* foi usado inicialmente no fim da década de 1820, pelos próprios membros desses movimentos com o intuito de enfatizar sua diferença ideológica em relação aos democratas radicais do período da Revolução Francesa. Primeiramente porque entre as prerrogativas dos emergentes socialistas estava a necessidade de construir uma comunidade socialmente ideal, mas, para eles, isso só poderia acontecer por meios pacíficos e com mútuo acordo, de forma voluntária, rejeitando assim a violência que tão veementemente marcara o período da Revolução. Para os utópicos, tal mentalidade, que opta por meios violentos, seria inimiga do pensamento que privilegia o bem comum e a comunidade acima dos interesses individuais.

Ademais, os idealizadores dos movimentos utópicos acusavam os democratas radicais de se preocuparem muito pontualmente e exclusivamente com questões políticas, ou *meramente políticas*, debatendo, por exemplo, quem e em que circunstância teria o poder de voto ou se o povo deveria ser uma monarquia ou uma república. Os socialistas defendiam uma luta política que pretendia alcançar uma melhor regulação das relações entre as classes políticas e sociais da época, em particular as de empregadores e empregados, homens e mulheres. No Brasil, inclusive, em 1847 uma experiência utópica se deu na criação de um falanstério¹⁸,

organização e gestão social idealizadas por Charles Fourier; os owenistas, no caso das comunidades organizadas segundo a visão de Robert Owen; e os sansimonistas, do Conde de Saint-Simon.

¹⁷ Com as experiências de coletividade comunitária que tornam-se, posteriormente, imprescindíveis para a definição do estado Israelense, os quibútz.

¹⁸ Denominação das comunidades intencionais idealizadas pelo filósofo francês Charles Fourier.

chamado Falanstério Teresa Cristina (na antiga província de São Paulo, hoje Paraná), pela ação do médico francês fourierista, Jean Maurice Faivre, na qual aboliu, entre seus muros, a escravidão quarenta anos antes da Lei Áurea de 1888. (MANFREDINI, 2013)

Apesar das diferenças nas perspectivas destes três principais pensadores políticos: Fourier, Saint-Simon e Owen, algumas estratégias se mantinham comuns nos roteiros que defendiam e desenvolviam para a edificação das utopias. Primordialmente suas comunidades alternativas seriam definidas pela lógica da cooperação e da associação acima do esclarecimento individualista do Iluminismo. Seria imprescindível, portanto, desnaturalizar a irrestrição normativa da propriedade privada de forma que essa estaria sujeita às diligências do bem social e comum, podendo, esses bens e meios serem divididos socialmente na razão da incursão de uma ou um membro na comunidade ou publicamente regulados (MOSES; RABINE, 1993).

Assim, em seus planos, os socialistas utópicos não apenas construíram comunidades isoladas para a salvaguarda de cidadãos libertários, baseadas em estruturas sociais cooperativas, mas ainda demonstraram, através de seu exemplo, a possibilidade da provisão de uma nova ordem social baseada em uma mudança moral conquistada por meios pacíficos, em contraste àqueles assumidos em circunstâncias revolucionárias no geral. As estruturas sociais de um novo mundo seriam erigidas diante do testemunho do antigo e por mera comparação as pessoas se veriam atraídas e encantadas pelas óbvias vantagens de uma vida social mais justa e ainda funcional. É significativo frisar que, apesar do isolamento geográfico a que essas comunidades deveriam estar sujeitas para a promoção das condições ideais de seu experimento, não estão apartadas dos debates políticos abundantes ao redor de seus muros e das evocações históricas.

Esses socialistas não eram nem tinham a pretensão de ser os racionalistas e cientificistas iluminados do século anterior. Eram românticos, burgueses que se pretendiam mais poetas do que filósofos, mais sonhadores do que legisladores e essas diferenças não deixam de aparecer em sua retórica. Estes autores, assim como seus e suas defensoras se posicionavam na frente que ressaltava as diferenças no corpo e no comportamento da mulher para assim reivindicar

igualdade, enquanto suas antecessoras, como Mary Wollstonecraft, considerada uma das primeiras escritoras feministas da história - ao lado de Christina de Pisano, Hildegard von Bingen entre várias outras - que alegava que a similitude entre homens e mulheres, suas capacidades análogas, não justificam as diferenças pelas quais são constrangidos na vida social. Os utópicos, ao contrário, evidenciando e defendendo as diferenças entre os sexos, pretendiam defender a inclusão da mulher não só na vida social mas na política institucional de sua nova ordem (WALTERS, 2006).

Fourier foi o primeiro a vislumbrar uma sociedade tão progressista, no sentido humano e social, na qual mulheres e homens seriam igualmente produtivos e livres. Um único sistema educacional, no qual desde muito cedo meninos e meninas se vestiriam da mesma forma, por levar em conta as inúmeras maneiras pelas quais essas formas de sociabilidade, de existência social, principalmente as da infância, podem afetar um pensamento e uma vivência igualitárias. Levada a cabo, em uma de suas comunidades fundadas e elaboradas segundo suas prescrições, em *Harmony*, as mulheres não eram excluídas de nenhuma parte da vida social, de nenhuma função, nem da medicina, da economia, do professorado, ou qualquer liderança. Em sua utopia, todo trabalho era coletivo, inclusive o doméstico, uma vez que este era também considerado produtivo e, para isso, casamentos permanentes eram desencorajados e os parentescos formais, a socialização das crianças e a manutenção dos lares eram coletivizados (TIERNEY, 1999).

No entanto, mesmo com o grande alcance e sucesso das propostas socialistas, que nos anos de 1830, em seu auge, reunia centenas de pessoas a palestras e seminários organizados tanto por owenistas em Londres quanto sansimonistas e fourieristas na França, em toda Europa e nos Estados Unidos, não tardou para que toda essa agitação fosse soterrada. A partir dos anos cinquenta daquele século, ascenderam as teorias de socialismo e de pensamento social que afirmavam-se mais científicas, para as quais as transformações sociais só poderiam ocorrer por meio da revolução socioeconômica, da organização e emancipação do trabalhador e pela tomada e controle dos meios de produção. Por frisar as questões socioeconômicas, essas teorias foram e seguem sendo acusadas de ignorar ou reduzir a importância das demandas pela equidade entre homens e mulheres.

Seria um erro tentar explicar a opressão das mulheres de acordo com essa interpretação estritamente econômica. A análise de classe é um trabalho bonito, mas limitado: embora correta em um sentido linear, não vai fundo o suficiente. Há todo um substrato sexual da dialética histórica que Engels às vezes percebe vagamente, mas como só vê a sexualidade por meio de um filtro econômico, reduzindo tudo a isso, não consegue avaliar por si só.¹⁹ (FIRESTONE, 1972, p. 132)

As utopias, portanto, não se encerram enquanto modalidade literária ou ficcional, tão pouco como panfleto moral para proposições de estruturas políticas idílicas. Talvez um lugar adequado para posicioná-la, esteticamente, seja esse pântano intermediário, no borramento entre essas e outras perspectivas a respeito do futuro, da sociedade e da política. Nesse sentido, produtos audiovisuais que imaginam o futuro, seja ele positivo ou negativo, enquadram-se como mecanismos pontuais de reflexão coletiva, sobre a sociedade em que se vive e o que ela pode transformar-se do ponto de vista das tendências e movimentos que ocorrem no presente. No entanto, a questão que se pontua nessa breve história da utopia é justamente considerar a quem foi permitido constituir saberes definidos a respeito do que se deseja no futuro.

A presença feminina na constituição das utopias e distopias

Imaginar sociedades e mundos melhores não foi, de maneira alguma, espaço e tarefa exclusivamente masculina, como pode parecer ao olhar superficial sobre a história política do ocidente através das lentes da história canônica. Na literatura, as mulheres estiveram criando mundos imaginários, ao menos nos moldes que cabem a esta investigação (utópicos), desde o século XV, quando Christina de Pisano, a quem se reserva o título de primeira mulher a trabalhar profissionalmente como escritora, subsistindo financeiramente da escrita, lança *Le Livre de la Cité de Dame* em 1405, uma resposta ao então muito popular *Roman de la rose* de Jean de Meung. Em *Cité*, Pisano combate o tratamento dado às mulheres por Meung através

¹⁹ "It would be a mistake to attempt to explain the oppression of women according to this strictly economic interpretation. The class analysis is a beautiful piece of work, but limited: although correct in a linear sense, it does not go deep enough. There is a whole sexual substratum of the historical dialectic that Engels at times dimly perceives, but because he can see sexuality only through an economic filter, reducing everything to that, he is unable to evaluate in its own right."

da proposição alegórica de uma cidade composta por senhoras ilustres e virtuosas da história, as quais, cada uma conforma um tijolo metafórico para sua edificação.

Um pouco adiante, em 1611, é publicado *Salve Deus Rex Judaeorum*, de Emilia Lanier. Entre seus poemas, distribuídos em uma obra de três volumes, temos uma defesa de Eva, reclamando sua inocência em relação às ações dos demais personagens ao seu redor. Lanier procura demonstrar como esteve Eva, em todas as circunstâncias pelas quais fora condenada, sempre sob alguma coibição de figuras masculinas, uma entusiasmada defesa das mulheres, em sentido amplo, mas mais importante, neste momento, a descrição de um plácido paraíso feminino perdido. Lanier também teve destaque no estabelecimento de mulheres na atividade da escrita. Ela foi uma das primeiras mulheres na Europa a produzir poesia tão substancialmente e com o traço de ser destinada à impressão, atraindo patronos e seus financiamentos.

Durante o século XVIII várias mulheres escreveram a respeito da educação de mulheres e da emancipação feminina através, especialmente, da educação. Sarah Robinson Scott em *A Description of Millenium Hall, and the Country Adjacent* (1762), imagina um mundo tomado e gerido completamente por mulheres. Clara Reeves, por sua vez, descreveu uma sociedade feminina centrada na educação, formal e religiosa, das mulheres, em *Plans for Education* (1792).

Muito comuns no século seguinte, são casos de utopias cujas personagens mulheres são importantes, mas que foram escritas por homens, surpreendentemente, ou, no mínimo, escritas por mulheres sob pseudônimos masculinos. Em muitas das narrativas publicadas nessa época identifica-se o traço comum de mulheres que, superando os flagelos da vida sob a sombra do patriarcado, conseguem demonstrar quão igualmente, ou até, quão substancialmente mais aptas aos papéis e funções sociais e públicas elas estariam. É o caso de *New Amazonia: A Forestate of the Future* de Elizabeth Burgoyne Corbett em 1889, que em resposta ao *An Appeal Against Female Suffrage* de Mary Augusta Ward (que publicava seus livros sob seu nome de casada: Mrs Humphrey Ward), imagina, em 1889, uma Irlanda de 2472, que depois de uma guerra histórica perdida para a Inglaterra, é repovoada com as super-mulheres responsáveis pela vitória britânica, que rapidamente tomam conta de todos os espaços da sociedade.

Enquanto, durante o século XX, os autores masculinos estiveram interessados prioritariamente em utopias e principalmente distopias sobre totalitarismo, tecnologia e tecnofobia, as mulheres estiveram empenhadas em imaginar mundos nos quais as circunstâncias permitiriam ou demonstrariam novos arranjos de gênero e suas consequências e possibilidades. Entre os mais marcantes podemos citar, de um lado, os clássicos de Adous Huxley e Orwell, de outro, muito menos conhecida está, por exemplo, *My Own Utopia* (1961) de Elizabeth Mann Borghese, que propõe um rearranjo de gênero que se descola completamente do sexo biológico, ainda de forma mais radical do que o movimento feminista de sua geração, imaginando um mundo no qual todas as pessoas se tornam mulheres quando adultas. Em um caminho semelhante, *Golden Witchbreed* (1983) de Mary Gentle também descreve mundos no qual não existem papéis sociais definidos pelo sexo entendido como o do nascimento e não determinados definitivamente até a vida adulta. Além destas, muitas autoras europeias, especialmente francesas, influenciadas pelo estruturalismo e pós-estruturalismo tiveram grande impacto nos movimentos feministas, principalmente no que tange o uso da linguagem como ferramenta estratégica de luta política, para o qual *Les Guérillière*, de Monique Wittig certamente seria um exemplo, juntamente a *Le rise de la Meduse* de Hélène Cixous. Apesar da relevância política dessas obras tanto para os movimentos de sua época, quanto para a composição da presença e voz femininas e feministas em narrativas utópicas, nos Estados Unidos o volume e a recorrência de obras dessa natureza foram criticamente maiores, o bastante para justificar uma análise à parte.

Kessler (1999), em seu verbete para a *Women's Studies Encyclopedia* dispõe a história da escrita utópica nos Estados Unidos em três grandes momentos: antes de 1920; de 1920 até aproximadamente 1960, e da década de sessenta até então. Segundo a autora, até a década de 1920, via-se a emergência de em média uma utopia por década. A partir de então, patentemente marcadas pelo recém-conquistado direito ao voto e, claro, durante um longo processo de luta levado a cabo pela inquietação das notórias *Sufragettes*, cresce intensamente o número de produções utópicas. Entretanto, a grande crise pela qual os EUA passaram na década de 1930, o período da Segunda Guerra Mundial e a decepção pós-sufrágio converteram essas forças para outros caminhos. (KESSLER, 1995)

A partir da década de 1960, seguindo as energias dos tempos, um novo impulso provoca um retorno a produção utópica produzida por mulheres. Ainda segundo Kessler, nesse ponto gerando uma diferença paradigmática fundamental:

Até meados de 1960, a liberdade para as mulheres aparecia na utopia como liberdade **de** - especialmente em relação às restrições matrimoniais ou familiares. A partir dos anos 1970, a liberdade passou a significar autonomia - liberdade **para** perseguir objetivos autodefinidos e preencher seu potencial, com o apoio frequentemente vindo menos da família heterossexual e mais da comunidade de mulheres. (grifos meus) (KESSLER. In: TIERNEY, 1995, p. 1443)

Novamente ecoando, como parte que é, o contexto histórico e as demandas dos movimentos sociais e políticos, ao longo da década de 1970 e 1980, a partir das crises do petróleo e do fortalecimento da discussão ambiental, a ficção distópica passa a reverberar temáticas que envolvem destruição ambiental, o impacto humano sobre outros seres terrestres e extraterrestres, o colapso de energia, a insustentabilidade da industrialização e do consumo, entre outros. É nesse contexto que aparece *The Handmaids Tale*, escrito por Margaret Atwood. A narrativa é ambientada num mundo em que devastações e a poluição ambientais provocaram a infertilidade de uma porcentagem enorme das pessoas. As mulheres são tidas como culpadas por tal infertilidade e, a partir desta justificativa, são submetidas a atrocidades. O corpo da protagonista e das demais personagens femininas materializam o dano absoluto, físico, espiritual, psicológico e social, causado pelo Estado totalitário, teocrático, patriarcal e misógino que se instala em nome do restabelecimento da ordem e da moral.

1.3 A distopia como lente de aumento e como alerta de incêndio

“A verdade é uma questão de imaginação. O fato mais concreto pode fraquejar ou triunfar no estilo da narrativa: como a joia orgânica singular de nossos mares, cujo brilho aumenta quando determinada mulher a usa e, se usada por outra, torna-se opaca e perde o valor. Fatos não são mais sólidos, coerentes, perfeitos e reais do que pérolas. Ambos são sensíveis.”

Genly Ai em *A mão esquerda da escuridão* de Ursula K. Le Guin

O lançamento da série *The Handmaid's Tale* ocorreu no mesmo ano da posse do presidente dos Estados Unidos Donald Trump e essa coincidência parece ter evidenciado as possibilidades do mundo do espectador sofrer transformações correlatas às da distopia. As discussões acerca da condição da mulher e da dominação masculina propostas pela obra audiovisual encontraram terreno fértil no contexto histórico e político americano para se propagarem.

Em 2005, Donald Trump, numa gravação de áudio, descreveu a forma como lida com as mulheres que ele considera bonitas, a frase dita por ele “*Grab them by the pussy*”²⁰ ganhou as manchetes dos jornais. O presidente americano seguiu acumulando em seu histórico diversas outras declarações machistas, além de acusações de assédio e abuso sexual. Durante a campanha eleitoral em 2016, ele afirmou que, se eleito, cortaria o orçamento direcionado a instituições que combatem violência de gênero, restringiria o programa de assistência *Planned Parenthood* voltado às mulheres mães e prometeu revogar o marco regulatório de 1973 *Roe vs Wade*²¹ (que estaria fora de seu alcance por se tratar de uma decisão da Suprema Corte). Em 24 de janeiro de 2017, apenas 4 dias depois de assumir o mandato, o presidente Trump assinou um documento que proibiu o financiamento público a entidades que defendem o aborto, 44 anos depois de sua legalização nos Estados Unidos. Nas redes sociais, a assinatura de tal documento, realizada por Trump na presença de outros sete homens, reverberou e gerou um debate sobre o fato dos direitos reprodutivos das mulheres serem determinados somente por homens.

²⁰ “*Agarre-as pela buceta*”.

²¹ “*McCorvey, que vivia no Texas, tinha 22 anos, estava solteira e desempregada, quando engravidou de seu terceiro filho. Quis fazer um aborto, mas à época, em 1969, a interrupção da gravidez era proibida, com exceção de casos para salvar a vida da mulher. Assessorada por sua advogada, McCorvey decidiu recorrer à Justiça sob o pseudônimo de Jane Roe e enfrentou o promotor de Dallas, Henry Wade. Sua filha nasceu e foi adotada, mas o caso ganhou vida própria, avançando até chegar à Suprema Corte, e se tornando uma das decisões mais importantes e conhecidas já tomadas pela maior jurisdição dos Estados Unidos, por sete votos a dois. Segundo a decisão, o direito a privacidade, garantido pela Constituição, permitiria à mulher que decidisse concluir ou não sua gestação.*” Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2017/02/1860089-morre-mulher-do-caso-que-culminou-na-legalizacao-do-aborto-nos-eua.shtml>

Os direitos reprodutivos das mulheres são um dos temas que atravessam a distopia de *The Handmaid's Tale*, a fertilidade em Gilead é um recurso nacional e o Estado se fundamenta numa ideologia teocrática que justifica e sustenta uma profunda desigualdade de gênero que permite que o corpo da mulher seja um território sob o domínio dos homens. A recepção de tal narrativa no contexto mundial de debate acerca das questões de gênero e, nos EUA, num contexto político de ataque aos direitos das mulheres, gerou uma conexão entre ativistas ao universo distópico de *The Handmaid's Tale*. Tal conexão foi expressa, por exemplo, quando, no mesmo mês de lançamento da série, março de 2017, o Senado do Texas aprovou duas leis antiaborto e várias mulheres participaram da sessão vestidas como as personagens das *handmaids*.

A vitória inesperada do republicano Donald Trump com um discurso sexista, xenófobo e belicista, encorajou movimentos semelhantes em todo mundo²². O Reino Unido, a França e a Alemanha são três exemplos recentes de países centrais na política europeia que viram a expressão eleitoral da extrema direita crescer no mesmo período. No Brasil, o então candidato à presidência Jair Bolsonaro, por muitos jornais chamado de Trump latino-americano, defendia, se eleito, a instauração de um governo autoritário e de um Estado militarizado, sugerindo que todos os ministérios teriam à frente um militar e que fecharia o Ministério da Cultura²³. No que diz respeito às discussões de gênero, o candidato, assim como Trump, já deu inúmeras declarações criticando violentamente a homossexualidade, questiona a reformulação da identidade de gênero, nega que haja uma desigualdade salarial entre homens e mulheres e afirma a inferioridade das mulheres em muitas falas misóginas. A oposição mais intensa à candidatura de Bolsonaro tem sido feita por mulheres e pessoas LGBTQIA+, criadores do movimento *#elenao*. Inclusive a atriz

²² Ver em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/09/29/Por-que-a-extrema-direita-crece-no-mundo-segundo-este-estudioso>

²³ Em 1º de janeiro de 2019, a partir da reforma administrativa do governo de Jair Bolsonaro, o Ministério da Cultura foi extinto pela medida provisória nº 870, publicada no Diário Oficial da União.

que interpreta a *handmaid* Janine em *The Handmaid's Tale* (Madeline Brewer) declarou em suas redes sociais que apoiava o movimento #elenao²⁴. No *Facebook*, um grupo chamado *Mulheres unidas contra Bolsonaro*²⁵ chegou a ter quase 4 milhões de mulheres. Afora as atividades nas redes sociais, em todo o país inúmeros protestos contra ele, organizados sob a hashtag #elenao, foram realizados, somando também milhões de pessoas. O figurino das *handmaids* esteve mais uma vez presente neste contexto político, no dia 29 de Setembro de 2018, um grupo de mulheres se organizou na cidade de Rio Grande (RS) em uma performance pelas ruas protestando contra Bolsonaro²⁶.

Diante do contexto político estadunidense e do brasileiro é possível compreender a ressonância da narrativa distópica a partir do entendimento de Úrsula K. Le Guin acerca do gênero da distopia. Para a autora, a distopia não é sobre o futuro, “A ficção científica não prevê; descreve.” (2015, p. 12). O contexto histórico e político dos Estados Unidos possibilitou que a série fosse percebida enquanto uma descrição alegórica da realidade americana, fomentando um diálogo entre o mundo real e o ficcional. Da mesma forma, as características do subgênero da ficção científica, a distopia, se configuram também enquanto um mecanismo alegórico que promove conexão entre essas mulheres americanas e a narrativa de *The Handmaid's Tale*.

Em *Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade*, Leomir Cardoso Hilário constrói uma análise acerca da distopia enquanto gênero narrativo. Segundo o autor, a distopia surgiu no início do século

²⁴ Fonte: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/atriz-de-handmaids-tale-adere-ao-elenao>

²⁵ Grupo secreto do *Facebook* criado em 30 de Agosto de 2018, cuja descrição é: “Grupo OFICIAL destinado à união das mulheres de todo o Brasil (e as que moram fora do Brasil) contra o avanço e fortalecimento do machismo, misoginia, racismo, homofobia e outros tipos de preconceitos. Acreditamos que este cenário que em princípio nos atormenta pelas ameaças às nossas conquistas e direitos é uma grande oportunidade para nos reafirmarmos enquanto seres políticos e sujeitos de direito. Esta é uma grande oportunidade de união! De reconhecimento da nossa força! O reconhecimento da força da união de nós mulheres pode direcionar o futuro deste país! Bem-vindas aquelas que se identificam com o crescimento deste movimento.”

²⁶ Fonte: <https://www.handmaidsbrasil.com/2018/10/a-resistencia-sobrevive-no-brasil.html>

XX, em meio a uma revolução bélica que revolucionou as formas de repressão, de imperialismo, de conflito, de guerra e de violência. Diante deste contexto, as distopias buscam identificar no tempo presente as sombras de totalitarismo que ameaçam a liberdade individual e coletiva. Para o autor, a narrativa distópica não é futurista, mas uma alegoria criada a partir do entendimento profundo do tempo presente. Por isso, o autor concebe a distopia como um aviso de incêndio, como um grito que evidencia que o presente semeia um futuro totalitário, como “um sino que repica e busca chamar a atenção sobre os perigos iminentes que ameaçam, sobre as novas catástrofes que se perfilam no horizonte.” (LÖWY, 2005a, p. 32 Apud HILÁRIO, 2013, p. 207).

A autora de ficção científica Ursula K. Le Guin afirma que

Toda ficção é metáfora. Ficção científica é metáfora. O que a separa de formas mais antigas de ficção parece ser o uso de novas metáforas, tiradas de alguns grandes dominantes de nossa vida contemporânea. (...) A viagem espacial é uma dessas metáforas; assim como a sociedade alternativa, a biologia alternativa; o futuro também. O futuro, em ficção, é uma metáfora. (2015, p. 15)

O futuro em *The Handmaid's Tale* representa, assim, uma alegoria do tempo presente. Ao construir um universo ficcional absurdo no qual a dominação masculina, a objetificação da mulher, a naturalização e biologização do que é ser mulher, o controle sobre os corpos femininos, são todos aspectos apresentados a partir do exagero, a distopia ilumina o tempo presente. Essa luz lançada, característica da distopia, opera enquanto um mecanismo para que o espectador, também sujeito social, identifique as forças políticas que alegoricamente já atuam em seu tempo presente para construir aquele futuro aterrorizante. No contexto atual americano, europeu, brasileiro, ao vestirem o figurino das *handmaids* nas manifestações em defesa dos direitos das mulheres, as pessoas afirmam que ouviram o alerta de incêndio lançado pela distopia e que identificaram o grupo político de Trump e seus defensores como, metaforicamente, construtores do futuro de *The Handmaid's Tale*.

CAPÍTULO 2: O CONVITE À AFETAÇÃO E À IDENTIFICAÇÃO PRESENTE NA MATERIALIDADE AUDIOVISUAL DE *THE HANDMAID'S TALE*

"Comecei a escrever sobre o poder porque era algo que eu tinha muito pouco."

Octavia E. Butler

No presente capítulo, serão analisados elementos da série que convidam espectadoras e espectadores a escutarem o alerta de incêndio lançado pela distopia, a afetarem-se e identificarem-se com a protagonista e, conseqüentemente, com uma perspectiva política sensível e crítica à desigualdade de gênero. Para tal construção, inicialmente os conceitos de afeto e identificação, centrais para fomentar a utilização dos figurinos extra-narrativamente, serão desenvolvidos. Num segundo momento alguns elementos que convidam a tal afetação e identificação serão analisados, são eles: o figurino das *handmaids*, as canções da trilha musical compiladas, a seleção das atrizes que compõe o elenco da série, o *casting*, e, por fim, a construção da diferença entre as cenas de estupro e as de sexo consentido.

2.1 A mostraçõ, o excesso e o convite à afetação na materialidade audiovisual

Desde os primórdios da construção das relações sociais capitalistas, mais intensivamente com a modernização, a industrialização e a urbanização massivas ao longo dos séculos XIX e XX, aprofundam-se as fronteiras entre o espaço público e o privado e a centralidade do indivíduo, o aparato sensorial dos sujeitos é cada vez mais estimulado (TÜRCKE, 2010; FREIRE, 2004). As duas grandes guerras do início do século XX e a conseqüente morte de tantos milhões de pessoas atestaram, de certa forma, a impossibilidade de compreender-se a realidade a partir de análises somente de documentos oficiais e impessoais e impuseram às teorias e às metodologias das ciências humanas uma necessidade de transformação epistemológica. Na História, por exemplo, historiadores como Marc Bloch (2002) defenderam que o conceito de documento histórico se ampliasse, que diários, músicas, pinturas etc. passassem a ser considerados escrituras a partir das quais o

ofício do historiador pudesse se apoiar. Todo este contexto de transformações de paradigmas, chamado de *virada afetiva* parece ter marcado a impossibilidade de se apreender a realidade sem que fosse considerada a sua dimensão afetiva.

A ciência ocidental se construiu a partir da desvalorização do sensório, opondo-o ao conhecimento, defendendo que a razão só se dá na distância, na contemplação asséptica. No entanto, no contexto da *virada afetiva* e principalmente com o adensamento de tais transformações ao longo da segunda metade do século XX, com o advento da web 2.0 e das plataformas sociais, o corpo passa a ser uma questão metodológica e torna-se o centro a partir do qual acessamos o mundo, centro da nossa experiência cotidiana e das lutas políticas.

Partindo dos estudos dos gêneros do corpo de Linda Williams (2004) e de Susanna Paasonen (2011), as teorias que movem a análise dos elementos presentes na materialidade fílmica, que promovem a afetação dos espectadores e espectadoras da série *The Handmaid's Tale*, buscam articular uma relação entre o corpo em cena, o corpo fílmico e o corpo do espectador. De acordo com Baltar,

Os gêneros do corpo relacionam-se primeiramente ao corpo dado a ver como espetáculo e como ancoragem de uma experiência “extasiástica”, como atração. É fundamental entender que é o corpo colocado em ação, em movimentos que performam e expressam estados sensoriais e sentimentais que, dado a ver audiovisualmente, inspiram no espectador, se não os mesmos estados, algo bem próximo deles. Convidam, afinal, a fluir e a fruir sensorial e sentimentalmente. Os corpos se movem e mobilizam, como coloca Williams (2004, p. 730): “the moved and the moving”. (BALTAR, 2012, p. 128)

O que atravessa todos os gêneros do corpo, para Linda Williams, é o excesso. É ele que dá carnalidade para as sensações por meio da urgência em mostrar ao espectador, saturando, reiterando, tornando óbvio (MARTÍN-BARBERO, 2006). É ele que mobiliza, que articula o convite ao espectador, não para gerar identificação, mas para que seu corpo reaja de acordo com seu próprio repertório de sensações e sentimentos, na medida em que o corpo vê uma imagem a partir de suas experiências e das memórias de suas experiências. O excesso ao traduzir a narrativa para uma obviedade a partir da saturação, da reiteração e de uma simbolização exacerbada (ELSAESSER, 1987), se constrói enquanto estratégia estética que ao corporificar e carnalizar uma moral promove a afetação do

espectador.

A partir da teoria geral dos afetos de Espinoza, Elena Del Rio (2008) afirma que o afeto é uma força intensa que, através do corpo e pelo corpo, nos move a agir no mundo e que promove afetações em outras pessoas. Essas forças não são narrativas, nomináveis, qualificáveis, não são aprisionáveis ou domesticáveis, são expressões do afeto, ou seja, o afeto é pré-figurado, cada corpo codifica o afeto a partir de suas próprias experiências sensoriais e emocionais. No cinema, o convite à afetação se expressa como uma força intensa num dado momento audiovisual fora da ordem da representação, inserido sim na ordem da expressão. A erupção desses momentos afetivos desorganiza o inteligível, convidam o espectador a fruir, a produzir sentidos a partir dos sentidos corpóreos. Para Baltar, o afeto se materializa nas obras a partir dos momentos de atração convidando o corpo do espectador a ser afetado pelo corpo fílmico e pelo corpo em cena,

como um movimento que se tece no âmbito do corpo fílmico em direção à mobilização das sensações do espectador. Tal movimento se dá como uma expressão que se ampara no corpo e para o corpo, contudo, um corpo que ultrapassa o desejo de representação, mas que se sustenta na *performance*, entendida aqui como a percebe Elena Del Rio (2008), ou seja, como um evento afetivo-expressivo. (BALTAR, 2016, p. 11)

O modo expressivo ou o regime de atração é oposto, em certo sentido, ao modo narrativo. O conceito de atração se refere a algumas características presentes no primeiro cinema, inicialmente. Para a historiografia clássica, o primeiro cinema, cinema de atrações, não era um cinema narrativo e se caracterizava pelo *primitivo* desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Ao longo da segunda metade do século XX, a historiografia revê seus métodos e expande seus objetos de estudo, filmes não narrativos e não europeus, por exemplo, tornaram-se objetos de pesquisa. Nesse contexto, Tom Gunning (2006) revisita o conceito e defende que o cinema de atrações continua a existir depois do primeiro cinema. No primeiro cinema, os espectadores se maravilhavam ao ouvir e ver o que só era possível a partir da câmera: planos super próximos, câmera lenta, câmera rápida, sobreposição de imagens, efeitos especiais. Para Gunning, no cinema de atrações que persiste na contemporaneidade, o aparato fílmico é capaz de capturar a atenção do espectador

a partir da mostraçã, de reiterar o maravilhamento diante da expressã do real e do efeito especial na tela. O autor afirma que há três gêneros nos quais a utilizaçã do sistema de atrações é mais recorrente, musical, o de vanguarda e os que se constroem a partir de efeitos especiais. É possível acrescentar também os filmes pornográficos e também as sequências de sexo presentes em tantos gêneros diferentes do cinema narrativo contemporâneo.

Ao longo de *The Handmaid's Tale* o espectador é convidado a fruir uma sensaçã análoga à da protagonista através de recursos sensórios, narrativos e sinestésicos. No mundo distópico, totalitário e violento, no qual as mulheres são silenciadas, sem o direito a voz no presente diegético, o afeto é fundamental para que o espectador possa apreender o universo sensório das *handmaids* na medida em que suas sensações e sentimentos são interditas naquele mundo. Afeto, excesso e atrações são conceitos fundamentais para a análise de sequências audiovisuais que compõem a série, escapando do eixo narrativo representativo e buscando o corpo como eixo da compreensã dos convites afetivos feitos ao espectador.

2.2 Elementos de afetaçã e identificaçã

Depois de abordar os conceitos de afeto, excesso e atrações, fundamentais para fomentar a utilizaçã dos figurinos extra-narrativamente, no presente item do segundo capítulo, o objetivo é analisar elementos da série que convidam espectadoras e espectadores a afetarem-se e também elementos que promovem a identificaçã delas e deles com o do eixo narrativo representativo, e assim, consequentemente, serem empáticos com a trajetória da protagonista e com uma perspectiva política sensível e crítica à desigualdade de gênero. São eles: o figurino das *handmaids*, as canções da trilha musical compiladas, a seleçã das atrizes que compõe o elenco da série, o *casting*, e, por fim, a construçã da diferençã entre as cenas de estupro e as de sexo consentido. Como veremos nas análises que se seguem, a série dá vida às cenas (sons, metáforas, alegorias, imagens, enquadramentos, cores etc.) que descrevem a experiênciã das mulheres no mundo: em relaçã às outras, em relaçã ao mundo, em relaçã a si mesmas.

2.2.1 Figurino

Existem discussões nos estudos sobre audiovisual a respeito das mais diversas áreas da criação cinematográfica, considerando seu papel no produto final e na afetação e identificação dos espectadores. As premiações na área são, normalmente, conduzidas a partir desses nichos de atuação, formados por saberes técnicos e criativos, que produzem no resultado final a impressão de um todo coerente. Em geral, podemos dizer que a depender do estilo da peça audiovisual em questão, a construção dos valores simbólicos do figurino serão mais ou menos exemplares da importância dessa área na afetação do espectador. De maneira genérica, filmes fantasiosos, históricos ou futuristas são especialmente marcados pela importância do figurino, pois essa área da atuação cinematográfica parte do pressuposto de uma estratégia pontual para que a construção daquele universo seja eficiente, para que quem assiste possa ser efetivamente transportado para outra época ou lugar. É interessante notar como o uso das roupas pode ser imprescindível tanto para fazer cultivar a crença do espectador quanto ao realismo do que está sendo mostrado para caracterizar uma fantasia totalmente distinta do mundo *atual*.

O contexto de *The Handmaid's Tale* é especificamente rico em termos de criação de figurinos simbólicos e seminais para a construção de personagens e suas marcas na tela. Considerando as características previamente analisadas no capítulo anterior – no que condiz ao contexto de gênero cinematográfico e à mitologia particular da série – podemos reter uma história que mescla o futurismo da ficção científica às referências históricas que acenam para padrões de comportamento praticamente medievais, tanto pelo peso que a religião assume para o Estado teocrático, quanto para a forte presença de elementos compostos de mitologias bíblicas e de outras fontes, que compõem o universo simbólico da série. Além disso, a construção audiovisual das roupas das *handmaids*, tias e outras mulheres são feitas através da significação do *uniforme*, o que significa um cuidado específico na caracterização das personagens em um contexto no qual a própria destruição da identidade é uma intenção estatal. Roupas vermelhas que refletem exércitos, vestidos que remetem túnicas de monjas, cobrindo o corpo, com capuzes amplos e que fecham a visão dos lados. O fato de todas as *handmaids* utilizarem uma mesma

roupa designa um papel imediatamente complexo para a identidade. Em outro sentido, adiciona didatismo na identificação dos grupos sociais pelo olhar do espectador. Ou seja, ao invés da construção de um figurino que pontue traços identitários e que facilitem a percepção do universo interno da personagem principal, por exemplo, é preciso buscar em uma massa organizada de seres idênticos pelos olhos de cada personagem e assim identificar uma subjetividade resistente à padronização.

Além de mesclar futuro e presente, compactuando dois universos visuais tradicionalmente marcados pela importância do figurino, a série ainda opera uma adaptação literária, tomando para si a responsabilidade de traduzir em elementos palpáveis o que antes era apenas imaginado pelos leitores do clássico de Margaret Atwood. Na relação entre identidade e uniformização, por exemplo, a diferença entre as mídias fica clara. Existe um impacto diferente (ainda que não haja relação de superioridade na comparação), entre visualizar uma massa uniformizada de mulheres encapuzadas e de ler essa mesma frase em um livro de ficção. Não se trata de evolução ou distinção bruta entre mídias, mas de um exercício de exposição visual que corresponde aos anseios e aos afetos diretos de uma sociedade marcada pelo poder do olhar sobre a subjetividade. Nesse sentido, a apresentação do figurino na série tem uma função correlata às dos filmes no início do cinema, capazes de mostrar aos olhos do público o que era apenas imaginável, terras distantes, filmagens de outros tempos e lugares. Esse caso específico pode ser entendido como um desafio primordial de cada adaptação da literatura para o cinema, mas quando pensamos na construção de um uniforme simbolicamente pensado para designar a qualidade da opressão moral das mulheres em relação às suas potências produtivas, essa função do figurino adquire uma importância que desemboca na adoção do figurino como instrumento de protesto no *mundo real*, uma função transmidiática que veremos em detalhes mais adiante nesta dissertação.

Na série televisiva, a roupa usada no universo de Gilead adquiriu *design*, modelagem, modo de cair no corpo da figura reconhecível e identificável de uma multiplicidade de mulheres.

De fato, é possível identificar uma transformação das potências do uniforme que vai desde a concepção da peça anuladora da identidade até o veículo de união

de uma multiplicidade rumo à resistência organizada. Talvez o comentário mais importante a respeito das potências do figurino na série tenha sido feito por June, em um momento de rebelião no décimo episódio²⁷ da primeira temporada em que ela diz: “*a culpa é deles. Não deveriam ter nos dado uniformes se não quisessem que virássemos um exército*”. A posterior simbolização dessa roupagem em protestos ao redor do mundo acaba concluindo a postura que cresce da obra de Atwood, toma corpo e forma na série e movimenta a realidade coletiva em movimento transmidiático. Ainda que a descrição e o simbolismo presente na obra literária original tenha fomentado discussões feministas e o imaginário simbólico de suas leitoras, a criação de um figurino apreensível visualmente em um veículo de comunicação massivo não pode ser subestimada. Afinal, o poder visual das cores e do contraste entre as peças utilizadas pelas diferentes classificações de diferenciação da série afeta no nível visceral, especialmente o vermelho característico e evidentemente simbólico, forçosamente utilizado por Offred e suas iguais sob o poder autoritário de Gilead.

De início, é preciso considerar o empenho técnico utilizado no desenvolvimento dos trajes utilizados pelas várias castas de pessoas. A concepção do figurino ficou por conta da designer de estilo Ane Crabtree, contratada pelo canal Hulu para materializar as roupas imaginadas por Atwood. Graças aos impactos culturais e à distinta visualidade do figurino criado, a artista ganhou o *Costume Designers Guild Award* em 2018 e foi nominada pelo Emmy em 2017. Em uma constatação ainda mais pontual do trabalho, os figurinos foram expostos na exposição “Dressing for Dystopia”, em 2018, no *SCAD FASH Museum of Fashion + Film*. Em conversa sobre o tema com a CNN, Ane Cabtree indicou algumas fontes para a criação dos figurinos utilizados na série que remontam à história da moda e dos simbolismos que buscam preencher lacunas psicológicas e emotivas do enredo. Segundo Cabtree, tecidos utilizados nas roupas das *handmaid's* foram inspirados pelos trajes de um padre visto em uma viagem para Milão. Já as cintas utilizadas na cintura dos vestidos vermelhos foram inspiradas por kimonos japoneses de Okinawa, região de origem da artista. Outras referências citadas por Cabtree incluem a moda industrialista do

²⁷ Episódio 10. “Night”. *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA. Dir. Kari Skogland, 26/04/2017, Hulu. 60 min.

início da década de 1900 e a Bauhaus, escola alemã considerada como fundamental para o modo de pensar do design moderno.

Esse tipo de pesquisa de base estética e em diálogo com a moda é comum para o universo do figurino. No entanto, uma série como *The Handmaid's Tale* traz desafios e aberturas específicas que desembocam no impacto do figurino nos protestos e movimentos feministas. Enquanto esse tipo de apropriação visual para fins políticos não é exatamente uma novidade, suas características específicas fazem renovar o modo como o figurino pode integrar um contexto transmidiático. A obra *V de Vingança*, história em quadrinhos de Alan Moore²⁸, mais tarde adaptada para o cinema pelas irmãs Wachowski²⁹, tornou-se emblemática pelo uso frequente da chamada *máscara de Guy Fawkes* em protestos ao redor do mundo e especialmente por sua adoção como símbolo pelo grupo de hackers ciberativistas *Anonymous*. No entanto, apesar das possíveis similaridades entre o uso da máscara de Guy Fawkes e do figurino de *The Handmaid's Tale*, suas diferenças fazem ver as especificidades que caracterizam a segunda. Em ambos os casos, o figurino intenta representar a anonimidade. Porém, enquanto o herói anarquista de *V de Vingança* esconde por escolha própria seu rosto (e também os hackers que se inspiram nele), no caso de *The Handmaid's Tale* encontramos um uniforme, tradicionalmente utilizado nas mais diversas instituições para descaracterizar a individualidade e torná-la anônima, parte de algo maior e que se sustenta pela anulação da identidade. Não é à toa que entre as influências de Crabtree podemos encontrar o industrialismo, marcado pela necessidade de identificação posicional dos trabalhadores e trabalhadoras fabris. Além disso, uma marca ainda mais antiga do uso do uniforme são os exércitos, uma metáfora que será melhor analisada ao nos debruçarmos sobre os aspectos simbólicos da cor vermelha no tecido das roupas das *handmaids*. Para a CNN, a figurinista diz:

Em nossa história, o mundo mudou da noite para o dia, literalmente no romance e na série - um mundo que agora é habitado por pessoas vestidas com cores tribais. (...) Nossa história é uma roupa que é o novo normal.³⁰

²⁸ Lançada na versão finalizada e colorida em 1988 (nos EUA pelo selo Vertigo da DC e no Reino Unido pela Titan Books)

²⁹ *V de vingança* (Dir. James McTeigue, 2005)

³⁰ "In our story, the world has changed overnight, quite literally in the novel and in the series -- a world that is now inhabited by people that are dressed in tribal colors. (...) Our story is one of clothing that is the new normal." Fonte: <https://edition.cnn.com/travel/article/handmaids-tale-costumes/index.html>

É interessante notar como essa fala da figurinista ecoa fortemente o papel da própria moda. Meio de produção e criação especialmente ligado ao feminino, o mundo do estilo acaba (intencionalmente ou não) demarcando os limites para a normalidade, enquadrando em tendências e normatizações os corpos e formalizando sabores estilísticos e apropriações culturais que transitam entre a elegância e o *kitsch*.

Em contato com as falas de Ane Crabtree a respeito da pesquisa para a produção das roupas para a série, podemos notar como os cuidados na produção do figurino desembocam em um resultado totalmente voltado à identificação específica das espectadoras. Em contraste às formulações do uniforme enquanto contendor da identidade, encontramos o desafio técnico da produção audiovisual que precisa destacar determinados pontos focais, especialmente as ações das personagens centrais da trama. Crabtree revela que Bruce Miller entregou-a a tarefa de criar algum senso de individualidade nos uniformes. Para a *Vogue* inglesa, a figurinista comentou que prisioneiras uniformizadas muitas vezes usam seus cabelos para demonstrar sua personalidade. Na série, os cabelos são cobertos por *abas* que cobriam suas faces e que dificultavam ainda mais as possibilidades de identificação nas gravações. O problema foi resolvido em termos de design, com o uso de camadas finas de linho que acabaram criando a sensação de uma *caixa translúcida* ao redor da cabeça, que permitia movimento e a visualização adequada dos rostos das personagens em momentos cruciais para a trama. Para solucionar a necessidade de individualidade dos trajes, Crabtree relata que trabalhou diretamente com Elizabeth Moss para desenvolver uma narrativa oculta, apenas concentrada em desenvolver a ação individual de seu figurino. A solução acabou resultando de uma saída poética inserida na mitologia interna da série:

Quando o mundo distópico foi criado, todos tiveram que dar suas roupas vermelhas aos Centros Vermelhos, local em que as *handmaids* estavam alojadas, já que ninguém mais tinha permissão para usar essa cor. Após a iniciação de uma *handmaid*, ela foi autorizada a escolher um item para ter como sua propriedade individual, um triste presente das tias. (...) Offred, escolhe um suéter vermelho que permite a ela estilizar seu uniforme de forma diferente, mas que traz o 'passado, presente e futuro'. (tradução minha)³¹

³¹ "When the dystopian world was created, everyone had to give their red clothing to the red centres, where the handmaids were housed, as no one else was permitted to wear that colour. Upon a handmaid's initiation she was allowed to choose one item to have as her own individual property, a sad gift from the aunts. (...) Offred, chooses a red sweater that allows her to style her uniform

É interessante notar como o desenho da roupa pode trazer conotações fortes a respeito do desenvolvimento da própria trama. Muitas vezes, a afetação cinematográfica se dá pela construção simbólica de um objeto em cena. No caso da blusa vermelha escolhida por Offred, encontramos um recurso fílmico utilizado para fins práticos em termos de filmagem mas que necessariamente reflete uma inserção simbólica de um elemento que marca *passado, presente e futuro* mesclados em um mesmo figurino. O uso do sweater vermelho enfatiza visualmente a identidade de Offred como June, sem retirar a eficácia do vermelho simbólico, agora ressignificado como escolha verdadeiramente pessoal. Considerando a importância da relação entre os três vetores temporais para uma narrativa distópica, é interessante notar que o figurino ultrapassa a condição de representação ou de ilusionismo temporal para se tornar em definitivo uma inserção material da mitologia da série no corpo das atrizes e atores. Além de mera conjectura ou teorização, é importante destacar a consciência da própria figurinista a respeito desse tema. Ainda para a Vogue UK, ela narra:

Desenvolvi cinco vestidos e filmei a atriz e produtora executiva Elisabeth Moss usando-os para garantir que os figurinos tivessem fluidez. Como as criadas usam esses vestidos em todas as cenas, o movimento era crucial para que as reuniões não parecessem estáticas e chatas. No final das contas, a fluidez poética dos vestidos fazia com que as servas parecessem uma força vital movendo-se em um mundo distópico de concreto cinza. (tradução minha)³²

A poesia visual expressa pelos vestidos que representam o sangue vivo se movendo entre os prédios cinzas da arquitetura distópica é uma importante alegoria de todo o papel da cor vermelha na série. No que se segue, me debruçarei um pouco sobre cada uma das cores e desenho das roupas do figurino, ilustrando o papel dessas peças em cenas, jogos de força e no movimento dos corpos. Começarei pelo vermelho destacado das roupas das *handmaids*, partindo para as

differently, but brings the 'past, present and future'". Fonte: <https://www.vogue.co.uk/gallery/handmaids-tale-costume-designer-ane-crabtree>

³² "I developed five dresses, and filmed actress and executive producer Elisabeth Moss walk in them to ensure the costumes had fluidity. As the handmaids wear these dresses in every scene, movement was crucial so the meetings didn't look static and boring. In the end, the poetic fluidity of the dresses meant that the handmaids looked like lifeblood moving through a grey concrete dystopian world." Fonte: <https://www.vogue.co.uk/gallery/handmaids-tale-costume-designer-ane-crabtree>

cores e elementos visuais das outras personagens.

Vermelho-Sangue: simbolismo do vermelho nas roupas das *handmaids*

Podemos falar de diversos simbolismos que as cores trazem ao universo de *The Handmaid's Tale*, e faremos isso adiante, considerando as especificidades de cada nicho de personagens. No entanto, nos debruçaremos mais longamente sobre o vermelho disposto nos trajes das *handmaids*, na medida em que são estes os trajes utilizados fora da série. Ainda que a observação poética da figurinista compare os trajes dessas mulheres à fluidez de sangue que traria vida ao organismo enrijecido do estado totalitário, é possível perguntar se a intenção de Atwood ao criar essa estética era simplesmente traçar uma ironia ao vestir mulheres completamente isentas de ação política em uma cor tradicionalmente associada ao amor, à sensualidade e à paixão. Além disso, essa mesma sensualidade contrasta com a recusa ao desejo que povoa a moral vigente em Gilead. Exemplos cinematográficos de mulheres vestidas com longos vestidos vermelhos abundam em demonstrar o apelo visual desses trajes. Uma boa lembrança é uma cena de *Matrix* (1999), dirigido pelas irmãs Wachowski, em que o personagem Neo está em pleno treinamento, em uma simulação virtual que representa uma rua em movimento. Uma multidão de pessoas vestidas com trajes de trabalho, em tons acinzentados, transitam massificadas. Na contramão, uma mulher alta e vestida de vermelho atrai a atenção de Neo, que se distrai com ela. O programador da simulação então revela, em tom humorístico, que a “mulher de vermelho” foi sua criação, como um mecanismo obviamente criado para deslocar o seu foco.

Veículo de um simbolismo altamente relacionado à sensualidade e a atenção, porque o vermelho então foi escolhido para uniformizar mulheres cujas identidades foram destituídas? Em meio aos tons acinzentados da, quase sempre nublada Gilead, o vermelho chama a atenção de quem está assistindo à série. Sabemos que além de chamar atenção, a cor também designa perigo, tentação e volúpia. A estridência daquelas roupas alcança ainda mais força quando em comparação com o estilo casual e urbano de June, apresentado nos *flashbacks* de sua vida pregressa à implantação de Gilead e de sua captura. O *backstage* da produção denuncia a

profundidade das escolhas visuais quando descobrimos que as roupas usadas por June faziam parte do armário de Elizabeth Moss. O sentido ritualístico e arcaizante de Gilead se esclarece diretamente quando coordenamos mentalmente o paradoxo entre um jeans e uma camiseta e o uniforme carregado das Ayas.

É interessante notar que dentro da estrutura social de Gilead, a cor vermelha das roupas das *handmaids* é justamente o elemento que indica o tipo de movimentação que elas podem fazer no espaço. É a constatação de um corpo devidamente disciplinado e docilizado, para usar a terminologia de Foucault (1975) ao tratar do corpo como coordenado pelas prisões, escolas, hospícios e instituições chamadas de disciplinares pelo autor. Em uma metáfora visual, Foucault insere a representação de um bonsai, no capítulo de *Vigiar e Punir* dedicado a apresentar o que ele chama de “*Ortopedia da alma*”. Assim como um Bonsai, cujo crescimento é importante limitar, as amarras sociais trabalham para construir um corpo evidentemente isento de potência política, ainda que cada força repressiva sempre seja acompanhada de sua dose de resistência. Os trajes das *handmaids* são, neste sentido, uma forma de controle da circulação dessas mulheres cujos corpos são muito preciosos, mas cujas subjetividades são descartáveis. Enquanto massa, as roupas indicam onde elas podem entrar, o que podem fazer, o que podem comer. O vermelho é usado para sugerir imediatamente a função delas na sociedade que as aprisiona e pode ser comparado ao laranja, nesses termos, utilizados em penitenciárias para identificar as detentas. Não à toa, a série *Orange is the New Black* (Jenji Kohan, Sara Hess e Tara Herrmann, 2013-2019) utiliza o jargão da moda em seu título, enfatizando ainda mais o papel do figurino na definição das personagens. Ou seja, o vermelho vivo de seus trajes ao invés de representar poder pessoal, é uma insígnia de que elas são veículo de um poder superior, de um acúmulo de energia vital capturada pelo Estado opressivo de Gilead.

O vermelho é uma peça fundamental para a identificação que mais tarde veremos incorporada aos protestos políticos. Em busca de compreender o poder simbólico do vermelho em *The Handmaid's Tale*, Carla Roland (2013) compilou uma série de reflexões a respeito dessa cor sanguínea. Uma das associações mais interessantes relembra a importância do vermelho para a aristocracia medieval europeia. Ali, vista em associação ao calor e à vitalidade da violência e da guerra,

era uma cor masculina, que segundo Roland (p. 7), foi utilizada por Atwood para fortalecer as relações de poder entre quem controla as *handmaids* e seus corpos. Em conexão à mitologia da série, as mulheres férteis capturadas pelo Estado podem escolher entre se tornarem *handmaids* ou trabalharem em uma área tóxica e morrerem por radiação. A ironia do vermelho se daria desta forma, pois a cor potente e vital que elas *escolhem* usar para continuar vivendo, significa transformarem-se em uma espécie de exército sexual pela grande causa do Estado de Gilead. Uma força de reprodução vista como recurso ou *commodity* a ser gerenciada especialmente e moralmente. O vermelho, nos exércitos romanos, significava que o soldado não vivia mais sob as leis normais, mas sob a ordenação do comandante que poderia, inclusive, ordená-lo a matar. Seguindo a análise de Roland, o vermelho simboliza o paradoxo de mulheres que deixaram de poder exercer suas liberdades individuais, em troca de *libertarem-se* do peso de tomarem decisões sobre sua vida sexual ou casamento. Agora elas fazem parte de *algo maior*, uma forçosa definição que faz-se brutalmente sob o controle das Tias, que, além de definirem-se como disciplinadoras, tem o poder de ordenar ações coordenadas entre as *handmaids*, como o apedrejamento de um homem condenado por estupro.

Exemplos mitológicos e analíticos que anunciam aprisionamento ou libertação (às vezes as duas coisas em paradoxo) proliferam no arcabouço de referências do ocidente. Entre eles, um dos mais impactantes para a observação da mentalidade feminina é a fábula dos *sapatinhos vermelhos*, criada por Hans Christian Andersen no século XIX. A história narra o percurso de uma pequena órfã, chamada Karen, que faz com suas próprias mãos um par de sapatos vermelhos, utilizando pedaços de tecidos. A menina ama seus sapatos, simbólicos para uma menina pobre e órfã. Mais tarde, ela é adotada por uma mulher rica que dá novas roupas e queima os sapatinhos de Karen. A menina então se torna obcecada por conseguir um novo par de sapatinhos vermelhos. Em determinado momento, a menina convence a mãe adotiva a conseguir um novo par de sapatos e quebra a proibição de vesti-los para ir à igreja. A história torna-se trágica quando os sapatinhos vermelhos tomam vida própria, não param de dançar e não desgrudam de seus pés, levando à menina à exaustão. Nesse momento de pesadelo, a menina acaba implorando ao carrasco, um grande representante da autoridade masculina, que a livre do problema. Para

salvá-la dessa maldição, ela tem seus pés amputados, que por sua vez prosseguem dançando infinitamente nos sapatinhos vermelhos. Em uma análise dessa história, a psicóloga junguiana Clarissa Pinkola (1992) articula noções específicas à autonomia e à entrega do controle de si para uma força externa, seja ela vinda de uma pessoa ou de uma construção social mais ampla. O vermelho dos sapatinhos, por exemplo, retoma a conotação da tentação, da sensualidade de um objeto que chama, mas também demonstra que a mesma cor que liberta (no sapatinho feito pelas próprias mãos da menina) pode aprisionar (na dança descontrolada da qual se torna vítima mais tarde). Em determinado momento, Roland (2013) chega em constatações similares a respeito da falta de autonomia das mulheres em *The Handmaid's Tale*, já que a entrega da autonomia existencial das *handmaids* para o estado as *liberta* da tomada de decisões. O desejo simbólico do vermelho é travestido do perigo insinuado pela cor aos homens. Tia Lydia é veemente em explicitar que em Gilead elas não podem ser assediadas pelos homens, de formas respeitadas ou não. Isso é visto como uma forma de dignidade que, por outro lado, é construída pela subjugação das mulheres ao poder do comandante.

É assim que a *vida*, enquanto potencial e esperança instituídas no corpo fértil das *handmaids*, é gerenciada e ordenada. De certa forma, o vermelho dos trajes não é para as mulheres que usam as roupas, mas para as tias e para os Olhos, que precisam identificá-las a todo momento. Os arranjos ordenados das *handmaids* alocadas para rezar no *Red Center*, são também sinal da vontade de concisão, uniformização e ordenação dos corpos em uma espécie de busca pela anulação do desejo individual. A apreensão narrativa desse contraste estético pode ser encontrada especialmente quando consideramos as roupas utilizadas em Jezebel, o prostíbulo em que o pecado (tradicionalmente relacionado à cor vermelha) se apresenta em trajes espalhafatosos, burlescos e vitorianos. Os cabelos soltos também exemplificam essa diferença que fica bastante explícita no oitavo episódio³³ da primeira temporada da série, quando June vai ao Jezebel e se impressiona com a diversidade de roupas utilizadas ali. Em contraste, esses trajes variados são muito

³³ Episódio 8. "Jezebels". *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA. Dir. Kate Dennis, 26/04/2017, Hulu. 49 min.

mais simbólicos do desejo e da luxúria do que a cor vermelha, que apesar de sua conotação tradicionalmente romantizada, é constantemente alvo de ambiguidades, haja vista seu uso como sinal de perigo e de proibição.

De certo modo, o vermelho nos trajes acaba estabelecendo uma relação de contraste. É a virtualidade, mas de uma vida capturada para um fim maior. É a sensualidade, mas simultaneamente a sua proibição. É a atração quase magnética mas também o perigo, o afastamento. É a circulação mas também o coágulo, a sua ordenação. O figurino das *handmaids* é contraditório como a dupla moral que cerceia a sexualidade, principalmente a das mulheres e pessoas não heterossexuais ou não cisgênero. De um lado a pressão para que mulheres mantenham relações sexuais com poucos homens, em algumas culturas a determinação é que se mantenham virgens até o casamento, e, de outro lado os a pressão para que os homens *conquistem* o maior número de parceiras sexuais possível. A naturalização desta dupla moral leva a muitos a defenderem-na como se esta fosse uma determinação biológica. A hipocrisia dessa dupla moral carnalizada no figurino das *handmaids* é a mesma que separa as mulheres entre vadias e prostitutas (necessárias para garantir a satisfação dos supostos desejos inatos dos homens) e mulheres direitas ou moças de família.

Outras cores e castas

O contraste com as cores usadas por outros corpos na série salientam ainda mais os simbolismos, especialmente quando consideramos o design das roupas concebidas por Ane Crabtree. O preto e branco, usado pelos comandantes, por exemplo, demonstra como as noções de poder de nosso tempo são mantidas igualmente em Gilead. Enquanto as mulheres são separadas em esquadrões, definidas enquanto usos e até mesmo as esposas usam vestidos azuis coerentes com suas posições simbólicas e morais nesse universo, os comandantes mantêm-se com seus ternos e gravatas. São executivos, políticos, ou mesmo oficiais. O preto de suas roupas é quase uma “não cor”, como afirma Crabtree, absorvendo todas as outras. O azul petróleo, quase esverdeado, das roupas das esposas tem uma tonalidade bonita e elegante e nos remete, tanto pelas características do discurso

que fundamenta o Estado de Gilead quanto por vivermos imersos numa cultura ocidental cristã, ao manto azul da *Virgem Maria*. Em contraste com o vermelho das roupas das ayas salienta a subserviência dessas mulheres que são relegadas à acompanharem de perto os rituais de inseminação das *handmaids*, em uma situação que frequentemente as lembra de sua esterilidade, de sua subserviência ao *status quo*. Esse azul, especialmente quando trajado por Serena, revela a sua infelicidade emoldurada em trajes perfeitamente planejados para seu corpo. Apesar de serem esposas dos homens mais poderosos do Estado, as esposas são punidas por seus maridos em diversos momentos e devem manter-se em estado de constante aceitação, a despeito das pequenas vinganças que realizam com as *handmaids* ou com as *marthas*. O azul de suas roupas, além disso, soa como uma medida de ordenação, uma definição do que podem e do que devem fazer, matriarcas sem poder de gerar prole, agentes do conservadorismo moral e emblema do formato de família nuclear performatizado.

Seguindo na classificação funcional das mulheres por meio das roupas, as Martas, serventes domésticas que cuidam das casas, são normalmente mulheres mais velhas e inférteis. Seus trajes são de um verde desbotado, com um vestido longo e várias camadas de tecido que cobrem suas formas. O verde, cor normalmente associada à natureza e a qualidades curativas, também podem ser simbólicos do papel auxiliar que as Martas têm na narrativa, já que em diversos momentos são elas que conseguem agenciar determinados acessos clandestinos às *handmaids*. No entanto, para além da cor, o próprio design das roupas tem efeitos específicos na narrativa, como revela Amanda Brugel, atriz que viveu a *martha* chamada Rita na série. Para a CNN ela afirmou:

Não estou caminhando em um mundo onde sou reprimida todos os dias, então queria que ela [Offred] tivesse uma fisicalidade diferente, e o figurino levou a um nível que eu não poderia ter previsto (...) Calçar esses sapatos desajeitados por baixo desse vestido grande, é quase como se ele te engolisse por inteiro. É como se você desaparecesse antes mesmo de entrar em uma sala, isso realmente me ajudou a me sentir menor e ainda mais insignificante.³⁴

³⁴ "I am not walking in a world where I am repressed every day, so I wanted her to have a different physicality, and the costume took it to a level that I could not have anticipated (...) To put on these clunky shoes under this big gown, it is almost like it swallows you whole. Like you disappear even

Quando a atriz salienta como as roupas desconfortáveis e amplas escondem seu corpo e fazem-na sentir-se insignificante, percebemos a importância dessa mesma invisibilidade no papel das marthas na série. Sempre acompanhando, sem tomar o centro da cena. De fato, trata-se do *modus operandi* historicamente associado às pessoas que trabalham como serventes em casarões de famílias muito ricas. Pilares que sustentam a vida doméstica sem salientarem-se na paisagem humana familiar. Nesse sentido, Fernando Braga da Costa realizou uma pesquisa (2004) em psicologia social na que ele mesmo trabalhou como gari por 8 anos na universidade em que estudava, a USP. O autor discorre sobre a invisibilidade simbólica de pessoas que exercem trabalhos que são mal remunerados socialmente com a justificativa de não demandarem escolaridade específica. Ao vestir-se com o uniforme cor de laranja dos profissionais, o então estudante de psicologia deixava de ser enxergado por amigos, colegas e professores que haviam estado com ele apenas algumas horas antes durante as aulas. A fala da atriz Amanda Brugel ao afirmar ser preciso “desaparecer antes de entrar na sala” dialoga com os estudos de Costa e o sentido visual dessas peças de figurino.

As roupas das tias também são particularmente eficazes para denotar o sentido funcional dessas mulheres na arquitetura social de Gilead. Elas utilizam um marrom com fortes sentidos militares, em um design apropriado de trajes masculinos. Essas mulheres representam a autoridade e a punição reservada a quem ultrapassa os rígidos códigos de conduta. É interessante notar o quão pouco femininos, em termos de construção simbólicas³⁵, são os trajes das Tias, como uma forma real de separação que atrela autoridade à figura masculina. Nesse sentido, elas não se distinguem do executor, que corta os pés da órfã para libertá-la da maldição de seus sapatinhos vermelhos.

Em suma, as cores dos figurinos materializam na imagem da série a

before you walk into a room, it really helped me feel smaller and even more insignificant.” Fonte: <https://edition.cnn.com/travel/article/handmaids-tale-costumes/index.html>

³⁵ Judith Butler (2003) defende a noção de gênero como ato performativo, afirma que a identidade é efeito desses atos performativos que a partir da repetição adquire a aparência de substância. Nas palavras da autora: “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser.” (p. 59).

cristalização e redução das mulheres em funções e comportamentos específicos: a santa de manto azul, a prostituta de vermelho, a serviçal num verde invisível, as mulheres com comportamento tido como *masculino* com um marrom severo. O sofrimento e o desejo de escapar das personagens femininas às categorias que o Estado teocrático enquadra rigidamente os tipos de *mulheres* promovem uma identificação de mulheres feministas do mundo *real*. A utilização do figurino da *handmaids* nas manifestações políticas questiona o uniforme que enclausura as mulheres e seu potencial de *assujeitamento* dessa unificação justamente por esta impedir a mobilidade das identidades.

2.2.2 As canções da trilha musical compilada

Para apreender este diálogo entre a série e espectadoras e espectadores, proponho um olhar para a seleção da trilha musical compilada. Me inspiro nos estudos de Anahid Kassabian (2001, 2003) e de Jeff Smith (1998), que ajudam a iluminar a forte presença na série de canções que se conectam ao público afeito ao debate feminista e que transporta, para dentro da narrativa, significados e contextos sociais e políticos externos mas não estranhos ao enredo.

Em *The Handmaid's Tale*, a trilha musical compilada, composta por mais de vinte músicas, se faz presente no passado diegético, momento em que havia certa liberdade individual, principalmente para as mulheres, e nos momentos do tempo presente em que há alguma ação de desobediência transgressora ou acontecimento que aponta para a possibilidade da relativa liberdade existente no passado perfurar o presente totalitário. É a música popular que verbaliza o que as personagens femininas, sem o direito a voz no presente diegético, gostariam de dizer, sendo assim responsáveis por apresentar as facetas das *handmaids* que não podem existir naquele mundo e que apenas permanecem em fragmentos da mulher que existiu em cada uma delas no passado. Para evidenciar o que não pode ser dito, essas músicas são absolutamente audíveis, ao contrário da trilha original utilizada somente como piso dramático para ação em destaque. Muitas dessas músicas compõem o repertório popular e se inserem na narrativa agregando significados atribuídos socialmente a elas. Essas canções também operam na identificação do espectador,

fazendo-o lembrar que, apesar da vida imposta por aquele estado teocrático se assemelhar a de séculos atrás, o mundo vivido pelas personagens é contemporâneo ao seu. Ou seja, ao operar uma diacronia entre as faixas musicais e o contexto totalitário, a série é capaz de operar uma sincronia simultânea entre as problemáticas envolvidas nas vidas das personagens e o contexto político e emocional coletivo das espectadoras.

A autora Anahid Kassabian discute as funções da trilha musical compilada em filmes, argumentando que esta tem a potência de transportar para o produto audiovisual significados atribuídos às músicas num contexto extra-narrativo. Mais importante, ela dispõe que a dicotomia posta entre diegético e não-diegético não é suficiente para construir uma análise da trilha musical dos filmes porque esta perspectiva subordina a música à imagem. Kassabian defende que a experiência prévia dos espectadores, suas referências culturais e musicais e suas leituras devem ser consideradas na investigação acerca da presença e do uso da música no produto audiovisual. Ela critica teóricos como Adorno e Eisler (1976) que abordam a música somente no momento de sua produção e a partir de um rígido conceito de *arte*. Numa perspectiva que parte dos estudos culturais, ela expande o olhar sobre a música no audiovisual afirmando a importância da investigação da recepção na medida em que *“O circuito da existência de um objeto cultural (...) consiste em quatro ‘momentos’: produção, textos, leituras e vidas culturais / relações sociais.”*³⁶ (2001, p. 37)

Na investigação da trilha musical, é preciso considerar que a música popular utilizada num filme pode já compor o repertório cultural dos espectadores previamente e, nesse sentido, pode constituir uma relação de intertextualidade, existindo no filme enquanto narrativa anterior à experiência cinematográfica e que pode continuar ecoando significados muito tempo depois da sua duração. (KASSABIAN, 2001, p.49). Nesse sentido a música utilizada num filme pode transferir os significados que foram atribuídos a ela em contextos prévios e externos a narrativa para dentro da mesma, ou seja, ela pode ser utilizada como *citação*, como *alusão*, como *leitmotiv* e como *one time music*. Incorporando todas essas

³⁶ *“The circuit of a cultural object’s existence (...) consists of four ‘moments’: production, texts, readings, and lives cultures/social relations.”*

facetas, destaco a realização de um diálogo intertextual entre espectador e produto audiovisual, criando uma atmosfera de trocas comuns que envolve, entre outras afetações, o reconhecimento, a representatividade e a identificação. A autora pontua que, assim, a recepção das diferentes formas de uso das músicas e da percepção das mesmas pode variar muitíssimo, de acordo com o espectador, com o contexto em que ele se insere e com o repertório cultural que o mesmo construiu. (2001, p. 55). No que condiz à *The Handmaid's Tale*, podemos considerar a longa história da produção musical ocidental à respeito da opressão e das resistências femininas como um grande arcabouço de possíveis citações que são capazes de atingir uma afetação intensa com espectadoras a nível global. Em alguns casos, a letra, a melodia e as batidas da música podem ser reconhecidas em intercâmbio com as histórias pessoais e amplamente conhecidas das cantoras que dão corpo e voz para as canções. De modo similar, a série utiliza do conhecimento do público a respeito de outras personagens em séries cujo tom aproxima-as do feminismo, incluindo a protagonista, Elizabeth Moss, famosa por seus papéis em séries como *Mad Men*. Falarei a respeito da seleção das atrizes para a série em outro momento.

De modo geral, a música é predominantemente utilizada na narrativa audiovisual de diversas formas. Kassabian propõe três propósitos distintos, mas que podem estar presentes mutuamente em um mesmo momento: *identificação*, para possibilitar que o espectador identifique um personagem, um lugar, um objeto, um tempo específico, uma situação etc.; como *mood*, para criar um clima e provocar a sensibilização e emoção do espectador; como *comentário*, para *falar* algo sobre a imagem apresentada na cena, agregando um valor não só sensível, mas também reflexivo à narrativa, gerando, às vezes, uma ambiguidade ou um contraste de maneira proposital. (2001, p.56)

Assim como Kassabian, outros teóricos se dedicaram a investigar a presença da música popular compilada em produtos audiovisuais. Jeff Smith, também defende a perspectiva de que a música deve ser compreendida como um texto que existe previamente e permanece existindo para além do fim da narrativa audiovisual, transferindo e transformando os significados a ela atribuídos de acordo com a circulação da mesma. Em seu livro *The sounds of commerce: marketing popular film music* (1998), o autor dedica-se à inserção da música popular no cinema na década

de 1950, ainda como música original, e discutir a presença da música popular compilada no audiovisual a partir de uma perspectiva mercadológica.

Segundo a análise, ao longo da década de 90, com a ascensão da cultura de *one stop shopping*, a indústria de entretenimento ampliou sua estratégia de mercado, interligando gravadoras, produtoras, distribuidoras, canais de rádio, editoras de livros, confecção de camisetas etc. Um sucesso cinematográfico ecoava nas outras frentes da indústria de entretenimento, na mesma medida em que um sucesso fonográfico ecoava nos produtos audiovisuais. As músicas de maior sucesso nas rádios passaram a ser aproveitadas em filmes para potencializar sua divulgação e circulação. De fato, esse tipo de arranjo ecoa as artimanhas tecnológicas utilizadas ainda hoje, como o uso de algoritmos que analisam as escolhas estéticas de nichos específicos e ajudam a constituir produções audiovisuais com alto potencial transmidiático. Um exemplo é a série *Stranger Things* (dir. Matt Duffer, Ross Duffer, Shawn Levy, 2016-2019), produzida pela *Netflix*, que alcançou grande popularidade ao *citar* continuamente uma série de filmes e seriados direcionados ao público de VHS e televisão dos anos 80 e 90.

Em relação à trilha sonora compilada, Smith pontua a importância em se debater a música pop não somente como um fenômeno social, mas também como um recurso estético e artístico que também agrega à narrativa fílmica. Ao contrário do que pensam muitos teóricos que enfatizam somente uma suposta pobreza estética das músicas populares compiladas, para o autor a maneira como a música acessa o espectador e a versatilidade de seus usos constituem recursos muito ricos e devem ser investigados. Criticando os preceitos que Cláudia Gorbman desenvolve em *Unheard Melodies – Narrative film music* (1987), Smith afirma que a música popular compilada não necessariamente rompe com os preceitos da invisibilidade e da inaudibilidade e afirma que a mesma pode ser utilizada de maneira próxima a maneira como a música orquestrada original o é.

Em *The Handmaid's Tale*, as vinte músicas compiladas ocupam lugares distintos em termos mercadológicos. Algumas, como *You don't own me* (Leslie Gore), *Three little birds* (Bob Marley), *Don't you (Forget about me)* (Simple Minds), *Heart of glass* (Blondie), *Can't get you out of my head* (Kylie Minogue), *White rabbit* (Jefferson Airplane) e *Feeling good* (Nina Simone), estiveram, ou ainda estão, nas

listas das músicas mais ouvidas no momento de seu lançamento. Além de fomentar a escuta da trilha musical de *The Handmaid's Tale* em plataformas de streaming como o *Deezer* e o *Spotify*, a escolha por tais músicas acessam o espectador de maneira bem específica, compõem a trajetória pessoal de cada espectador que assiste a obra audiovisual, o que, em termos narrativos, aproxima o universo distópico de Gilead do mundo contemporâneo no qual o espectador está inserido.

Um elemento que demonstra a participação das canções compiladas no jogo narrativo da série são os momentos específicos nos quais elas aparecem em cena. É interessante notar que todas as músicas que compõem a trilha musical de *The Handmaid's Tale* são utilizadas ou no passado diegético - momento em que havia certa liberdade para as mulheres - ou no tempo presente, em que há alguma ação de desobediência transgressora ou acontecimento que aponta para a possibilidade da liberdade do passado atualizar-se precariamente no presente totalitário. Veículo de emoções como esperança, encantamento ou rebeldia, as canções operam como um lembrete que auxilia o espectador a identificar que, apesar da vida imposta por aquele estado teocrático se assemelhar a vida de séculos atrás, o mundo vivido pela personagem é contemporâneo. Elas falam pela protagonista que não tem voz no presente diegético, sendo assim responsáveis por apresentar as facetas de June que não podem existir naquele mundo e alguns fragmentos da mulher que existiu em June no passado. Ao contrário das músicas que compõem a trilha original, não obedecem aos preceitos da invisibilidade e inaudibilidade nem estão subordinadas à visualidade da narrativa, elas não só comentam como articulam o que não pode ser verbalizado naquele universo. Em certo sentido, as canções são diacrônicas ao contexto apresentado, mas atuam por perfurar a rígida construção ritual e disciplinatória dessa distopia para comunicar o universo subjetivo das personagens para a identificação do espectador.

O primeiro episódio, *Offred*³⁷ (dir. Reed Morano), inicia com a torturante e frustrada tentativa de fuga de June, que termina com o sequestro da filha, suposta morte do marido e sua captura para a transformação em *handmaid* e, a partir de então, pretende demonstrar inequivocamente a claustrofobia das personagens,

³⁷ Episódio 1. "Offred". *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA/ Dir. Reed Morano, 26/04/2017, Hulu. 57 min.

supor a irreparabilidade do seu cárcere. No entanto, o episódio termina, enfim, com uma espécie de pequena jornada pela casa do *comandante*, onde June reside e é prisioneira. Ao som das melodias que identificam a violência do Estado totalitário de Gilead com intensidade baixa porque a voz off da protagonista está em primeiro plano sonoro, a câmera caminha com a personagem nos apresentando os terrores da casa, a hostilidade daquele ambiente para com ela, mas June mesmo presa tem olhos de resistência. Essa pequena jornada termina em seu quarto, simples e completamente despido de qualquer luxo, onde de costas para a janela, sentada, reflete obstinada, ouvimos seu pensamento em voz off, ela declara uma guerra particular contra o Estado de Gilead.

A trilha original é interrompida, plano próximo no rosto da personagem, e, no silêncio, ela, em voz off, diz seu nome verdadeiro: "*Meu nome é June*"³⁸. Inicia-se a música *You Don't Own Me* (1963), a letra na voz de Lesley Gore acompanha o texto de June de maneira tão linear que sugere a continuidade da fala da personagem: "*You don't own me, I'm not just one of your many toys / You don't own me, don't say I can't go with other boys / And don't tell me what to do / And don't tell me what to say*"³⁹ Nesse contexto tão singular, encontramos um exemplo de comentário, segundo a supracitada teoria de Kassabian. Ela verbaliza o que há no silêncio da personagem por meio de um *tropo* popular e coerente com relações pré-determinadas no contexto social das espectadoras. Extremamente popular na década de 1960, a canção cantada por Leslie Gore foi reconhecida como o primeiro hino feminista do século XX nos EUA, lançada em 1963 sob produção de Quincy Jones e com autoria de John Madara e David White. O fato de ter sido conhecida como hino feminista previamente agrega significado a personagem June, uma mulher submetida a dominação masculina que silenciosamente resiste. A partir da teoria de Jeff Smith, é possível pontuar que a utilização de tal canção promove uma identificação do público com tal repertório, além de, ao se utilizar de uma canção que esteve no topo das listas de sucesso em determinado período, a produção garante certa visibilidade para o produto audiovisual. Em certo sentido, a canção também estabelece um

³⁸ "*My name is June*"

³⁹ "*Não sou sua posse, não sou um dos deus muitos brinquedos / Não sou sua posse, não me diga que eu não posso sair com outros rapazes / E não me diga o que fazer / E não me diga o que dizer*"

movimento interno que nos aciona a sentir como se estivéssemos ouvindo a música junto de June. Afinal, muitos movimentos disruptivos em relação à uma ordem estabelecida emergem do borbulhar das insatisfações e injustiças que acontecem dentro da subjetividade das pessoas. Ainda que o silêncio impere nas reações, o grito interno que diz “*não sou sua posse*” ou “*não sou um dos seus muitos brinquedos*”, ecoa na necessidade de lutas pelas emancipações necessárias para o movimento feminista.

Um outro exemplo do uso da música popular compilada enquanto comentário e, ao mesmo tempo, enquanto conexão com o mercado aparece no segundo episódio da série, “*Birth Day*”⁴⁰ (dir. Reed Morano), quando da execução da música *Don't You (Forget About Me)* de Simple Minds. No decorrer do episódio, June descobriu que sua companheira de compras, Ofglen, é crítica ao sistema de Gilead como ela e também que existe uma organização de resistência formada por *handmaids*, a *Mayday*. June encontrou-se com seu *comandante* nesse mesmo dia durante a madrugada pela primeira vez, apesar de tanto o encontro entre os dois quanto sua entrada no escritório, local em que se deu o encontro, serem proibidos. A hipótese e expectativa de June é de que o *comandante* tenha dado a ela tal abertura por querer alguma coisa e, para a personagem, querer representa fragilidade. Driblar a fragilidade masculina do comandante significa abrir espaço para alguma negociação, já que a necessidade de um encontro proibido implica em que ele reconheça June como um ser humano, já que lidará com ela diretamente, sem dispor dos mecanismos rituais construídos especificamente para separá-los. June alimenta esperança de conseguir alguma abertura com o *comandante* e está ansiosa para dividir essas novas informações com sua companheira de compras Ofglen. A sensação de uma possível aliança secreta entre as mulheres é suficiente para que alguns riscos sejam corridos, na busca por informações na intimidade com o comandante.

Na manhã seguinte June abre a porta de casa para ir às compras com Ofglen, como em todas as manhãs. Ao sair pela porta dos fundos a câmera fica lenta e a música do Simple Minds começa imediatamente. A imagem de June andando em

⁴⁰ Episódio 2. “*Birth Day*”. *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA/ Dir. Reed Morano, 26/04/2017, Hulu. 46 min.

câmera lenta, a ausência do som direto e a música em alto volume fazem com que tal cena se assemelhe a um videoclipe, suspendendo a narrativa representativa e convidando o espectador a linguagem mais expressiva, de *atrações*, que se estabelece. Quando a letra começa a ser cantada, June avista Nick saindo de seu quarto sobre a garagem, ele desce em sua direção e nessa medida vai ficando claro que a música traduz os pensamentos da personagem a respeito das figuras masculinas ao seu redor assim como a relação entre elas:

Won't you come see about me? / I'll be alone, dancing you know it, baby... /
Tell me your troubles and doubts / Giving me everything inside and out and /
Love's strange so real in the dark / Think of the tender things that we were
working on / Slow change may pull us apart / When the light gets into your
heart, baby...⁴¹

Alcançado o refrão da música, Nick e June caminham lado a lado, dispendo seus corpos para a câmera, o volume da trilha diminui para dar lugar aos pensamentos de June, em voz off, a respeito de Nick, se questionando se ele sabe sobre o encontro entre ela e o *comandante* e se ele se importa. Nick se distancia e June avista sua companheira de compras na calçada esperando-a no portão. Em voz off a personagem afirma estar ansiosa para dividir o que descobriu sobre o *comandante* com sua amiga Ofglen. Até que, confirmando que a música verbaliza seus pensamentos além de compor a atmosfera sentimental da personagem, todos os elementos sonoros são subitamente interrompidos ao mesmo tempo em que a câmera abandona o *slowmotion*, em um corte seco, sobrando apenas o trecho da letra da música que diz "*Will you recognise me?*"⁴² no instante em que June identifica que a figura de vermelho a sua espera não é a Ofglen que conhecíamos e pela qual esperávamos. Quebra de expectativas, demonstração do espaço interior e comunicação subjetiva são alguns dos elementos que fazem deste uso musical muito mais do que mera composição estética ou aceno ao mercado, ainda que estas nuances narrativas contribuam para a composição da série enquanto produto audiovisual popular.

⁴¹ "Você não vai vir saber sobre mim? / Eu estarei sozinho, dançando, você sabe, baby... / Me conte seus problemas e suas dúvidas / Me dando tudo por dentro e por fora / O amor é estranho e tão real no escuro / Pense nas coisas ternas em que estávamos trabalhando / Devagar a mudança pode nos separar / Quando a luz entrar em seu coração, baby..."

⁴² "Você vai me reconhecer?"

No episódio 3, “*Late*”⁴³, a personagem Janine, uma *handmaid* que parece ter desenvolvido certo nível de loucura para proteger sua subjetividade naquele universo de violência, já deu à luz a pequena Angela e ainda permanece na casa do *comandante* Putman e sua esposa para amamentá-la. Mesmo em sua loucura, Janine sabe que o melhor é não criar laços de afetividade com tal criança porque em breve ela irá embora e nunca mais a verá. No quarto com o bebê, Janine evita olhar para o mesmo enquanto o amamenta, até o momento que ela se lembra do filho que foi retirado dela no momento em que ela se tornou *handmaid* e começa a falar sobre ele à pequena irmã que está em seus braços, emocionada, ela acarinha o rosto do bebê enquanto o olha com muito amor e canta a canção *Three little birds* (Bob Marley).

Don't worry about a thing / 'Cause every little thing / Gonna be all right / Saying, don't worry about a thing / 'Cause every little thing / Gonna be all right / Rise up this morning / Smile with the rising sun / Three little birds / Pitched by my doorstep / Singing sweet songs / Of melodies pure and true / Sayin': This is my message to you.⁴⁴

Essa canção, gravada em 1977 no álbum *Exodus* (Bob Marley & The Wailers) é extremamente popular e já foi utilizada em inúmeras propagandas e filmes para expressar o mesmo significado emocional que dá a esta cena de Janine. Em *Eu sou a lenda* (Francis Lawrence, 2007), por exemplo, a personagem interpretada por Will Smith num cenário de apocalipse zumbi, tem seu único companheiro naquele mundo, seu cachorro, infectado. Personagem de Will Smith deve, para sobreviver, matá-lo. Enquanto asfixia seu cachorro, ele canta esta canção para ele, tentando acalmar a si mesmo e ao animal. A canção em *The Handmaid's Tale* aparece, por isso, como uma citação desta e de outras cenas audiovisuais.

No décimo episódio, “*Night*”⁴⁵, há mais um exemplo do uso da trilha compilada no presente totalitário como forma de marcar as fissuras por meio das quais um

⁴³ Episódio 2. “*Late*”. *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA/ Dir. Reed Morano, 26/04/2017, Hulu. 53 min.

⁴⁴ “*Não se preocupe com nada / Porque tudo / Vai ficar tudo bem / Dizendo, não se preocupe com nada / Porque tudo / Vai ficar tudo bem / Levante esta manhã / Sorria com o sol nascente / Três passarinhos / Passam pela minha porta / Cantando doces canções / De melodias puras e verdadeiras / Dizendo: Esta é a minha mensagem para você.*”

⁴⁵ Episódio 10. “*Night*”. *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA/ Dir. Kari Skoglan, 26/04/2017, Hulu. 60 min.

sopro de liberdade e de solidariedade se fazem presentes. A personagem Janine, uma das *handmaids*, fora condenada à morte por apedrejamento por ter tentado se matar pulando de uma ponte com sua filha nos braços. Cabe às *handmaids* executar tal sentença, por isso são todas convocadas ao campo de futebol onde habitualmente ocorrem tais eventos. A trilha neste momento é a original, fria e tensa, espessa. Com Janine ao centro de um círculo de *handmaids*, June se aproxima com a expressão firme e destemida, intrépida, inflexível, olhando diretamente para o rosto da tia Lydia, que retorna um olhar preocupado. June, sem desviar o olhar, estende seu braço e deixa a pedra que tinha o propósito de encontrar o corpo de Janine cair no chão, enquanto o faz a trilha ganha mais volume e intensidade. Sem desviar o olhar da tia Lydia por um instante ela diz: "*Sinto muito, tia Lygia*"⁴⁶, precedendo uma crescente de intensidade, volume e calor da trilha na medida em que cada uma das outras *handmaids* repete a atitude de June, assim como sua frase "*I'm sorry Aunt Lydia*", que por sua vez as observa como se testemunhasse um erro ou uma escolha ruim, um olhar que prenuncia suas próximas palavras, as de que tal ato não sairá impune. tia Lydia ordena a elas que vão embora, e pensem sobre o que fizeram.

A imagem das *handmaids* indo embora é apresentada em câmera lenta, elas caminham deixando um rastro vermelho pelas ruas cinzas de Gilead, nesse momento a cena é tomada pela voz da cantora Nina Simone, cantando a introdução *a capella* da música *Feeling good* que diz: "*Birds flying high / You know how I feel / Sun in the sky / You know how I feel / Reeds driftin' on by / You know how I feel / It's a new dawn / It's a new day / It's a new life / For me / And I'm feeling good*"⁴⁷. Enquanto decorre esse trecho, a cena é cortada para um enquadramento mais aberto, dessa vez, em marcha, a imagem das *handmaids* caminhando se direciona a câmera, como se se mostrassem para os espectadores, em uma montagem que se assemelha a um *videoclip* com cortes acentuados pelas linhas melódicas dos metais, a música fica o tempo todo em primeiríssimo plano.

⁴⁶ "*I'm sorry Aunt Lydia*"

⁴⁷ "*Pássaros voando no alto / Você sabe como eu me sinto / Sol no céu / Você sabe como eu me sinto / Juncos por perto / Você sabe como eu me sinto / É um novo amanhecer / É um novo dia / É uma nova vida / Para mim / E estou me sentindo bem*"

A execução dessa música neste momento agrega para o universo narrativo significados que a intérprete carrega em si. Nina Simone foi uma cantora, compositora, intérprete, pianista além de reconhecidamente ativista dos direitos civis dos negros e das mulheres nas décadas de 1960 e adiante. Em *Feeling Good*, Nina parece descrever uma virada para um tempo melhor, onde pássaros cantam e o céu está no céu e no qual dorme em paz ao fim do dia, e parece fazê-lo para uma ou um igual, quando afirma “*you know how I feel*” e “*that’s what I mean*”. Na série, é exatamente essa atmosfera que a música parece formar, a de uma nova fase na relação entre as *handmaids* e o Estado que as oprime. Como um comentário, ela pontua uma nova maneira dessas mulheres conceberem o limite da obediência que lhes é demandada. Um novo lugar de poder, mesmo que pequeno e pontual em relação a dimensão da opressão que sofrem, mas ainda sim uma nova aurora que possibilita uma nova vida.

Os espectadores da narrativa identificam uma proximidade de seu contexto histórico com aquele futuro distópico por meio da utilização das músicas compiladas ao longo da série, elas transportam para a narrativa futurista uma contemporaneidade muito intensa, fortalecendo este diálogo entre o real e o ficcional e borrando a distância temporal entre o presente real e o futuro distópico. Por meio do sentido da audição, os espectadores se identificam com e se afetam por aquele futuro fictício, tanto a partir das emoções, na medida em que este sentido os atravessa profundamente sem ser censurado pela racionalidade, tanto a partir do reconhecimento dos significados já atribuídos socialmente e previamente às canções que compõe a série. A trilha musical sustenta a narrativa distópica *The Handmaid’s Tale* não como futurista, mas como uma alegoria criada a partir da reflexão profunda acerca do tempo presente.

2.2.3 O star system em *The Handmaid’s Tale*

Nos últimos anos, para além das ficções audiovisuais, as discussões acerca das desigualdades de gênero ecoaram também por toda a indústria cinematográfica americana. As dezenas de acusações de estupro contra o produtor Harvey Weinstein provocaram o posicionamento público de inúmeras celebridades num

movimento chamado de *#TimesUp*⁴⁸. Na 75ª edição do Globo de Ouro, em sinal de apoio às vítimas do produtor e em favor do fim do abuso e da equidade de gênero, muitas celebridades foram à premiação vestidas de preto e com broches do *#TimesUp*.

Edgar Morin afirma em *As estrelas, mito e sedução no cinema* que, com a falência do *American way of life* e a ascensão do movimento negro, feminista e lgbt ainda na década de 1960, a ideia de celebridade se transformaria: “a cultura de massas [naquele momento] passou da euforia à problematização” (1989, p.129) Parece que o que ocorreu no Globo de Ouro é um eco de tal problematização. As atrizes de *The Handmaid's Tale*, amplamente envolvidas com tal movimento, se posicionaram nas redes sociais em favor do mesmo.

Para além das personagens que essas atrizes interpretam, o posicionamento político das mesmas incorpora um código na narrativa. Ao escolher determinados atores e atrizes para interpretarem personagens em um filme, a direção e a produção considera tal estrela enquanto texto e a escolha se dá a partir das possibilidades de intertextualidade que tal texto pode engendrar. Paródias, alusões e citações podem se fazer presentes num universo narrativo a partir da escolha das estrelas. A escolha do elenco de um produto audiovisual com a amplitude de alcance de uma série como *Handmaid 's tale* é, de fato, complexa e com efeitos tão grandes no resultado final que a tarefa de mapear todos seria inesgotável. Algumas sessões atrás, vimos como as roupas cotidianas de Elizabeth Moss foram utilizadas para compor o guarda-roupa de June, justamente para marcar um contraponto à repressão individual expressa nos trajes e ritualizações de Gilead. Em diversos sentidos, Elizabeth Moss é mais do que uma atriz que incorpora a personagem de acordo com o script pré-definido. Antes disso ela é um rosto, um corpo e uma história que inclui as exigências emocionais e psíquicas necessárias para protagonizar um enredo definido pelo estupro como mecanismo de agência do estado.

Como passar incólume por um papel deste, como se fosse apenas o caso de um novo trabalho cadastrado no *IMDB*? Elizabeth Moss ganhou no Globo de Ouro o

⁴⁸ O *Time's Up* é um movimento contra o assédio sexual e foi fundado em 1 de Janeiro de 2018 por celebridades de Hollywood em resposta ao efeito Weinstein e ao *#MeToo*.

prêmio de melhor atriz dramática pela sua interpretação em *The Handmaid's Tale* como Offred ou June Osborne. Em seu discurso a atriz leu um trecho do livro de Atwood, agradeceu a autora por escrever contra a intolerância e a injustiça e afirmou que as mulheres não vivem mais nas beiras das páginas, nem nos espaços em branco, mas sim são as histórias e escrevem as histórias.

Esse trecho é de Margaret Atwood: "Nós éramos as pessoas que não estavam nos jornais. Vivíamos nos espaços em branco das bordas da impressão. Isso nos deu mais liberdade. Nós vivíamos nas lacunas entre as histórias." Margaret Atwood, isto é para você e para todas as mulheres que vieram antes de você e depois de você, que foram corajosas o suficiente para falar contra a intolerância e a injustiça e lutar por igualdade e liberdade neste mundo. Nós não vivemos mais nos espaços em branco nas bordas da impressão. Nós não vivemos mais nas lacunas entre as histórias. Nós somos a história impressa. E nós estamos escrevendo a história de nós mesmas. Obrigada.⁴⁹

Ao expressar-se desse modo, Moss demonstra que sua participação na série não é simplesmente uma ocasião profissional, mas caso de uma concórdia na representatividade das mulheres de todos os espaços. Ela designa a sua posição pública como representativa da coragem de quem dedicou-se a lutar contra a injustiça. Não viver mais "nas lacunas entre as histórias" significa justamente ocupar o espaço e para isso é necessário um corpo. O corpo de June é o corpo de Moss, preso em Gilead, atuando em uma indústria que ainda é marcada por grandes executivos acusados de estupro e assédios cotidianos. É também o rosto e os olhos profundos nos quais é possível assistir a subjetividade de muitas mulheres, assim como são suas companheiras que compõem o casting da série.

É interessante notar que a jornada de Moss antes de *The Handmaid's Tale* foi marcada por personagens que, direta ou indiretamente, promoviam um debate acerca da condição da mulher e da dominação masculina. Em *Girl, interrupted* (James Mangold, 1999), ela interpretou Polly, uma menina que tentou se suicidar colocando fogo em si mesma e por isso tem muitas deformações no rosto. O filme se

⁴⁹ "This is from Margaret Atwood: 'We were the people who were not in the papers. We lived in the blank white spaces at the edge of print. It gave us more freedom. We lived in the gaps between the stories.'" Margaret Atwood, this is for you and all of the woman who came before you and after you, who were brave enough to speak out against intolerance and injustice and to fight for equality and freedom in this world. We no longer live in the blank white spaces at the edge of print. We no longer live in the gaps between the stories. We are the story in print. And we are writing the story ourselves. Thank you."

passa num hospital psiquiátrico e as protagonistas são todas meninas que também tentaram o suicídio, muitas delas tendo vivido previamente situações de violência por serem mulheres. Em *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007-2015), Moss interpreta Peggy Olson, a única mulher que se torna redatora numa grande agência de publicidade durante as décadas de 50 e 60. O mundo de *Mad Men* é extremamente machista e todas as personagens femininas, extremamente complexas, de alguma maneira, denunciam e sofrem muito com a desigualdade de gênero de seu mundo. No arco que conta a história de Peggy, vemos como ela, ainda jovem, engravida. Ela acabou de começar a trabalhar na agência e não é uma mulher casada, por isso entrega o bebê para que a irmã o crie. Ela almeja ter uma carreira profissional e, naquele universo, mulheres que desejam isto não poderiam ser mães. Uma personagem bastante icônica e que demonstra uma notável evolução durante a série, Peggy é um dos principais ecos que ajudam a construir a relevância de June e Offred no escopo da metanarrativa em *Handmaid's Tale*. Em *Top of the Lake* (Jane Campion e Gerard Lee, 2013-2017), a atriz interpreta Robin Griffin, uma detetive que tenta encontrar uma menina desaparecida, a Tui. Quando descobre estar grávida, Tui, com apenas 12 anos de idade, tenta se matar em um lago congelante da Nova Zelândia. Ela sobrevive, mas desaparece misteriosamente, a personagem de Moss é a única a não acreditar que ela simplesmente fugiu e busca investigar o crime sexual que engravidou a jovem menina. Apesar do gênero policial/investigativo, a série tem muitas outras camadas e discute papéis de gênero e desigualdade de gênero o tempo todo.

O uso transmidiático do casting também se estende à outras presenças importantes na série. A melhor amiga de June em *The Handmaid's Tale* é interpretada por Samira Wiley, atriz que compôs o elenco das 4 primeiras temporadas de *Orange is the new black* (Jenji Kohan, 2013-2019) interpretando a mulher em situação de cárcere, a Poussey Washington. A série é baseada num livro de memória escrito por Piper Kerman sobre suas experiências numa prisão federal de segurança mínima e trouxe uma atenção especial às questões relacionadas à dinâmica entre estado e mulheres, transformando-se em um produto icônico. Poussey era uma personagem muito querida pelos fãs e, apesar disso, ela morre assassinada por um policial num contexto de possível rebelião no refeitório da

prisão. A direção de *Orange is the new black* quis a morte da personagem para inserir na ficção um caso real que ocorreu alguns meses antes, em 2014, em que o homem negro Eric Garner foi também assassinado por um policial no meio da rua, numa situação muito parecida a da personagem. Como podemos ver, o caráter transmidiático não é exclusividade de *The Handmaid's Tale* e tampouco é ignorado pelas equipes de produção audiovisual. Como muitas espectadoras da série aqui em questão possivelmente conheceram a atriz em *Orange is The New Black*, a primeira reação diante de sua imagem é afetada por um reconhecimento. Acontece uma quebra específica da imersão no universo ficcional da série (algo teoricamente indesejado na produção audiovisual) para que as espectadoras possam constatar em surpresa “É a Poussey!”. Ainda que aos poucos essa afetação seja suplantada pela narrativa localizada, a composição arquetípica continua relacionada ao diálogo entre as duas séries, uma metanarrativa que é, em si, um aceno ao feminismo incorporado na mídia. Em segundo plano, ideias a respeito dos ecos da disciplina prisional nos rituais de Gilead, do uso dos uniformes (como mencionado anteriormente na seção a respeito do figurino) como mecanismo de identificação e sobreposição da identidade e as correlações entre opressões de gênero podem emergir no universo de relações das espectadoras. Isso sem contar a comunicação interna ao ambiente midiático que gradualmente incorpora problemáticas relacionadas ao feminismo como estratégia de alcance de público, algo que veremos em detalhe nas partes finais dessa dissertação.

A atuação de Wiley em outros meios de comunicação audiovisuais e sua presença pública também ajudam a compor o impacto de sua presença na adaptação do romance de Atwood. Ele viveu personagem Michelle Thompson em “Perverted justice” de *Law and order - SVU* (Alex Chaple, 2015), uma versão do seriado especializado em crises de violência sexual, grande parte contra mulheres. Michelle é uma mulher que, ainda criança juntamente com sua mãe, acusou o pai de tê-la violentado sexualmente. No game *The Walking Dead* (Kent Mudle, 2015), a atriz faz a dublagem da personagem Michonne, uma sobrevivente misteriosa armada com uma katana no apocalipse zumbi que rompe completamente com o estereótipo de personagem feminina típico de games. Wiley interpreta Billie em *Hum* (2016), uma garota que vive sozinha e tem a vida transformada quando conhece um órfão

de 13 anos, chamado Cho. O curta-metragem foi dirigido pela sua esposa Lauren Morelli ambas se conheceram durante as filmagens de *Orange is the new black*, Morelli é roteirista da série. As duas se casaram vestidas de noiva em Março de 2017, a cerimônia repercutiu nas redes sociais entre os defensores dos direitos LGBT's e também entre grupos intolerantes.

As personagens prévias interpretadas pelas atrizes e suas próprias vidas noticiadas pelas mídias e também por elas mesmas em suas redes sociais, fazem delas em si um texto que agrega elementos para a narrativa e também dialoga com espectadores de outras séries promovendo comercialmente *The Handmaid's Tale*. Nesse contexto de amplo debate acerca das desigualdades de gênero, o passado profissional e a história pessoal de tais atrizes se misturam com as discussões propostas pelo universo em que Moira e June estão inseridas. Os limites entre a ficção e a realidade se tornam turvos e isso gera uma fascinação nos fãs. As atrizes, assim, são transformadas em texto, em signos, e promovem uma intertextualidade com a narrativa de *The Handmaid's Tale*. Tais mecanismo do estrelismo, operam no sentido de instigar que fãs que acompanham o trabalho e a vida de tais atrizes e que já se sentem conectados as mesmas, se identifiquem com o universo de *The Handmaid's Tale* a ponto de apoderarem-se do figurino utilizados por tais atrizes ao interpretarem as *handmaids* utilizando-os enquanto ferramenta simbólica nas manifestações contra a redução dos direitos das mulheres.

2.2.4 Estupro e sexo consentido: a construção da diferença

Ainda nos anos 90, a pesquisadora Dominique Russel já refletia e escrevia sobre cenas de violência contra a mulher em filmes, inclusive em clássicos do cinema mundial. Em *Rape in the arte cinema* (2010), essa autora reuniu estudiosos que se aprofundam em questões sobre violência, sobre desejo e sobre o estupro em si, para ela, discutir o debate acerca de cenas de estupro, principalmente em filmes aclamados pela crítica, é fundamental para a desnaturalização da violência sexual no imaginário cultural da sociedade.

Descartar a questão do estupro por supostamente não estar autorizado pelo texto ou por estar fora do alcance da nossa crítica ("Tanto faz") é pactuar

com o deslocamento e obscurecimento da violência que o naturaliza em nosso imaginário cultural.⁵⁰ (tradução minha, p. 02)

E muitas vezes é justamente nas intricações de uma cena de cunho sexual, que a expressão dos limites entre estupro e sexo consentido podem ser evidentemente visualizadas e pautadas como objeto de debates. Afinal, desde o assalto violento até o silenciamento ritual da mulher na cama, quantas gradações existem de estupro e quanto suposto consentimento não é uma forja da naturalização de uma sexualidade essencialmente violadora. Por isso, cenas de estupro como as analisadas por Russel são especialmente úteis para que as minúcias do jogo de forças ao redor do intercurso sexual possam ser muito bem analisadas. E isso significa não apenas entender a ação, o enredo que se insinua nas frases sintéticas do roteiro, mas sim todo o jogo de afetação e diegese posto em movimento.

As cenas de violência sexual contra mulheres têm sido frequentemente alvo de debate entre estudiosos, críticos e espectadores, principalmente feministas. Mesmo as obras cujas personagens femininas são construídas a partir do rompimento com a rigidez do que foi historicamente construído como masculino ou feminino, muitas vezes têm a construção de suas cenas de sexo ou de violência sexual questionada. Uma cena de estupro pode acabar entregando-se como um gatilho para vítimas de violência sexual ou, no oposto, acabar entregando uma visão enviesada e capaz de incitar o desejo sexual, objetificando corpos. Em *Game of Thrones* (David Benioff, D.B. Weiss, 2011-2019), por exemplo, apesar de ser uma série elogiada devido à complexidade de seus personagens, inclusive das personagens femininas, o debate acerca da representação de algumas das cenas de sexo e de violência sexual na narrativa é amplo. De um lado, algumas pessoas argumentam que tais cenas são importantes para o desenvolvimento da narrativa, de outro, há o argumento de que as cenas são escopofílicas (MULVEY, 1983), fomentam o prazer visual enquanto objetificam a mulher.

Uma das questões apontadas pela crítica feminista ao audiovisual é a

⁵⁰ "To dismiss the question of rape because it is supposedly unauthorized by the text or because it is outside the purview of our criticism ("Whatever") is to collude with the displacement and obscuring of violence that naturalizes it in our cultural imaginary."

proximidade estética que frequentemente é identificada entre a construção fílmica de um estupro e de uma relação sexual consentida. Em *The Handmaid's Tale*, o aparato audiovisual convida o corpo do espectador a afetações muito distintas quando comparamos a sequência da cerimônia entre June e o *comandante*, a sequência em que ambos, June e o *comandante*, se encontram num quarto do Jezebel, a sequência em que June e Nick têm um encontro clandestinamente organizado por Serena, todas essas sequências configurando estupros, e as sequências de encontro sexual entre June e Nick.

A primeira cena de violência sexual em *The Handmaid's Tale* acontece já no primeiro episódio, “*Offred*”, entre os minutos 29’45” e 32’00”. June está de joelhos, a esposa está nervosa fumando sentada num sofá, Nick e Rita, ambos funcionários da casa, estão imóveis, de pé e com a cabeça baixa. Todos esperam a chegada do *comandante* Waterford, Serena queixa-se do atraso. Ele bate à porta e a esposa autoriza sua entrada. Em voz off, June afirma que “*A batida é prescrita porque esta noite esta sala é domínio dela. É um detalhe, mas nesta casa, detalhes significam tudo*”⁵¹. Sua fala anuncia que é preciso estar atento às miudezas silenciosas para que compreendamos o universo no qual ela está inserida. Com uma chave, Waterford abre uma caixa de madeira na qual está a Bíblia, livro que permanece trancado porque as mulheres são proibidas de ler em Gilead, e inicia a leitura do trecho que, naquele mundo, autoriza e justifica a submissão de June e das demais *handmaids* aos seus senhores. Inicia-se uma trilha musical tocada em órgão, uma melodia que remete a sacralidade segundo à estética medieval. Um plano próximo da esposa, sentada, a mostra nitidamente nervosa e com olhos marejados. Um plano próximo de June ainda de joelhos expõe também seu sofrimento, ela fecha os olhos. Num corte brusco um coro se sobrepõe a melodia do órgão e vemos o rosto de June também em plano próximo e agora em câmera lenta, no entanto agora ela está deitada na cama. Sua cabeça faz movimentos ritmados, como se alguém empurrasse seu corpo horizontalmente, no sentido da própria cama. Seu rosto parece congelado, tamanha é a rigidez muscular de sua expressão, os olhos estão arregalados como se por meio deles alguém a pudesse ouvir, ela parece imóvel

⁵¹ “*The knock is prescribed ‘cause tonight this room is her domain. It’s a little thing, but in this house, little things mean everything*”.

enquanto a voz off do *comandante* segue lendo a passagem bíblica. O som do corpo de Waterford penetrando o corpo de June é seco como um golpe, a reverberação coloca-o em primeiro plano, se assemelha a uma estocada entre superfícies de madeira e não ao toque entre as carnes. Num plano subjetivo de June, vemos seu corpo coberto pelo vestido vermelho e, ao fundo, o *comandante* entre suas pernas abertas, penetrando-a. Os planos detalhes mostram o refinamento dos trajes utilizados pelos *comandantes* naquele ritual: relógio de pulso, camisa social, colete, gravata; além de apresentar a enorme aliança de ouro na mão da esposa enquanto ela segura com uma rigidez violenta os punhos de June. Um plano detalhe expõe que June está deitada sobre o vestido azul, entre as pernas da esposa. Serena desvia o olhar da cena que ocorre na sua frente e entre as suas pernas, enquanto seu próprio corpo se movimenta em decorrência da penetração do *comandante* em June. Um plano geral expõe os três na cama (Imagem 1).



Imagem 1 | Cena do episódio "Offred" (episódio 1 da primeira temporada)

A esposa tem os olhos marejados e fixa-os no *comandante*. O olhar dele desvia dos olhos dela, uma nota grave aparece se misturando a trilha musical prévia. Um plano detalhe mostra a mão do *comandante* apertando o pilar que se ergue do pé da cama. A trilha musical é bruscamente interrompida e um gemido anuncia que ele ejaculou. Waterford se afasta e vira de costas para a cama, o silêncio que está

instaurado no quarto é sublinhado pelos sons do lenço com o qual o *comandante* se limpa e do vestido azul, sobre o qual estava a cabeça de June, sendo puxado violentamente pela *esposa*. June segue atônita, imóvel na cama. O *comandante* se retira e Serena, acendendo um cigarro, ordena rispidamente que June se retire, ela tenta argumentar sobre as chances da fecundação serem maiores caso ela permaneça deitada e a esposa, com uma maior hostilidade reafirma sua ordem. Ela sai e a esposa, enfim, chora.

Do início do canto do coro até a ejaculação do *comandante* a câmera permanece em câmera lenta intensificando o modo expressivo da sequência; o som do corpo do *comandante* golpeando o corpo de June aparece incorporado a trilha musical com uma intensidade hiper-realista posta em primeiro plano; os planos são majoritariamente super próximos e enfatizam a simbologia presente nos detalhes; o movimento da câmera e os enquadramentos evidenciam a coreografia violentamente ativa do corpo do *comandante* e a conseqüente coreografia que ele impõe aos corpos das mulheres por inércia; os *closes* sublinham a expressão atônita de June, a tristeza desesperada de Serena e o teso constrangido do *comandante*; o coro e o órgão, remetendo ao universo sacro, saturam de tal forma a simbologia religiosa que acabam construindo uma atmosfera de ironia. O excesso e o modo expressivo, a atração, são, novamente, articulados no sentido de promover a afetação do espectador, convidando-o a sensações análogas a da protagonista June, distanciando-o assim, de uma fruição guiada pelo desejo, na medida em que esta sensação não atravessa o corpo da protagonista.

O segundo segundo episódio⁵², "*Late*", se inicia com a segunda cerimônia na casa dos Waterford. Tela preta, letreiros de abertura da série, som suave de pássaros cantando e de água escorrendo, ambientando um riacho em meio à mata, uma doce e minimalista melodia instrumental com timbres de piano e cordas. Num *fade in* aparece um grande e imponente lustre com luzes douradas do lado esquerdo do quadro, do lado direito somente o teto no qual ele está pendurado, o teto é azul (Imagem 2).

⁵² Episódio 2. "*Late*". *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA/ Dir. Reed Morano, 26/04/2017, Hulu. 53 min.



Imagem 2 | Cena do episódio "Late" (episódio 2 da primeira temporada)

A câmera gira suavemente. A voz de June diz *"Blue, I let it take me"*. E continua: *"Blue Moon. Rhapsody in blue. Tangled up in blue. Blue Oyster cult. Blue monday."*⁵³ Num plano mais próximo vê-se um dourado em desfoque, referência de uma das lâmpadas do lustre, ao fundo o mesmo azul do teto e em foco há a pintura de um pequeno pássaro cinza batendo as asas num vôo, ouve-se o bater das asas. A câmera segue num delicado e suave giro em sentido horário. Como se seu giro estivesse a contar o tempo. No plano seguinte, vê-se, de cabeça para baixo, dois pássaros sobrevoando um arbusto florido (Imagem 3).

⁵³ *"Blue moon"* de Billie Holiday (1952), *"Rhapsody in blue"* de George Gershwin (1924), *"Tangled up in blue"* de Bob Dylan (1975), *"Blue oyster cult"* nome de uma banda de rock dos anos 70, *"Blue monday"* de New Order (1973).



Imagem 3 | Cena do episódio "Late" (episódio 2 da primeira temporada)

Na sequência uma nota grave ecoa em intensidade crescente e aparece, de cabeça para baixo e a partir de um plano zenital, June deitada na cama sobre o vestido também azul e entre as pernas de Serena. Seu corpo se movimenta em sincronia com um som grave, abafado com uma intensa reverberação, ritmados como o pulsar do coração, é o som da penetração de Fred no corpo dela, estão na cerimônia. *"Blue, I let it take me"* - a primeira frase dita por June nesta sequência pode ser então compreendida. Enquanto mira o teto azul, June escapa da cerimônia. O azul do teto é percebido como um estímulo para a dissolução de sua própria presença na cerimônia e para um mergulho em tempos passados. *"Blue Moon. Rhapsody in blue. Tangled up in blue. Blue Oyster cult. Blue monday."* Músicas e bandas das quais o azul a faz lembrar. Os enquadramentos seguem num delicado e lento giro em sentido horário. June também se lembra que o carro de sua família era azul e que costumava ter um cheiro de xarope de boldo, até que consertaram o problema no radiador. O som do tilintar de cristais se insere na trilha e vê-se novamente o lustre dourado sobre o fundo azul do teto. O plano apresenta o lustre girando, semelhante ao volante de um carro, como se pudesse direcioná-la a outro lugar.

June diz sentir saudades do cheiro de xarope de boldo que seu carro tinha, sua filha Hannah dizia que aquele era o cheiro dos sábados. Num plano detalhe vê-se os pequenos cristais que compõe o lustre ainda girando lentamente. Deitada

na cama, June sorri para as suas lembranças, ouve-se o som distante, atravessado por reverberações, de risadas de uma criança, sua filha (Imagem 4). Junto às risadas um som grave e longo vai ganhando intensidade de volume.



Imagem 4 | Cena do episódio "Late" (episódio 2 da primeira temporada).

O enquadramento é aberto e sobre a cama vê-se June deitada entre as pernas de Serena (Imagem 5). O som grave torna-se mais intenso ainda, a cena toda é apresentada num enquadramento ainda mais aberto, a partir de uma diagonal perturbadora, vê-se o comandante de pé, chocando sua pélvis contra o corpo de June, deitada entre as pernas de Serena. Apesar de tal cena se justificar no discurso do Estado teocrático de Gilead, são os três um só corpo, o desconforto e constrangimento é evidente. O comandante tem a cabeça voltada para a sua esquerda, Serena tem a cabeça voltada para a direção oposta e June mantém os olhos fixos voltados para o teto. O som grave ganha ainda mais intensidade a ponto de misturar-se ocultando o som dos golpes de Fred contra o corpo de June.



Imagem 5 | Cena do episódio "Late" (episódio 2 da primeira temporada)

A sonoridade grave é intensificada fortemente até ser interrompida, bruscamente, num corte seco pela tosse de Serena. Num plano médio, Serena tem o rosto virado para o lado, atrás dela está a cabeceira e o véu que cobre a cama. Seu corpo se movimenta em sincronia com o som de golpes e o ranger da cama. O desenho de som cria um contraste entre risadas de Hannah e a sutil melodia que acompanhava os pensamentos de June e o som seco e hiper realista dos golpes e do ranger da cama. A ausência de trilha musical e o realismo dos sons oriundos dos golpes do Comandante contra o corpo de June e, conseqüentemente, de Serena, despem a cerimônia de seu discurso sagrado, evidenciam a ausência de Deus, sublinham o maquinismo gélido daquele amontoado de corpos. Fred aparece em plano próximo, cabeça baixa, olhar voltado para o lado, sobrancelhas franzidas como se estivesse concentrado em cumprir essa tarefa, mãos apoiadas na cintura já que somente seu pênis pode tocar o corpo da Aia. June, num plano próximo deitada na cama, olhando com estranhamento para Fred, pensa: *"I wish he hurried the fuck up"*. Somente nesse momento ela parece estar consciente na cerimônia, o contraste sonoro parece trazê-la para o tempo presente ao mesmo tempo em que convida o espectador a observar aquela ação despida de sua justificativa religiosa. Serena em

plano próximo aparece ainda se movendo como um pêndulo em sincronia com o som dos golpes de Fred contra o corpo da *handmaid*, sua expressão parece ecoar o pensamento de June, ela também gostaria que aquilo acabasse.

A cena despe o encontro daqueles três corpos da narrativa bíblica que o justifica enquanto cerimônia. Evoca o constrangimento, o nojo, o mal-estar experienciados pelas personagens e convida novamente o espectador, a espectadora, a afetar-se e a mimetizar aquelas sensações. Os planos subjetivos de June olhando para o teto, os sons de suas memórias anteriores ao golpe de Estado, os planos próximos de suas expressões corporais, não permitem que o espectador fuja do que principalmente June sente durante a cerimônia. June aos poucos se utiliza do desconforto para buscar a presença naquele momento, como disse a autora de ficção científica Octavia Butler em seu livro *Kindred*, “A dor era minha amiga. A dor nunca tinha sido minha amiga antes, mas agora, ela me mantinha parada. Ela forçava a realidade em mim e me mantinha sã.” (p. 183)

De acordo com os termos previamente abordados, cenas como essas, encaixadas na mitologia da série, não deixam dúvidas a respeito do não consentimento da personagem. Além disso, todo o ritual religioso é de uma especificidade radical, que não alude diretamente nem ao sexo e nem a maneira estereotipada de se conceber um estupro, algo transformado em tropo cinematográfico e aplicado em obras como o *Irreversível* (dir. Gaspar Noé, 2002) ou *Amarelo Manga* (dir. Cláudio Assis, 2002). Por outro lado, as escolhas de enquadramento, de trilha musical, de encenação deixam claro o sofrimento e convidam espectadoras e espectadores a terem empatia com a personagem June. A encenação tem a capacidade singular de explicitar uma ação altamente violenta sem que isso seja um convite à fruição *pornográfica*, seja da violência ou do corpo das *handmaids*. Esse cuidado com a encenação pode ser considerado como um dos motivos pelos quais a série pode ser alçada de produto midiático para referência feminista, seguindo os passos do livro de Atwood. É possível assistir, ver e debater, entendendo claramente os níveis de agressão e de violação do corpo e da integridade de June, abrindo espaço para discussões e compreensões subjetivas de como relações comuns em nosso mundo (casamentos, namoros e mesmo dinâmicas de gênero dentro das famílias) ressoam os pactos de silêncio e de abuso

forjados na ficção da série.

Já a primeira cena de sexo consentido no presente diegético da narrativa, no quinto episódio, *“Faithful”*⁵⁴, entre os minutos 48’30” e 51’52”, a construção da afetação convida o espectador a uma fruição bem distinta. Para analisá-la é preciso considerar seu contexto prévio. Previamente a esta sequência, a esposa Serena Waterford articula uma cerimônia de maneira clandestina entre June e Nick no qual ela se faz presente para monitorar a tentativa de fecundação, sabendo da infertilidade de seu marido. Serena Waterford leva June até o quarto de Nick e, suprimindo as orações que formalmente devem preceder esse momento, aguarda de pé a realização da cerimônia clandestina que obedece à estética das cerimônias oficiais. June deita na cama com as pernas abertas e Nick a penetra, ambos se mantêm vestidos, desviando o olhar um do outro, num silêncio fúnebre só interrompido pelo ranger da cama. Assim como as cenas das cerimônias oficiais, essa é construída na materialidade fílmica enfatizando o não consentimento, desta vez não somente de June, mas também de Nick. Posteriormente, June vai às compras. Ela encontra Emily na feira. Emily, ao perceber um carro vazio e com a porta do motorista aberta, subitamente invade-o, fecha a porta e começa a dirigir. As *handmaids* assistem a cena, ao mesmo tempo curiosas e impressionadas. June mantém o olhar fixo em Emily, sorrindo, enquanto Janine gargalha diante da cena. Por fim, Emily atropela um guarda ao dar ré no carro, ela olha novamente para June, como se pedisse uma aprovação. June sorri e acena a cabeça num sim. Emily atropela o guarda novamente, matando-o imediatamente.

June chega em casa após esse momento e Serena a chama. June têm um comportamento estranho, se aproxima muito de Serena para ouvi-la, mantém um sorriso e um olhar insanos direcionados a esposa a ponto de deixar esta constrangida, concorda com tudo o que Serena diz enquanto olha fixamente para um alicate bem afiado posicionado numa prateleira atrás da esposa. Já em seu quarto, provavelmente durante a madrugada, June segue pensando sobre a ação de Emily: *“Eles não tiraram tudo, havia algo dentro dela que eles não puderam tirar. Ela*

⁵⁴ Episódio 5. “Faithful”. *The Handmaid’s Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA. Dir. Mike Barker, 26/04/2017, Hulu. 53 min.

*parecia invencível.*⁵⁵ Ela então toma a iniciativa de ir, às escuras, ao quarto de Nick. Ela bate na porta do quarto, ele abre a porta, ela entra e coloca seu corpo bem próximo ao dele. Sem interromper seu olhar absolutamente mergulhado em Nick, ela inicialmente tira a própria touca branca e solta os cabelos, depois começa a despi-lo, retira o colar, a camiseta, abre o cinto da calça. Caminha fazendo-o dar passos para trás rumo a cama e retira as calças dele. A câmera em plano médio está voltada para June, é ela a protagonista da ação, Nick aparece como o objeto de desejo da personagem, convidando o espectador a desejá-lo também. No momento em que ela, supostamente, tira a cueca de Nick, temos em *close* a expressão de desejo de June. Ela começa a despir-se a si mesma, às pressas, com a urgência de um desejo que estava sufocado. A trilha musical, marcada por uma nota grave e contínua, é mais intensamente sobreposta pelo som dos corpos, das roupas, da respiração das personagens. No exato momento em que os dois ficam nus June beija Nick, eles caem na cama, ele deita-se sobre o corpo dela. A melodia da cena de abertura da série em *looping* aparece num volume em crescimento, acompanhando o desejo dos dois. Planos detalhes mostram pedaços do corpo dos dois, bocas se beijando, a mão de June apertando as nádegas de Nick, ele tocando os seios dela. Num momento crescente da música June se movimenta no sentido de escolher a posição sexual, senta sobre o corpo dele, o volume da música ainda em *looping* aumenta mais, o som do gemido de June também aumenta e há um corte seco seguido por um *blackout*, finalizando o quinto episódio. A música que se inicia imediatamente para acompanhar os créditos é *Sugar in my Bowl* cantada por Nina Simone.

Nessa sequência há uma construção narrativa do consentimento, avessa em si a ideia de objetificação dos corpos. June age no sentido de ir ao encontro de Nick, adentrar seu quarto, despi-lo, despir a si mesma diante dele, numa pornificação (BALTAR, *no prelo*) de si. Os planos super próximos exibindo a troca de carícias entre os dois evidencia esse consentimento, as dimensões políticas do desejo dos dois é incorporada na materialidade fílmica, distanciando esse encontro em absoluto da sequência da cerimônia anteriormente analisada. A coreografia dos corpos é intensificada pela coreografia feita pela câmera para acompanhá-los, a sonoridade

⁵⁵ “*They didn’t get everything, there was something inside her that they couldn’t take away. She looked invincible.*”

dos corpos hiperrealista e os planos super próximos decupam os corpos em cena, mostram os detalhes do encontro entre os dois. Esse número sexual promove uma pausa na narrativa, convida o espectador para a contemplação do consenso, convida-o ao olhar prazeroso.

O conceito de prazer visual desenvolvido por Laura Mulvey se instaura num regime de atrações, num modo expressivo, não narrativo. É um momento de captura do olhar do espectador. Aqui compreendido não de maneira monolítica cristalizada na qual o espectador é sempre masculino e o objeto de desejo exibido na tela é sempre feminino. O prazer visual se constrói a partir da identificação do espectador com o personagem e da projeção do olhar do espectador no do personagem. Ou seja, no momento em que o corpo fílmico opera como um convite a fruição prazerosa do espectador, suspendendo a narrativa e inserindo-se no regime de atrações. No encontro sexual entre June e Nick, o corpo fílmico exhibe June construindo uma performance *pornificada de si mesma* (BALTAR, 2020), convidando o espectador a ser uma caixa de ressonância dos corpos na tela.

Para além de exibir uma simples modalidade de ostração que busca exprimir um *real* da sexualidade ou mesmo do estupro, *The Handmaid's Tale* preza pela construção simbólica de uma afetação dos dois casos. Nesse sentido, retomo o que afirma Paul B. Preciado, quando considera que o “*problema da relação entre sexualidade não é o da ordem da representação mas da ordem da produção*”. (PRECIADO, 2020, p. 103). Posto no contexto de uma análise da cena sexual, isso significa não utilizar as cenas para traçar um plano de observação da intimidade ou para revelar, por exemplo, quais são os verdadeiros desejos de June, realizando uma pesquisa visual de sua psique orientada à determinadas formas sexuais. O que vemos é um diálogo com a própria fantasia pública da sexualidade e da violência de gênero, agora simultaneamente implícita e explícita no jogo de relações encenado. Enquanto a sequência da cerimônia enfatiza o anti-erotismo, o grotesco e a brutalidade que atravessam um estupro promovendo um convite ao espectador a afetar-se de maneira análoga às mulheres que vivenciam tal violência, a sequência da transa entre June e Nick convida o espectador ao prazer visual, contemplando o desejo consentido materializado nos corpos em cena e no corpo fílmico. O excesso e o regime de atrações nas duas sequências operam no sentido de construir uma

distinção entre a violência sexual e o sexo consentido convidando o espectador a afetações distintas, distinção essa reivindicada pelo movimento feminista em relação às obras audiovisuais. Segundo Preciado, a própria sexualidade em nossa memória e nas nossas fantasias “*se parece com o cinema. É feita de fragmentos de espaço-tempo, mudanças abruptas de plano, sequências de sensações, diálogos apenas audíveis, imagens borradas...*” (idem). Essa visão é suficiente para demonstrar como a produção de ficções a respeito da sexualidade é importante e definidora de normais e abjetos. Afinal, “*quem tem acesso a sala de montagem coletiva na qual se produzem as ficções da sexualidade?*” E nesse sentido, como é possível distanciar imageticamente o estupro do desejo e o consentimento da violência? Essa questão aparentemente explícita no universo interno ao feminismo não parece tão evidente no mundo da produção cinematográfica. Digamos, nesse sentido, que o mérito da decupagem e da encenação de *The Handmaid’s Tale* em não produzir confusão entre os termos é um dos pontos que dialoga com os questionamentos estéticos de muitos debates feministas e que, possivelmente, mobiliza as mulheres a utilizarem o figurino das *handmaids* nas manifestações políticas.

CAPÍTULO 3 - CONFLUÊNCIA ENTRE FEMINISMO, PLATAFORMAS SOCIAIS, MEMÓRIA E *THE HANDMAID'S TALE*

É importante considerar que há um contexto mundial de intensificação dos debates de gênero, de sexualidade, raciais etc., contexto este de convergência de diversos grupos e de repertórios de ação construídos. No entanto, é preciso analisar este contexto numa relação dialógica com o fato das plataformas sociais terem se tornado base a partir da qual muitos movimentos sociais se organizam. A confluência entre o feminismo e as plataformas sociais é fundamental para que se compreenda a utilização do figurino das *handmaids* nas manifestações feministas. Nesse sentido, faz-se pertinente investigar de que maneira as narrativas transmídias têm se relacionado, dialogicamente, com a reconstrução da memória individual, no que diz respeito à violência contra a mulher e à desigualdade entre os gêneros, das usuárias das plataformas sociais (consumidoras e produtoras de conteúdos), e avaliar como essa reconstrução pode ter como consequência a transformação da memória coletiva e social. Neste capítulo, abordaremos inicialmente as transformações nas possibilidades de construção e compartilhamento de narrativas a partir da web 2.0, analisaremos elementos da série que convidam as espectadoras a ocuparem manifestações políticas em defesa da equidade entre os gêneros e também os protestos em que os figurinos das *handmaids* foram utilizados como símbolo da luta das mulheres pela autonomia sobre seus corpos, por fim, abordaremos as relações entre o contexto social das mulheres, o movimento feminista, a utilização das plataformas sociais e a série *The Handmaid's Tale* e como esses fenômenos podem transformar a memória coletiva e social.

3.1 As transformações nas possibilidades de construção e compartilhamento de narrativas a partir da web 2.0

As narrativas e o ato de narrar sempre tiveram um lugar central na mediação das relações sociais e dos diferentes tempos históricos. No livro *Memória e Sociedade*, Ecléa Bosi cita Walter Benjamin: “O narrador conta o que ele extrai da

experiência - sua própria ou aquela contada por outros. E, de volta, ele a torna experiência daqueles que ouvem a sua história". Contar histórias é, portanto, o meio através do qual o conhecimento de outros tempos, de outros indivíduos e de outros grupos sociais se faz presente.

Aos poucos, no entanto, o uso de mídias diversas para comunicar, entreter e afetar foi amplificado. A fundação do cinema e da TV, enquanto modo de contar histórias utilizando uma composição de recursos audiovisuais, pode ser reconhecida como uma forma ampla de atingir o público, simultaneamente. Ou seja, a possibilidade de contar uma história e de compartilhar a experiência (a própria ou a de outras personagens) com um grupo de pessoas atinge marcas gigantescas, o que caracteriza o evento relativamente recente, das culturas de massa.

Apesar da habilidade de narrar estar presente em todos os indivíduos, ao longo da história diferentes grupos detentores de poder político e econômico se firmaram como construtores de narrativas oficiais, sempre em contextos permeados por conflitos. Por possuírem os meios de produção necessários faziam com que suas narrativas acessassem um público massivo, associando assim o uso das novas mídias de alta propagação à manutenção de discursos hegemônicos. É claro que não podemos deixar de considerar o papel da documentação histórica na construção de saberes a respeito da memória e até mesmo de uma empatia específica, como reflete Susan Sontag em *Diante da Dor dos Outros* a respeito das imagens (fotos, filmes e pinturas) do Holocausto. A autora afirma que recordar é um "ato ético", voltado à empatia com os mortos. Apesar disso, sem deslocar o papel de todos os exemplos do uso do cinema para educar, denunciar ou homenagear, é possível dizer que os meios de comunicação em massa se transformaram em construtores oficiais de narrativas. Mas quem afinal têm acesso à sala de montagem? - para parafrasear a provocação de Paul Preciado citado anteriormente quando abordei a maneira como são filmadas as cenas de sexo consentido e de estupro nesta obra

audiovisual.

É necessário constatar, que em sua maioria, as memórias e as histórias de grupos que não compunham majoritariamente as rodas da elite financeira e os centros de produção de saber, como mulheres, negros, indígenas e pobres, conseqüentemente, não se faziam presentes na construção destas histórias oficiais. É claro que isso não significa que não havia mulheres, negros ou pobres representados nas histórias. Na verdade, a construção das narrativas oficiais (que privilegiam os grupos hegemônicos no poder) não agem apenas apagando a história criativa dessas “minorias” (no sentido da representação e não da composição geo-populacional) mas colonizando as suas apresentações ao público. Ainda que seja possível criar uma relação de causa e efeito direta que correlacione produções midiáticas e padrões coletivos de comportamento, é bastante aceitável identificar relações de retroalimentação entre produtos culturais e suas épocas. Um grupo de homens brancos nos anos 1970, vivendo em uma cidade americana e altamente engajados em produzir dinheiro, não se preocupava exatamente com as lutas pela igualdade de gênero ou com a ampliação do quadro de pessoas negras trabalhando em seus escritórios para além dos cargos menos remunerados. A série *Mad Men* da AMC (Matthew Weiner, Scott Hornbacher, 2007-2015) demonstra esse tipo de contexto com a eficiência de uma mídia massiva que atingiu um patamar meta-narrativo e que permite deslocar uma cultura ao citá-la em um novo contexto.

Outro exemplo é o filme *O Nascimento De Uma Nação* (G. W. Griffith, 1915) cujo tom altamente racista foi utilizado para criar uma narrativa sobre a criação dos Estados Unidos que acabou gerando efeitos consideráveis na sociedade da época, como a ordem de supremacistas brancos da Ku Klux Klan utilizando o filme como mecanismo de doutrinação por anos. Mais do que isso, o filme fabrica fatos e utiliza uma linguagem inovadora para literalmente criar uma história que justifique o racismo. É claro que com o passar dos anos *O Nascimento de Uma Nação* passou a

ser questionado e o discurso defendido pelo mesmo perdeu seu impacto social. No entanto, o exagero sintomático tanto da inovação deste filme quanto de seu propagandismo distorcido, demonstra como as sutilezas de obras consideradas seminais podem gerar efeitos que superam em muito os limites de sua produção.

Quando nos debruçamos sobre as questões relacionadas à vida das mulheres, encontramos um fractal de silenciamentos de suas narrativas e rígidas construções operadas por muitos séculos, com a restrição de sua circulação aos espaços privados e a dicotomia entre pureza e pecado, essa dupla moral que, simbolicamente, elege as esposas em contraposição às prostitutas. Seja como “obscuro objeto de desejo”, como poetizou Buñuel no título de um de seus filmes (1977), ou como dona de casa, é possível dizer que suas vozes dificilmente encontravam espaço para ecoar no espaço público, suas liberdades individuais eram restritas e sua agência foi historicamente cerceada e, em diversos contextos, proibida.⁵⁶

A partir do final do século XX e, principalmente, do início do século XXI, tal cenário marcado pela nítida separação entre produtores e consumidores de narrativas passa a sofrer transformações com a expansão da chamada web 2.0. Neste contexto de potencial democratização da produção e de circulação de conteúdos audiovisuais e textuais, diversos movimentos políticos e sociais atingiram uma visibilidade que era inimaginável. Caracterizada pelo intenso dinamismo, numa intensa velocidade de fluxo e múltiplas formas de compartilhamento de produtos narrativos (vídeos, fotos, textos) em diferentes plataformas (*facebook*, *youtube*,

⁵⁶ Considerando que um dos principais meios de acesso ao espaço público e, conseqüentemente, político, é o trabalho, é possível afirmar que há ainda uma desigualdade entre as mulheres e os homens no que diz respeito à ação política. Não é de se espantar que o Artigo 242 do Código Civil Brasileiro de 1916 afirmava que “a mulher não pode sem o consentimento do marido: VII Exercer profissão”. Quase 100 anos depois, de acordo com a pesquisa International Business Report (IBR) – “Women in Business 2015”, realizada pela Grant Thornton, em 36 países, a presença de mulheres em cargos de liderança em empresas correspondia a 5%, colocando o país na 3º posição entre os que menos promovem funcionárias para posições mais altas.

twitter, instagram) e de maneira desterritorializada, a web 2.0 fundamentou um processo de transformação das possibilidades e das ferramentas que ampliaram a agência das mulheres e de outros grupos que nunca ocuparam lugares hegemônicos na produção de narrativas e também uma transformação na forma de contar histórias possibilitando a “criação de universos narrativos expandidos” com “alto grau de complexidade narrativa” (MASSAROLO, 2013, p. 337). De acordo com o fio dessa mesma história recente, podemos marcar uma rápida transição do modelo de consumo focado em mídias físicas para os serviços de streaming, cada vez mais capazes de suprimir a competição irrestrita da pirataria, agora deslocada pelo apelo comercial de plataformas como a Netflix e pela criação de leis mais rígidas ao redor do compartilhamento de materiais com direitos autorais. Esses serviços não são definidores para a criação de universos narrativos expandidos, mas facilitam especialmente a criação de relações complexas entre o público e a obra.

O conceito de universo narrativo expandido foi delimitado por Henry Jenkins em sua obra *A Cultura da Convergência* (2009). Neste livro o autor utilizou o universo de *Matrix* para desenvolver e aplicar seu conceito de narrativa transmidiática (*transmedia storytelling*). Segundo Jenkins,

Uma história transmidiática se desenrola através de múltiplos suportes midiáticos, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmidiática, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo. (JENKINS, 2009, p. 135).

Jenkins elaborou este conceito em referência a universos ficcionais. No entanto, muitos teóricos têm debatido acerca das possibilidades de utilização de tal conceito para a análise de narrativas não ficcionais. O professor espanhol Carlos Scolari, em sua obra *Transmedia storytelling: más allá de la ficción*, se dedica a

expandir o conceito de narrativas transmídias de maneira a incorporar também as narrativas não ficcionais:

Acho que chegou a hora de ampliar o olhar analítico e incorporar outras tipologias discursivas aos nossos estudos transmídia, desde o discurso publicitário ao jornalístico, passando pelo político ou pelo gênero documental. (SCOLARI, 2011).⁵⁷

Scolari destaca duas características como fundamentos das narrativas transmídias, o que possibilita que tal conceito seja utilizado para a análise de universos não ficcionais. Como propõe Jenkins, para Scolari é importante que este tipo de narrativa não repita ou simplesmente adapte seu conteúdo de uma mídia para outra, as histórias devem se complementar em cada suporte e, ao mesmo tempo, fazer sentido isoladamente. Além disso, é importante também que os consumidores sejam produtores de conteúdo. Assim, o autor considera como transmídia o jornalismo que transita em múltiplas plataformas e conta com a colaboração dos consumidores em sua constituição.

Pode-se dizer que o jornalismo preenche as duas condições que caracterizam as narrativas transmídia: estamos diante de uma história que é contada em diversos meios (web, RSS, blogs, rádio, televisão, imprensa escrita, etc.) e por sua vez é enriquecida com contribuições de usuários (blogs, comentários, tweets, telefonemas, cartas ao editor, etc.)⁵⁸ (SCOLARI, 2011).

A relação que se constrói entre as mídias e os usuários consumidores e produtores de conteúdo é, portanto, tanto um processo que se dá a partir das mídias consolidadas em direção ao usuário (convergência corporativa), quanto a partir dos

⁵⁷ "Creo que ha llegado el momento de expandir la mirada analítica e incorporar en nuestros estudios trans mediáticos otras tipologías discursivas, desde el discurso publicitario hasta el periodístico, pasando por el político o el género documental."

⁵⁸ "Podría decirse que el periodismo cumple las dos condiciones que caracterizan a las narrativas crossmedia: estamos en presencia de una historia que se cuenta a través de varios medios (web, RSS, blogs, radio, televisión, prensa impresa, etc.) y a su vez está enriquecido con los aportes de los usuarios (blogs, comentarios, tweets, llamadas telefónicas, cartas al editor, etc.)"

usuários em direção às mídias consolidadas (convergência alternativa) (JENKINS, 2009). Assim, o jornalismo transmídia aparece como uma possibilidade de construção de informação a partir de uma relação parcialmente horizontalizada.

As plataformas sociais são abastecidas por conteúdos produzidos por grandes e pequenas empresas e por indivíduos que estão em relação com seu tempo e seu contexto histórico, social, econômico, cultural e político. Em outras palavras, as plataformas não geram pautas e narrativas desconectadas com o contexto material em que se inserem seus usuários. É possível, portanto, analisar a intensificação das discussões acerca da violência contra a mulher e o crescimento de grupos e coletivos feministas na web 2.0 numa relação dialógica com o alargamento das discussões e das conquistas das pautas feministas por vários países. A Marcha das Vadias, as legislações que criminalizam a violência e o assassinato de mulheres como questões de gênero, a luta pela legalização do aborto, o tema de redação do principal vestibular do Brasil são exemplos de que tais discussões não nasceram nem são exclusivas das plataformas sociais.

Na medida em que as mídias corporativas não explicam o crescimento da luta pela igualdade entre os gêneros, movimento que tem sido chamado de “Primavera Feminista”, abre-se um espaço disponível para a construção de outras narrativas. Esta lacuna movimenta usuários que anseiam por preencher tal narrativa em direção às plataformas sociais, nas quais são, além de consumidores, produtores de conteúdo. As narrativas transmídias, construindo-se a partir das convergências corporativas e alternativas, tornam-se, assim, uma ferramenta de transformação “capaz de estimular o crescimento e a expansão das sociedades em rede, além de exercer uma influência decisiva para o surgimento e a consolidação da cultura participativa”. (MASSAROLO, 2013, p. 338-339)

As plataformas sociais como espaço de encontro político e da cultura participativa têm transformado a oralidade entre as mulheres, possibilitando um

debate público acerca de questões que até então eram negligenciadas e não compunham as narrativas oficiais. Muitas das memórias das mulheres não estavam gravadas em suportes físicos como textos, pinturas, livros, programas de televisão, games, filmes. As plataformas sociais possibilitam que as narrativas, as memórias e as histórias das mulheres, historicamente silenciadas pelas mídias corporativas e tradicionais, ecoem. A possibilidade de narrar em meio a conflitos e contradições sociais promove a imersão das mulheres em suas memórias e, ao registrá-las nas plataformas sociais, suas narrativas passam a fazer parte da memória coletiva da sociedade.

É claro que grandes empresas respondem às pautas crescentes dos indivíduos produtores de conteúdo incorporando-as à sua estratégia de marketing⁵⁹ e também, conseqüentemente, retroalimentam a produção de conteúdos dos indivíduos com a mesma pauta. A relação dialógica que se estabelece entre a narrativa das mídias corporativas e as narrativas individuais permite que os usuários das plataformas componham sua própria experiência. Uma vez que o usuário *“constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático”* (JENKINS, 2009, p. 30).

Na medida em que estes atores consumidores passam também a produzir conteúdos midiáticos, as plataformas sociais possibilitam um espaço de encontro de tais narrativas no qual intensifica-se o debate acerca das pautas urgentes àquele grupo e constitui-se um registro de narrativas não ficcionais cotidianas que tem a potência de reconstruir a memória coletiva social, retomando assim elementos que ressignificam e presentificam o já ocorrido. A relação entre as narrativas transmídias e as lacunas geradas pelas mídias tradicionais promovem a redução da importância

⁵⁹ Depois de sofrer racismo nas plataformas sociais em 2015, a jornalista, que no momento apresentava o quadro de previsão meteorológica do *Jornal Hoje* da Rede Globo, Maria Júlia Coutinho foi amplamente defendida nas plataformas sociais. A Rede Globo então promoveu a jornalista à âncora do *Jornal Hoje*, posteriormente ela foi a primeira mulher negra a ocupar a bancada do *Jornal Nacional*, jornal que existe desde 1969, e, mais recentemente, promoveu-a à apresentadora do programa *Fantástico*.

do mediador na construção das narrativas, já que não somente os grupos especializados podem publicar suas análises, histórias e memórias, configurando assim um espaço no qual as narrativas da mulheres, antes silenciadas, podem ecoar de maneira mais democrática possibilitando que revisitem suas memórias - o que segundo Susan Sontag é um compromisso ético, lembremos - e, assim, pressionem a sociedade no sentido de transformar a memória social oficial.

É interessante notar como o movimento de uma obra como *The Handmaid's Tale* pode proporcionar um diálogo que funciona quase como uma resposta para a insurgência dessas narrativas deslocadas do saber centralizado no discurso oficial. Produzir essa série significa, em certa medida, estar ciente de seus possíveis efeitos. Cada episódio, cada cena, cada detalhe pode ser escrutinado à exaustão por uma multidão de espectadores que compartilham em tempo real as suas percepções e identificações com a série. No capítulo dois, apresentei diversos mecanismos de afetação que buscavam atuar e dialogar com o contexto do público em um nível às vezes visceral, especialmente quando se leva em conta as temáticas delicadas envolvendo violência e sexualidade.

3.2 O convite à manifestação política

A reflexão que a distopia *The Handmaid's Tale* propõe quanto à condição das mulheres e a dominação masculina em Gilead, encontrou um contexto de amplo debate público acerca dos mesmos temas. Nos EUA, várias mulheres ativistas contrárias às medidas do governo de Donald Trump que infringiam os direitos das mulheres sobre seus próprios corpos, passaram a participar de manifestações vestidas com o figurino que as *handmaids* utilizam na série. É evidente que a presença das personagens protagonistas numa manifestação política no terceiro episódio, sequência que será analisada a seguir, e o enredo, carregado de problemáticas feministas, corroboram para a apropriação dos figurinos no mundo extra-narrativo, o objetivo aqui é analisar a materialidade fílmica e o convite que a

mesma promove ao espectador por meio do regime de atrações e do excesso.

No terceiro episódio, “*Birth Day*” (dir. Reed Morano), aproximadamente a partir do minuto 41, o som de um aglomerado indiscernível de gritos e vozes exaltadas e uma melodia marcada pela tensão, cíclica de timbres de cello, violino e contrabaixo invade o plano do *close* da calcinha de June manchada pelo sangue menstrual. Assim como a menstruação, que indica que a *handmaid* fracassou em engravidar, o som dos gritos intensifica ainda mais sua vulnerabilidade e a violência contra a personagem. Num corte brusco e com a intensificação do som dos gritos e da melodia, June e Moira aparecem entre muitas pessoas numa manifestação na rua. Tanto elas quanto as outras mulheres estão vestidas com roupas do período anterior a Gilead, roupas utilizadas na contemporaneidade extra-narrativa pelos espectadores, os cabelos estão descobertos e soltos. As pessoas erguem cartazes, seus rostos estão furiosos, agitados, aos prantos, elas gritam. As expressões são intensificadas pelos *closes* e também pelo uso da câmera lenta. Imediatamente após vermos Moira e June na multidão, os homens que policiam aquela ação nos são também apresentados, todos vestem preto, usam capacetes, máscaras, coletes, escudos e cassetetes, ao contrário das demais personagens, esses homens podem ser identificados como uma casta de Gilead, eles se vestem e coreografam uma ação exatamente como os *Eyes*, ou também como qualquer outra força militar urbana do mundo contemporâneo. Numa aceleração crescente, a montagem se alterna entre a multidão e esses homens. Quando de entre os policiais aparecem dois homens que, além das vestes e equipamentos de proteção da força tática carregam duas enormes armas (Imagem 6), o volume do som da multidão em primeiro plano se reduz e inesperadamente aparece a voz de Blondie cantando os primeiros versos de *Heart of glass*, “*Once I had a love / and it was a gas*”, sobreposta ao *Concerto para violino Segundo Movimento* de Philip Glass, um *mashup*⁶⁰ entre um clássico do pop e uma obra clássica de um compositor minimalista. Inconformados com a exibição de violência por parte da polícia, alguns manifestantes passam a atacar diretamente os policiais, que começam a ganhar terreno. June e Moira percebem a chegada e recuam, o restante da multidão também recua e os policiais, com as armas apontadas para as pessoas começam a

⁶⁰ Encomendado pela American Composers Orchestra para o solista Paul Zukofsky em 1987.

caminhar em direção às mesmas. A expressão das protagonistas June e Moira (Imagem 7) é de medo, assim como de outras pessoas mostradas, a sensação de que algo muito ruim se anuncia, de que um perigo se aproxima, essa anunciação é quase que confirmada pela trilha, que tem a tensão progressivamente ampliada. Até que, sem aviso, um dos policiais atira contra as pessoas, as balas são reais. A multidão entra em pânico e parte para uma fuga desesperada e muda, atônita. June e Moira conseguem correr e se escondem em uma cafeteria, pelos vidros da vitrine vemos a igreja em frente, o rastro vermelho dos tiros é visível pela câmera lenta. Elas veem um homem ser alvejado com tiros nas costas enquanto foge, se escondem atrás de um móvel na cafeteria, os *closes*, a câmera lenta e o silêncio das duas intensifica o desespero de ambas. Um momento sem o som dos disparos leva June a sair de trás do móvel e observar o que está acontecendo do lado de fora, uma bomba é arremessada estilhaçando a vidraça da cafeteria.



Imagem 6 | Cena do episódio "Birth day" (episódio 3 da primeira temporada)



Imagem 7 | Cena do episódio "Birth day" (episódio 3 da primeira temporada)

Essa sequência se estende ao longo do *mashup* de Glass e Blondie, por aproximadamente 4 minutos. A importância representativa da mesma, fundamentalmente, é apresentar que existiu ao menos uma manifestação contrária à ascensão da moral violenta que edifica Gilead e que Moira e June foram ativistas desta manifestação, além de expor os procedimentos de tomada do poder do Estado totalitário de Gilead. Tais questões são suficientemente explicitadas nos primeiros segundos de tal sequência, no entanto a mesma perdura, abandonando o modo narrativo e instaurando-se no modo expressivo.

Capturando a atenção do espectador a partir da mostração, como afirma Tom Gunning, essa sequência audiovisual se configura enquanto um momento de atração. A narrativa é suspensa, torna-se praticamente um videoclipe para o *mashup* de Blondie e Glass, e o corpo fílmico convida o espectador a fruir, atravessando o corpo do mesmo para além de sua racionalidade. O espectador se maravilha ao ouvir e ver o que só a câmera pode mostrar: a câmera lenta ao longo de toda a sequência, a precisão com que podemos observar um homem sendo alvejado com tiros nas costas, a minuciosidade nos detalhes da explosão da vitrine da cafeteria, a reverberação que promove um hiper-realismo do som dos tiros e dos gritos das pessoas, os planos super próximos expressando a dor e o desespero das

personagens.

A simbolização exacerbada do bem e do mal nas personagens protagonistas e na força tática, a utilização exagerada da câmera lenta para intensificar a dramaticidade, a demasiada extensão temporal da sequência, a construção a partir da obviedade da diferença entre as coreografias da multidão civil e da força tática militar são elementos que constroem o excesso presente na sequência. Excesso que, ao se carnalizar no corpo fílmico numa sequência de suspensão narrativa inserida num modo de expressão, engenha um convite ao corpo do espectador, fomentando neste uma afetação análoga ao que June e Moira reverberam junto ao corpo fílmico.

Toda essa coreografia dramática reconhecida por quem participa de manifestações políticas ainda catapulta a ação da série como um contexto do universo de Gilead. O convite à manifestação dá-se, por exemplo, pelo fato de identificarmos que as duas personagens presas e usurpadas em Gilead eram antes disso pessoas engajadas em diversos níveis de participação política. Eram “como nós”, nesse sentido, mulheres em busca de emancipação.

O figurino das *handmaids* nas manifestações feministas

Se talvez num primeiro momento os fãs e espectadores de *The Handmaid's Tale* criaram e se encontraram nos espaços virtuais para debater o enredo, as personagens e a materialidade fílmica, imediatamente as discussões extrapolam os limites do conteúdo *on demand* em si. Em sites e plataformas sociais a série tornou-se ponto de partida a partir do qual surgiram debates acerca das questões culturais, sociais e políticas relacionadas aos direitos das mulheres.

Aqui no Brasil, grupos do *Instagram*, do *Facebook* e o site *The Handmaid's Tale Brasil*, utilizaram a série para debater a campanha do então candidato à presidência Jair Bolsonaro. Em todos os espaços as discussões acerca das eleições tornou-se cotidiana, fãs da série defendiam que não há como ser espectador da mesma e votar em Bolsonaro. Inúmeros conteúdos (Imagens 8 e 9) surgiram nas redes criticando o então candidato a partir de metáforas, de diálogos, de personagens e de outros elementos da série. Recentemente até Fernando Haddad, então adversário

de Jair Bolsonaro no segundo turno da corrida presidencial, publicou em seu *Twitter* que *The Handmaid's Tale* seria a distopia “que mais dialoga com as bozoaflições⁶¹ contemporâneas” (Imagem 10). A atriz Madeline Brewer, que interpreta Janine em *The Handmaid's Tale*, e também a diretora de vários episódios Reed Morano apoiaram a campanha #EleNão em suas contas no *Twitter*.



Imagens 8 e 9: Compartilhadas pela conta do Instagram *The Handmaid's Tale* Brasil

⁶¹ Durante o processo eleitoral de 2018, a oposição ao então candidato à presidência Jair Bolsonaro cunhou para ele o apelido de *bozo* em referência ao palhaço Bozo, ironizando a patente e inquestionável estupidez e falta de preparo expressas por ele em todo e qualquer contato com o público. O apelido, além disso, se populariza pelo cuidado de sua oposição em não gerar trend ao redor do nome do bozo, com a preocupação de gerar audiência para ele mesmo com conteúdo de denúncia.



Imagem 10: Tweet sobre *The Handmaid's Tale* de Fernando Haddad compartilhado no site *The Handmaid's Tale Brasil*

O site *The Handmaid's Tale Brasil*, por exemplo, além de discutir a narrativa (há abas separadas para abordar o livro de Margareth Atwood, a série da Hulu e o filme ⁶²), de descrever as principais atrizes que atuam na série, de divulgar cotidianamente notícias que envolvam a série (inclusive as manifestações em que o figurino das handmaids foi utilizado), há uma publicação na qual se ensina a confeccionar o figurino das handmaids.

No mundo, dentre os inúmeros espaços que surgiram com o objetivo de aglutinar fãs e espectadores da série, merece destaque o site *The Handmaid's Coalition*⁶³ (Imagem 11). Criado em 2017, o site tem como objetivo fomentar fãs da série a construírem mobilizações em defesa dos direitos da mulher e da igualdade de gênero, além de estimular que as pessoas, por meio dele, troquem experiências e compartilhem memórias que sejam atravessadas por tal temática. A fundadora Emily Morgan explica no próprio site:

Fazemos isso para trabalhar em prol de um mundo em que todos, independentemente de sexo, raça, religião, orientação sexual ou identidade de gênero, tenham voz nas discussões e decisões políticas em nível local, estadual e federal. Nós nos esforçamos para criar um lugar online no qual os membros possam encontrar apoio e uma oportunidade para compartilhar suas experiências.⁶⁴

⁶² *The Handmaid's Tale* (A decadência de uma espécie). Direção: Volker Schlöndorff, Produção: Daniel Wilson. EUA, Alemanha: 1990, 109 min

⁶³ Ver em: <https://handmaidcoalition.org/>

⁶⁴ "We do this to work toward an world in which everyone, regardless of sex, race, religion, sexual orientation, or gender identity, has an equal voice in the political discussions and decisions at local,

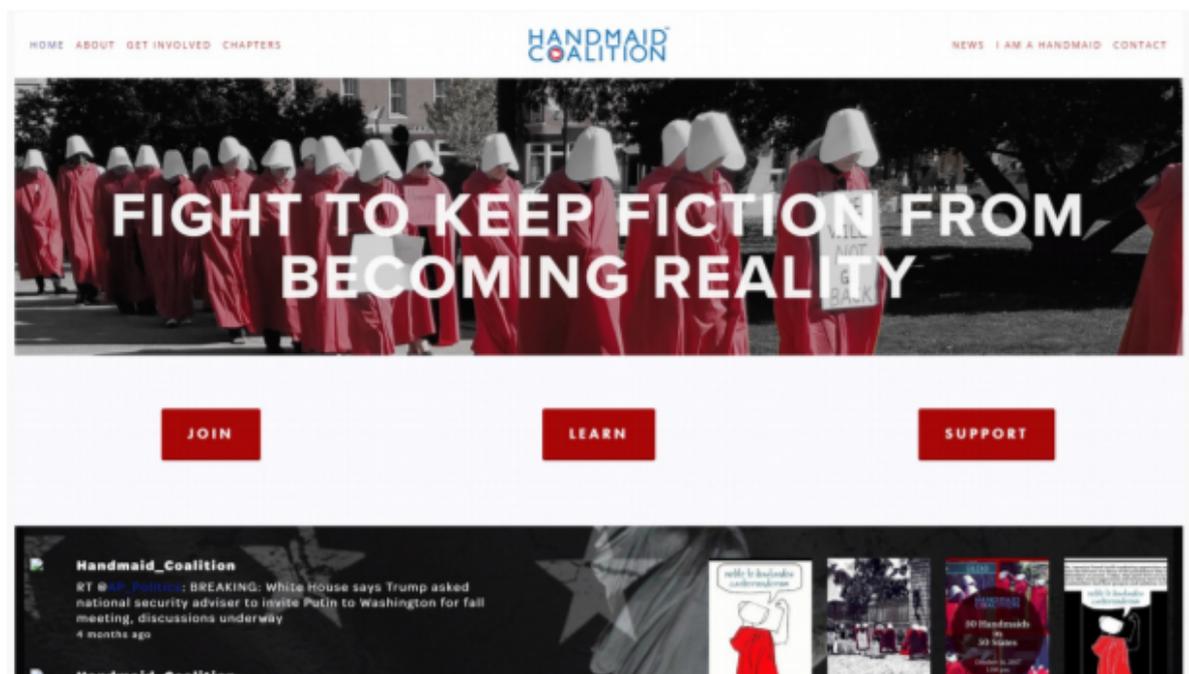


Imagem 11: Página de abertura do site *The Handmaid's Tale Coalition*

No site é possível acessar informações acerca dos fãs que administram a plataforma e notícias sobre projetos de lei em trâmite em diversos países que se relacionam ou ferem os direitos das mulheres e outras minorias. No site há uma aba, chamada *Get Involved*⁶⁵, que convida os e as visitantes a tornarem-se voluntários da causa e ajudarem de alguma maneira, seja propondo ações de engajamento nas redes sociais, traduzindo os materiais da organização ou participando efetivamente dos protestos. Há também uma aba intitulada *I'm a handmaid*⁶⁶ (Imagem 12) na qual a visitante é convidada a ler as histórias de outras pessoas e a compartilhar as suas: *“Handmaid Coalition é um grupo heterogêneo de pessoas, cada qual com muitas razões para participar de uma resistência silenciosa e disfarçada. Estas são as nossas histórias ...”*⁶⁷

state, and federal levels. We strive to create a place online where members can find support and an opportunity to share their experiences.”

⁶⁵ Ver em: <https://handmaidcoalition.org/get-involved/>

⁶⁶ Ver em: <https://handmaidcoalition.org/our-tales/>

⁶⁷ *“Handmaid Coalition is a diverse group of people with many reasons for participating in silent, cloaked resistance. These are our stories...”*

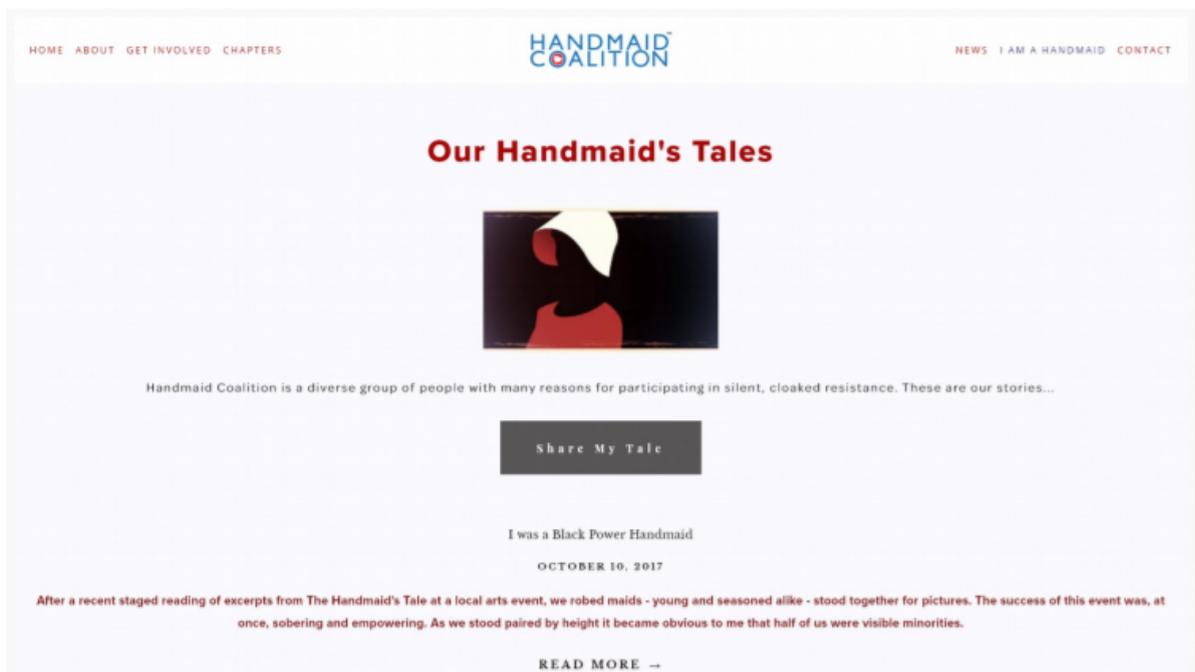


Imagem 12: A aba *I am a Handmaid* na qual é possível que as mulheres compartilhem suas histórias.

O site tem uma aba em que são noticiadas as manifestações políticas nas quais o figurino das handmaids foi utilizado e disponibiliza um guia de instruções para as pessoas que pretendem organizar protestos em suas cidades, o *The Handmaid's Guide*. Ao longo das mais de 27 páginas deste guia, há moldes (Imagem 13) precisos para a confecção de cada peça do figurino das handmaids: o vestido, a capa e o boné; há instruções para a preparação do protesto, dentre elas está a criação de um evento no Facebook, e também medidas de segurança e de proteção que devem ser seguidas antes, durante e depois do protesto.



Imagem 13: Molde do figurino das handmaids presente no *The Handmaid's Tale* disponibilizado no site *The Handmaid's Tale Coalition*

O guia também tem indicações sobre como as pessoas que estiverem utilizando o figurino das handmaids devem se portar. É interessante observar que não só o figurino é apropriado pelas manifestantes. As mulheres nas manifestações também mimetizam a postura do corpo das handmaids. A repórter do New York Times, Christine Hauser, descreve esse corpo: *“Silenciosas e com as cabeças curvadas, ativistas de túnicas vermelhas e bonés brancos têm aparecido em manifestações contra a discriminação de gênero e a violação de direitos reprodutivos*

e *civis*.⁶⁸ (HAUSER, 2017). De acordo com Lima Junior (2014) na resenha que fez de “*Tweets and the Streets*”, Paolo Gerbaudo defende que protestos como estes em que o figurino das handmaids está presente possuem uma coreografia que não só diz respeito à movimentação dos corpos em manifestações políticas, ou seja, à coreopolítica (LEPECKI, 2012), mas também ao fato dos registros fotográficos e fílmicos das manifestações posteriormente circularem pelas plataformas sociais e demais mídias. A performance dos corpos é, a partir da sua reprodução, escrita, tornando-se uma coreografia a qual as pessoas que dançam compartilham a criação. O silêncio, a cabeça baixa, os reduzidos movimentos corpóreos que compõem a coreografia das manifestantes handmaids contrastam em absoluto com o caos das manifestações nas ruas e marcam a alusão que tal ação faz aos abusos e opressões sofridas pelas mulheres. A performance das manifestantes convida o público a fazer uma correlação entre o contexto vivido por June e a atual conjuntura política e social, possibilitando uma análise crítica e um diálogo entre ficção e realidade.

Os diversos espaços virtuais cujo propósito é discutir a série *The Handmaid's Tale*, no *Facebook*, no *Instagram*, no *Twitter*, em sites etc. possibilitaram além do debate audiovisual um território de reverberação às narrativas, às memórias e às histórias das mulheres, tradicionalmente silenciadas pelos espaços hegemônicos de comunicação. *The Handmaid's Brasil* e *The Handmaid's Coalition* são apenas exemplos de que espectadores e espectadoras se encontram e têm a possibilidade de construir ou endossar uma perspectiva feminista que, ainda que parta da série, se estende para o contexto político em que se inserem e sua vida cotidiana. O encontro possibilitado por estes espaços e pela cultura participativa (CASTELLS, 2016) possibilita um debate público acerca de questões que anteriormente se mantinham marginais, como as questões de gênero.

Essas novas possibilidades de encontro e de conexão introduziram formas inéditas de sociabilização e ampliaram a influência dos espectadores e fãs nos fluxos de mídia. As plataformas sociais possibilitaram o desenvolvimento de comunidades mais segmentadas, assim como a troca instantânea de informação,

⁶⁸ “*Silent, heads bowed, the activists in crimson robes and white bonnets have been appearing at demonstrations against gender discrimination and the infringement of reproductive and civil rights.*”

que por sua vez, passou a ser possível de maneira mais horizontalizada, entre os próprios usuários. Além de intensificar a produção de conteúdos, as plataformas permitem que se estabeleça uma relação dialógica entre as narrativas construídas pelas mídias corporativas e as narrativas individuais e, conseqüentemente, que os usuários das 94 plataformas componham sua própria experiência. O usuário, assim, “*constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático*” (JENKINS, 2009, p. 30), ou seja, o usuário em sua experiência virtual tem espaço para desenvolver seus processos de seleção, interpretação, aceitação ou rejeição de conteúdos e para fazê-lo juntamente aos grupos com os quais se identifica.

É isso que ocorre nos sites e grupos de plataformas sociais mencionados anteriormente, o encontro entre os espectadores fortalece o entendimento e a análise daquele grupo social em relação a série. Ainda para Jenkins (2009), esse engajamento crítico e criativo dos usuários a partir das plataformas sociais têm corroborado para a ampliação do ativismo político ao redor do mundo, na medida em que as revoluções tecnológicas potencializaram a esfera participativa dos processos de comunicação.

É nesse contexto que se insere a utilização do figurino das *handmaids*⁶⁹ de *Offred*, de *Ofglen* e de todas as outras *handmaids* por mulheres em atos feministas ao redor do mundo, imediatamente após o lançamento da série em Março de 2017. Ainda em Março de 2017, um grupo de mulheres, trajando os longos vestidos vermelhos e os chapéus brancos características das *handmaids*, permaneceram num silêncio absoluto na varanda do edifício que é sede do governo do Estado do Texas. Cercadas por policiais armados, elas permaneceram ali enquanto eram debatidas leis que aumentariam a restrição ao aborto. Depois deste episódio dezenas de outros foram noticiados. Em Brasília-DF⁷⁰ mulheres vestidas como as *handmaids* manifestaram-se em favor da descriminalização do aborto (Imagem 14). Em Buenos Aires, na Argentina⁷¹, pela descriminalização do aborto (Imagem 15). Em Washington, mulheres protestaram contra os cortes de financiamento para o

⁶⁹ Para uma análise da construção estética e simbólica do figurino na série, cf. capítulo 2.

⁷⁰ Fonte: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2018/08/03/mulheres-usam-roupas-de-o-conto-da-handmaid-em-ato-pela-descriminalizacao-do-aborto-em-brasilia.ghtml>

⁷¹ Fonte: <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-44965210>

Planned Parenthood (Imagem 16). Em Toronto (Canadá), em Dublin (Irlanda), em Londres (Inglaterra)⁷² o figurino foi utilizado em protestos *pro-choice*⁷³, pela descriminalização do aborto, e em manifestações anti-Trump. Em Rio Grande-RS⁷⁴, um grupo se utilizou do figurino para fazer uma performance contrária à candidatura do deputado Jair Bolsonaro. Em Ohio, nos EUA⁷⁵, mulheres contra a instituição de leis que aumentariam as restrições a execução do aborto (Imagem 17). Em Varsóvia, na Polônia⁷⁶, o figurino foi utilizado num protesto quando Donald Trump visitou o país.



Imagem 14: Ativistas caracterizam-se de *handmaids* de *The Handmaid's Tale* e protestam em frente ao STF em Brasília. gravidez de forma segura e legal

⁷² Fonte: <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-44965210>

⁷³ Pro-choice (pró-escolha em português) representa pessoas, organizações e movimentos sociais que se colocam à favor da liberdade individual das mulheres, defendendo que cabe somente a ela a decisão entre ter ou não um filho. Opositor do pro-life (pró-vida em português), que é contrário em qualquer circunstância ao aborto, o pro-choice defende o direito da mulher à interrupção voluntária da gravidez de forma segura e legal.

⁷⁴ Fonte: <https://www.handmaidsbrasil.com/2018/10/a-resistencia-sobrevive-no-brasil.html>

⁷⁵ Fonte: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-40264004>

⁷⁶ Fonte: https://www.huffpostbrasil.com/2017/07/06/estas-mulheres-receberam-donald-trump-vestidascomo-offred-de_a_23019669/



Imagem 15: Ativistas em manifestação a favor da legalização do aborto em Buenos Aires



Imagem 16: Mulheres protestaram contra os cortes de financiamento para o Planned Parenthood em Washington



Imagem 17: Mulheres protestam contra a instituição de leis que aumentariam as restrições a execução do aborto

Tanto as páginas e grupos que debatem a série no Brasil quanto *O The Handmaid's Coalition* e outros grupos criados com este mesmo objetivo borram as fronteiras entre o universo ficcional da série do Hulu e acontecimentos reais, no nosso próprio tempo, amplificando o alerta de incêndio já existente na história distópica criada por Margaret Atwood. O movimento e os debates feministas contemporâneos têm intensa relação com a consolidação das plataformas sociais e da cultura participativa que atravessam a atualidade. O encontro possibilitado por essas ferramentas dá condições para a reconstrução da memória social acerca da trajetória histórica das mulheres e também acerca do cenário em que as mesmas se inserem no tempo presente. A utilização do figurino das handmaids nos protestos feministas reverbera de maneira dialógica estas transformações contemporâneas, já que por meio dessas performances se articulam a identificação dos espectadores em relação à série e o contexto social e político de reconstrução da memória social.

3.3 Confluência entre feminismo, plataformas sociais, memória e *The handmaid's tale*

“Houve uma Offred antes de mim. Ela me ajudou a encontrar o meu caminho.”

*Ela está morta. Ela está viva. Ela sou eu. Somos servas. Nolite te bastardes carborundorum, vadias.*⁷⁷

June Osborne em *The Handmaid's Tale* de Bruce Miller

Os sujeitos que apreendem o *alerta de incêndio* lançado pela distopia e, assim, identificam as forças políticas que alegoricamente já atuam em seu tempo presente para construir aquele futuro ficcional, possuem alguns traços comuns entre si. Um dos elementos que constituem este comum é a memória compartilhada por este grupo social. *A priori*, a memória pode ser compreendida apenas como parte de nosso aparelho cognitivo, como uma função biológica natural, “(...) um modo de funcionamento das células do cérebro que registram e gravam percepções e ideias, gestos e palavras” (CHAUÍ, 2002, p. 128), ou ainda como um fenômeno individual, algo íntimo que atravessa uma determinada e exclusiva pessoa. No entanto, o filósofo Maurice Halbwachs (1990), ainda nas primeiras décadas do século XX, já assinalava a importância de compreendê-la também como um fenômeno construído coletivamente e atravessado ininterruptamente por transformações permanentes.

Na epígrafe do livro *Memória e Sociedade* (1979), Ecléa Bosi cita Walter Benjamin: “O narrador conta o que ele extrai da experiência – sua própria ou aquela contada por outros. E, de volta, ele a torna experiência daqueles que ouvem a sua história”. Partilhar histórias é o meio através do qual um acontecimento, de outros tempos, de outros indivíduos se faz presente. Para Bosi (1979),

(...) cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Nossos deslocamentos alteram esse ponto de vista: pertencer a novos grupos nos faz evocar lembranças significativas para este presente e sob a luz explicativa que convém à ação atual. O que nos parece unidade é múltiplo. Para localizar uma lembrança não basta um fio de Ariadne; é preciso desenrolar fios de meadas diversas, pois ela é um ponto de encontro de vários caminhos, é um ponto complexo de convergência dos muitos planos do nosso passado. (p. 413)

⁷⁷ “*There was an Offred before me. She helped me find my way out. She’s dead. She’s alive. She is me. We are handmaids. Nolite te bastardes carborundorum, bitches.*”

O sociólogo Michael Pollak (1992) defende que uma característica importante da construção da memória coletiva é que os seus elementos não precisam ser vividos por todos os indivíduos que a constroem, muitos são experienciados somente por parte do grupo, por vezes por outras gerações, mas seguem sendo transmitidos no processo de socialização. Outras pessoas que se sentem pertencentes àquela coletividade acessam os elementos que constituem essa memória coletiva por meio do testemunho, da experiência de outrem, ou seja, os sujeitos constroem suas histórias individuais em diálogo com essas vivências coletivas. A memória coletiva, assim, endossa a coesão social, não pela violência, mas por fortalecer os laços de pertencimento a uma comunidade afetiva. (POLLAK, 1992).

Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p.204).

No entanto, o discurso histórico, reverberando conflitos e desigualdades sociais, é construído, ao menos hegemonicamente, por grupos que têm acesso a espaços de poder, como universidades, museus, Estado, escolas, meios de comunicação. As narrativas e memórias de diversos grupos sociais que mantêm-se à margem destes espaços são sistematicamente apagadas ou recompostas a partir de saberes localizados, recontadas sob o ponto de vista colonial. Quando determinado grupo é impedido de ecoar a sua memória, o sentimento de identidade entre os seus membros se fragiliza. Foucault (2009) afirma que as narrativas que se perpetuam, que se consolidam, são as que são contadas e reafirmadas repetidamente, como é o caso de textos religiosos e jurídicos. Os Estados, a Igreja e o discurso científico, enquanto instituição, se estabeleceram como construtores oficiais do saber histórico, criadores hegemônicos da coesão social, do sentimento

de identidade, produtores da verdade. A luta de movimentos sociais trata-se diretamente de produzir memória, eticamente trazendo-a à tona da recontagem das opressões e das potências suprimidas de seu povo. A identidade é necessária como mecanismo de reconhecimento pelo Estado que apenas vê a unidade. A multiplicidade de mulheres vistas pela mesma ótica só pode encontrar-se no tecido de relações que parece pintar de vermelho a história apagada, assim como os tecidos das roupas de *The Handmaid's Tale*. No Brasil, por pressão do movimento negro, foi construída e aprovada a Lei 10,639/03, que propõe novas diretrizes para o estudo da história e da cultura afro-brasileiras no Ensino Médio e Fundamental, ou seja, que reverbera, não sob a perspectiva do colonizador europeu, a história, a memória e a cultura deste grupo social. Trata-se de uma história ativa, capaz de recompor a genealogia das opressões que vivemos hoje.

Na distopia de *The Handmaid's Tale*, uma das primeiras ações do Estado totalitário e misógino é impedir juridicamente que as mulheres tenham uma conta bancária em seu próprio nome, que elas trabalhem e tenham autonomia financeira, que elas estudem, leiam ou escrevam. As mulheres são distanciadas violentamente de qualquer espaço ou meio de produção de discurso. Elas são estruturalmente silenciadas e é importante pontuar que, apesar de ser uma ficção, a distopia faz referência a muitos momentos da história em que diferentes grupos foram proibidos de aprender a ler e escrever, como por exemplo a população negra escravizada na América, ou mesmo as mulheres que só no século XX passam a poder frequentar espaços formais de educação⁷⁸.

⁷⁸ É importante pontuar que a ocupação dos espaços formais de educação foi e segue sendo, em muitos casos, um privilégio das mulheres brancas. "*Nosotras – las mujeres negras – (...) somos parte de un contingente de mujeres que trabajaron durante siglos como esclavas labrando la tierra o en las calles como vendedoras o prostitutas. Mujeres que no entendían nada cuando las feministas decían que las mujeres debían ganar las calles e trabajar.*" (CARNEIRO, 2005) No Brasil a discussão sobre a desigualdade de pessoas branca e pretas nas Universidades públicas transformou-se em lei em 2002, Lei Federal 10.558, com a criação do Programa Diversidade na Universidade e somente em 2012 essa discussão ganhou força com o sancionamento da Lei nº 12.711, que define cotas reservadas para estudantes oriundos de escolas públicas, de famílias com renda igual ou inferior a um e meio salário-mínimo, para pessoas que declarem-se pretas, pardas e

Além de impedir o acesso das mulheres a espaços públicos, Gilead criou mecanismos violentos para garantir a segregação entre as *handmaids* e, assim, impedir as trocas entre elas. Todas as mulheres em Gilead são extremamente solitárias, a solidão das mesmas garante a supremacia do Estado totalitário. June aparece inúmeras vezes sozinha em seu quarto. Manhãs, tarde e noites. Vestindo o vestido vermelho das *handmaids*, apenas a camisola branca ou nua enquanto se banha. Com os cabelos soltos e com os cabelos presos. Deitada na cama, sentada na cama, sentada na beira da janela, deitada no chão, sentada no chão, deitada no closet, sentada no closet, deitada na banheira. O tédio, a espera, o vazio e a solidão tornam os dias das *handmaids* longas repetições cíclicas do nada, o tempo se arrasta, esquecido no quarto juntamente com a personagem. Uma vez ao mês elas devem estar presentes na cerimônia para serem violentadas por seu *comandante*. Seu único compromisso cotidiano é o de ir ao mercado adquirir o que a *martha* de seu *comandante* lhe prescrever. Nessa saída ao espaço público as *handmaids* devem, obrigatoriamente, estar acompanhadas por outra *handmaid*. Em Gilead a mulher não acessa o espaço público sozinha. Nesses momentos em que estão acompanhadas por outra *handmaid* as mulheres também não falam sobre o regime em que vivem, a atmosfera de medo é densa em todos os espaços, elas podem estar sendo espionadas a todo e qualquer momento. Além do medo permanente, o chapéu que compõe seus trajes obrigatórios têm abas longas que as impedem de observar o que está à sua volta sem que virem o rosto, assim como opera o tapa olho de um cavalo. Elas não podem olhar uma para a outra sem que todos que estão a sua volta percebam, não há espaço para o compartilhamento de percepções e de sentimentos.

Todo esse isolamento conjunto demonstra como esforços opressivos agem

indígenas, configurando então um sistema de cotas interseccional que contempla questões sociais, econômicas e raciais.

pela separação, para forçar a não comunicação. Salvo a organização do exército, as formatações de corpos em lugares públicos para orações ou falas, qualquer tentativa de socialização entre as mulheres é rompida. O movimento da história hegemônica (silenciamento e apagamento) é simulado neste Estado autoritário que coagula os movimentos e coordena a fluidez dos corpos ao seu bel prazer. Trata-se de uma metáfora bastante coerente com ação patriarcal que busca engendrar os corpos femininos em corpos úteis, reprodutivos, sensuais, sexuais e politicamente dóceis.

O episódio 4, “*Nolite Te Bastardes Carborundorum*”⁷⁹, se inicia com o som da voz e de risadas de pessoas, de melodias mecânicas das máquinas de jogos de um parque de diversões e da canção *Daydream Believer* (*The Monkees*), tudo sob efeito de reverberação. É noite e June, Luke e Hannah estão num parque de diversões. Os planos são em *câmera lenta*, os enquadramentos são bem fechados, a câmera está sempre próxima a eles e se movimenta como se estivesse nas mãos, as luzes do parque produzem o efeito de flaire na imagem, as cores da imagem são vivas e saturadas, contrastando profundamente com o clima frio do presente diegético em Gilead. Todos esses elementos constroem juntos o passado da protagonista a partir de uma atmosfera idílica que pulsa um momento de muita alegria sublinhado pelas gargalhadas de June e sua família. A voz em *off* da protagonista comenta brevemente essa lembrança e um corte seco leva-nos de volta ao presente diegético. June diz que não pode fazer isso, que é perigoso deixar-se levar para lembranças tão distantes e não voltar mais. A porta do quarto está entreaberta, no quadro quase todo escuro vemos apenas June por uma fresta iluminada. Ela esteve de castigo por 13 dias em seu quarto com a janela trancada depois que contou a Serena que não estava grávida. Sentada no chão em frente a janela, ela tem os cabelos soltos, a pele pálida e veste uma camisola. Planos *detalhe* evidenciam machucados pelo seu corpo e os olhos cansados e quase insanos. Ela encara a

⁷⁹ Episódio 4. “*Nolite Te Bastardes Carborundorum*”. *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA. Dir. Mike Barker, 26/04/2017, Hulu. 52 min.

porta de seu closet e vai até lá afirmando, ainda em voz off, que há o que descobrir em seu próprio quarto, ela sabe que permanecer no tempo presente é urgente para que ela deixe de se perder em suas próprias lembranças e mantenha sua sanidade. Ela acende a luz e se deita no chão do closet. Num plano *zenital* vemos seus calçados na parte de cima do armário, vários cabides vestidos com roupas vermelhas e June deitada ao chão. Num plano detalhe vemos seus dedos tocando algumas palavras riscadas por alguém na parte inferior da parede do closet, próximo ao rodapé: *“Nolite Te Bastardes Carborundorum”* (Imagem 1). June diz: *“Palavras. Latim, imagino. Alguém as escreveu. Bem aqui, onde ninguém veria. Teria sido Offred? A que me antecedeu? É uma mensagem para mim.”*⁸⁰



Imagem 18 | Cena do episódio *“Nolite Te Bastardes Carborundorum”* (episódio 4 da primeira temporada)

A história de Gilead é uma história de apagamentos. A mensagem descoberta por June é uma voz que suspende esse silêncio, povoa seu imaginário com uma

⁸⁰ *“Words. It’s latin, I think. Someone wrote it. In here, where no one would ever see it. Was it Offred? The one who was here before? It’s a message, for me.”*

comunicação possível. Alguém falou com June. Uma mulher cuidadosamente escreveu uma mensagem num canto do closet que somente a futura *handmaid* poderia ler. A mensagem transmitida por meio das letras, interditas às mulheres em Gilead, promoveu um encontro clandestino e permitiu que a solidão de June se extinguisse. A dor e o sofrimento vivenciados por June em Gilead são legitimados a partir desse encontro. June não está mais só, ela tem com quem confrontar e comunicar suas impressões, suas lembranças ganharam consistência (BOSI, 1979). A memória não opera organizando fatos sucessivos escavados pelo sujeito, ela desconhece a ordem cronológica, ela opera contornando o passado e recolhendo os momentos que têm uma significação comum, alinhavando as constelações de eventos sobre os quais incide mais intensamente um significado coletivo. O recado que a *handmaid* deixou para June no closet mobilizou-a a lembrar de um momento em que sua amiga Moira também escreveu um recado para outras *handmaids* no banheiro do *Red Center*.

Ainda no plano em que a mão de June toca as palavras riscadas na parede ouve-se o som de um instrumento de metal riscando algo. Corte. Imagem quase toda escura e desfocada, somente um orifício com luz através do qual se vê um papel higiênico. A câmera se movimenta e a partir do mesmo orifício vê-se agora o rosto de Moira de perfil, ao mesmo tempo em que ouve-se a voz de June dizendo “Você está aí?” É um plano subjetivo de June, Moira olha para ela, ou seja, para nós espectadores, pelo buraco e diz “Acabei de arranjar isso no banheiro” Mostra em sua mão o instrumento de metal que tirou da privada. “Ainda está bem afiado” Num contra-plano vemos agora os olhos de June pelo orifício, ela diz “Ótimo”. Os planos ficam mais abertos, vê-se que elas estão no banheiro do *Red Center*, num passado próximo, ainda no treinamento que ocorreu antes delas irem servir como *handmaids* nas casas dos *comandantes*, no entanto ainda não sabem o que acontecerá com elas mesmas. June acredita que todas sairão dali em breve e Moira diz que elas

sairão para servir sexualmente a algum velho e ter um filho para a pátria. O som do instrumento que Moira tem em mãos segue. June pergunta a ela o que ela está fazendo e Moira pergunta se tia Lygia se escreve com Y. June compreende que ela estava escrevendo uma mensagem na divisória das cabines do banheiro. Um plano detalhe permite que vejamos o que Moira está a escrever: *“Aunt Lygia”*. June pede para que ela não faça isso e Moira diz que gosta de ler quando está no banheiro. June diz que se alguém a pega ela perderá uma mão e isso não vale a pena. Novamente o plano subjetivo de June, Moira olha para ela e, conseqüentemente, para nós espectadores e afirma que sim, vale a pena: *“E assim que formos embora daqui, uma garota virá aqui e lerá isto. Ela saberá que não está sozinha.”* (Imagem 19). Um som intenso e brusco interrompe a conversa delas, tia Elizabeth grita que o tempo de Moira acabou. Um plano detalhe mostra o que ela escreveu: *“Aunt Lygia sux”* (Imagem 20). Antes de sair do banheiro, num plano detalhe June coloca seu dedo no buraco da divisória para tocar a mão da amiga Moira e elas se despedem. Corte. Offred segue deitada em seu closet olhando para a mensagem deixada a ela pela Offred que viveu ali antes dela. Ela diz: *“Você teve que ser corajosa pra fazer isso. Então, o que quer que signifique, obrigada.”*

A partir do encontro com o recado deixado pela Offred que a precedeu, June revisita suas lembranças e reconstrói resignificando a memória que tinha de Moira deixando um recado para as outras mulheres do *Red Center*. Segundo Bosi,

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. (BOSI, 1979, p. 55)

É só a partir desse encontro com a frase, escrita no canto de seu closet pela mulher que esteve em seu lugar anteriormente, que June refaz o momento em que esteve com Moira no banheiro do Red Center, percebendo então a importância profunda em encontrar um rastro, uma pista, um recado de outra mulher, a importância em identificar-se não mais imersa numa solidão, mas conectada a tantas, algumas as quais nem conhece. A ideia de sororidade construída na narrativa assume a materialidade fílmica no momento em que, ainda no banheiro, Moira rompe a quarta parede e olha em direção à June e, ao mesmo tempo, à espectadora. O olhar de Moira parece convidar a espectadora a experienciar a reconstrução da memória que atravessa June, a sororidade parece escapar às fronteiras do mundo diegético quando Moira diz: *“E assim que formos embora daqui, uma garota virá aqui e lerá isto. Ela saberá que não está sozinha.”* Assim como June sabe que não está mais sozinha porque ela se identificou com o grupo das *handmaids*, a espectadora, a compartilhar da memória de June, da primeira Offred e de Moira é convidada a também revisitar suas memórias e ser atravessada por esse sentimento de identificação, de sororidade.

É como se a materialidade fílmica e o enredo dissessem, juntamente à personagem Moira, *“Você não está sozinho”*, convidando a espectador a se afetar e a experienciar o universo distópico de *The Handmaid's Tale* de maneira análoga à protagonista, ou seja, a sentir-se pertencente a este grupo social.



Imagem 19 | Cena do episódio “*Nolite Te Bastardes Carborundorum*” (episódio 4 da primeira temporada)



Imagem 20 | Cena do episódio “*Nolite Te Bastardes Carborundorum*” (episódio 4 da primeira temporada)

Com a frase em latim em mente, June, ainda no mesmo episódio, pergunta a Waterford, enquanto os dois jogam em seu escritório, o que significa “*Nolite te*

bestardes carborundorum”. Ele pega um livro em que tal frase está escrita na contracapa (Imagem 21) para mostrar a ela e diz que não é traduzível, é apenas um trocadilho engraçado para quem conhece o latim, significa algo como “Não deixe os bastardos te oprimirem”⁸¹. Waterford compreende que, de alguma forma, June teve acesso a essa frase a partir da Offred que a precedeu e conta a ela que a anterior cometeu suicídio. June aproveita este momento e o constrangimento que percebe em Waterford para sugerir que poderia fazer o mesmo caso Serena a mantivesse sozinha no quarto por mais tempo. Na sequência vemos June saindo da casa dos Waterford. O recado da mulher que Offred não pôde conhecer permitiu que ela escapasse do castigo imposto por Serena. A Offred anterior abriu uma pequena fresta de fuga para a nova Offred.

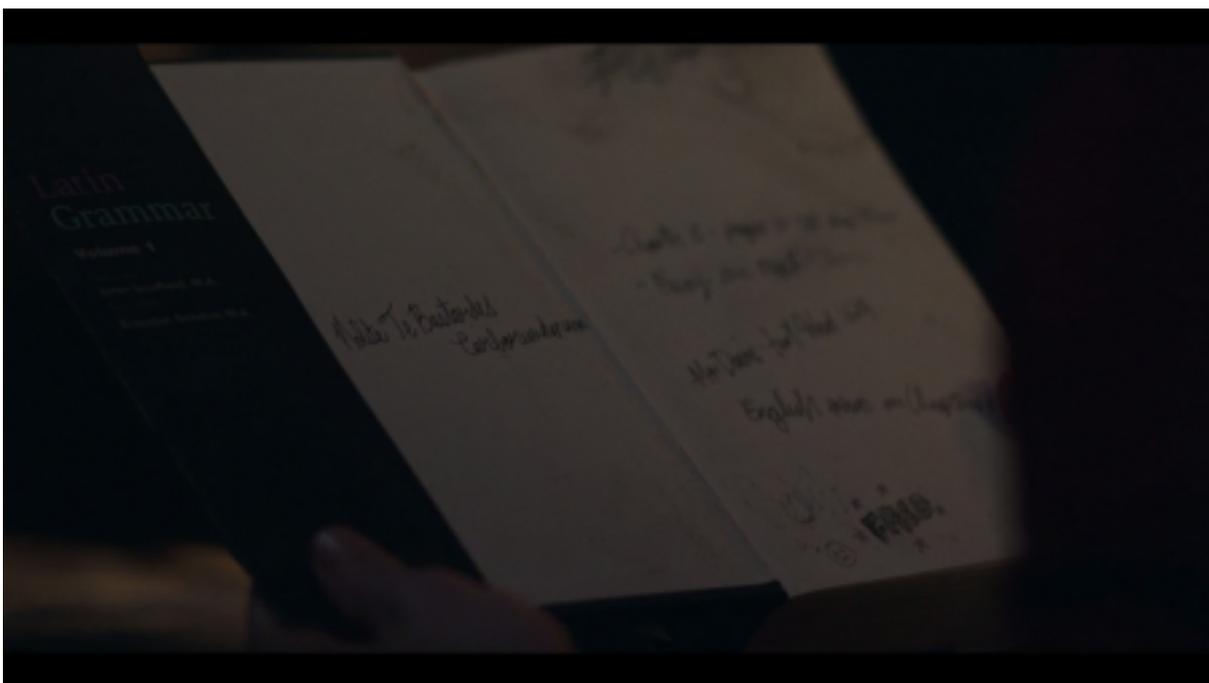


Imagem 21 | Cena do episódio “*Nolite Te Bastardes Carborundorum*” (episódio 4 da primeira temporada)

Offred é atravessada por este encontro com as palavras escritas no closet, perceber que outra mulher esteve ali e viveu as mesmas violências que ela transformou sua maneira de perceber aquele contexto e também perceber a si

⁸¹ “*Don't let the bastards grinds you down.*”

mesma inserida naquele contexto. Na cena do episódio, construída toda em câmera lenta, June aparece junto a *handmaid* que a acompanha às compras diariamente, num primeiro momento o plano está desfocado, assim que ouvimos sua voz em *off* dizendo “Havia uma Offred antes de mim”, a imagem das personagens ganha foco. Num plano geral percebemos que elas estão entre muitas outras *handmaids*, todas caminham pela rua em direção à câmera. Seus vestidos vermelhos contrastam com a atmosfera gélida das ruas de Gilead, são elas que pulsam vida naquele universo sombrio. Elas se colocam de frente para a câmera, como que numa marcha, juntas, exibindo-se para o espectador (Imagem 22). A voz de June segue dizendo: “Ela me ajudou a encontrar uma saída. Ela está morta. Ela está viva. Ela sou eu. Nós somos *handmaids*. Nolite te bastardes carborundorum, seus putos.”



Imagem 22 | Cena do episódio “*Nolite Te Bastardes Carborundorum*” (episódio 4 da primeira temporada)

June coleta os restos e rastros que sobraram da vida da mulher que a precedeu. Num trabalho silencioso, a protagonista, ao acessar a história da Offred anterior, reconstrói a sua própria memória. As palavras riscadas em seu closet as

fazem lembrar da mensagem que Moira escreveu no banheiro do *Red Center* para outras mulheres, agora ela entende a potência que Moira via nas palavras que escrevia mesmo correndo o risco de ser pega e castigada. Enquanto tece sua memória, com os pés fincados no tempo presente, a partir de fragmentos de outras mulheres, June passa a se identificar enquanto *handmaid*: “Ela está morta. Ela está viva. Ela sou eu. Nós somos *handmaids*.”

O nós pronunciado por Offred parece convidar a espectadora a sentir-se pertencente, a identificar-se a afetar-se pela vida daquelas mulheres, pelas violências que elas sofrem, pelas rupturas que elas cultivam no solo infértil daquele Estado totalitário, convidá-la, por fim, a sentir-se pertencente ao mesmo grupo social da protagonista. Esse tipo de convite à empatia de classe ou grupo é muito importante para que a multiplicidade seja cada vez mais integral no movimento feminista. Audre Lorde, uma pensadora e ensaísta negra, que reflete a respeito das intrincadas relações entre diferentes grupos de mulheres, comenta em seu diário (2020, p. 154-155) a respeito de uma fala realizada para mulheres australianas, majoritariamente brancas a respeito da “linguagem da diferença”. Ela direciona a fala justamente sobre as mulheres aborígenes originárias daquela terra e cujas ancestrais não compunham a plateia. Em um claro convite a afetação, Lorde diz:

Onde vocês se sentam hoje, mulheres Wurundjeri costumavam sonhar, sorrir e cantar (...) Não vejo as filhas delas sentadas entre vocês hoje. Onde estão essas mulheres? (...) A história delas é minha história. (2020, p. 157)

A “linguagem da diferença”, portanto, não busca simplesmente conciliar todas as mulheres em uma mesma sintonia, mas demonstrar que os mesmos termos falados lá e cá podem significar coisas diferentes. *The Handmaid's Tale* pode demonstrar isso ao trazer mulheres não apenas de diversas origens, mas também como éticas completamente alheias, afinal, as *tias* também são mulheres, ainda que suas performances autoritárias sejam particularmente *masculinizadas*. Enquanto peça

simbólica da opressão patriarcal, os efeitos da série só podem ser medidos pela afetação direta que gera no corpo das diversas espectadoras que são alcançadas pelo produto audiovisual. Afinal, quem ao ver o universo distópico de Gilead pode dizer “a história delas é minha história?”

É importante considerar que, essa identificação e afetação é informada pelo contexto cultural, político, social e econômico no qual se inserem tanto a série quanto seus espectadores. A memória e a identificação não podem ser pensadas no mundo contemporâneo, urbano e ocidental, sem que se leve em conta as transformações em construção a partir das plataformas sociais.

A contemporaneidade apresenta um novo regime de memória atravessado pela urgência em rememorar, em buscar estabilidade sociocultural e referências identitárias em um contexto histórico marcado por rupturas e por intensas transformações (NORA, 1993). A intensificação cada vez maior da globalização, decorrente também do desenvolvimento tecnológico, deu à memória uma importância crucial. “Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (HUYSSSEN, 2000, p. 09). Essa valorização da memória está intimamente relacionada à possibilidade da memória construir alguma concretude com a qual se identificar num contexto de erosão das identidades (HALL, 2005).

As narrativas que constituem a memória e o ato de narrar, de partilhar essas histórias, sempre foram basilares na mediação das relações sociais, ocupando assim um lugar central na construção identitária dos grupos sociais e, conseqüentemente, também dos movimentos sociais. A cada evocação dessas narrativas, os indivíduos que se identificam com tal grupo apreendem, experienciam e ressignificam tal momento, sempre em diálogo direto ou indireto com a coletividade. De acordo com Bosi, “O grupo é suporte da memória se nos

identificamos com ele e fazemos nosso seu passado". (1979, p. 414)

Apesar da habilidade de narrar estar presente em todos os indivíduos, ao longo da história, a memória de alguns grupos se disseminaram mais amplamente e se consolidaram enquanto narrativas oficiais. Com a expansão do acesso à escolarização, o letramento e o surgimento dos meios de comunicação contemporâneos e, principalmente, da internet, novos agentes da produção das narrativas e da memória surgiram, mas as histórias e memórias que ecoavam a partir da voz deles ainda eram, fundamentalmente, a de grupos centrais nos espaços de poder político e econômico. Estes agentes representam um papel fundamental no estabelecimento, manutenção, distribuição dessas narrativas e, conseqüentemente, na definição do que deve ser lembrado e do que será esquecido ao longo da história. As memórias e as histórias de grupos que são mantidos à margem destes espaços de poder, como mulheres, negros, indígenas e pobres, conseqüentemente, não se faziam ecoar por estes agentes. É claro que este contexto sempre foi permeado por conflitos, a construção da memória e das narrativas oficiais, do discurso hegemônico, é um campo em disputa permanente.

Os conflitos sociais que permearam e permeiam a História caracterizam-se pela estruturação desigual e hierárquica do poder político e econômico e, dialogicamente e não coincidentemente, as narrativas que se preservam ao longo do tempo e se disseminam pelo espaço são as narrativas que ecoam a memória, a história e a cosmologia dos grupos que ocupam o cume desta hierarquia. Esses grupos ditos hegemônicos, não apenas apagaram ou tentaram apagar as histórias, práticas culturais, sociais e políticas desses subalternizados, como muitas vezes apropriaram-se de suas expressões, transformando o blues em rock 'n roll, por exemplo. No entanto, o silenciamento dos demais grupos nunca ocorreu de maneira absoluta, nem mesmo em regimes totalitários. As narrativas destes grupos se mantiveram vivas de maneira subterrânea e marginal a partir de jornais de pequena

circulação, de rádios de estreito alcance e, principalmente, da oralidade (BOSI, 1994).

O desenvolvimento tecnológico informacional na segunda metade do século XX e, principalmente no início do século XXI permite amplas transformações neste cenário. A web 2.0 e as plataformas sociais, caracterizadas pelo intenso dinamismo, numa impetuosa velocidade de fluxo e múltiplas formas de compartilhamento de produtos narrativos (vídeos, fotos, textos) em diferentes plataformas e de maneira desterritorializada, promovem novas possibilidades de arquivamento e também de encontro social, ou seja, de compartilhamento dessas narrativas arquivadas. As narrativas e memórias passam a ter a possibilidade de serem compartilhadas por meio de uma nova caixa acústica de ecoar testemunhos, possibilitando espaços de encontro entre sujeitos e grupos sociais que anteriormente não acessavam as narrativas uns dos outros, a não ser por meio da oralidade ou conteúdos de circulação alternativa e não hegemônica. É claro que esse processo não foi necessariamente linear, já que a própria Web está em constante transformação. O potencial de “campo aberto” de uma rede mundial repleta de possibilidades foi aos poucos tomado por grandes corporações que hoje coordenam as redes sociais em um grande sistema e informações integradas. Ainda assim, esses canais abrem espaço para conexões internacionais e para que articulações que antes eram restritas geograficamente pudessem ocorrer de forma mais dinâmica. Por um lado, a identificação das pautas ajuda a coadunar uma identificação entre mulheres muito diferentes, por outro a dinâmica de informações fluidas e muito rápidas por vezes pode dificultar que debates sejam aprofundados até suas últimas consequências em grupos muito grandes e dispersos.

A virtualidade também é um campo atravessado por estruturas de poder, uma grande empresa de comunicação tem expressivamente mais condições de promover seus conteúdos a um número maior de pessoas se compararmos a um produtor de

conteúdos individual. No entanto, além de possibilitar a emergência de novos agentes construtores de narrativas e de memórias, a web 2.0 borra, de certa forma, as fronteiras entre a produção e o consumo de narrativas. Para Henry Jenkins em *Cultura da convergência* (2009), a relação que se constrói entre as mídias e os usuários consumidores e produtores de conteúdo é tanto um processo que se dá a partir das mídias consolidadas em direção ao usuário (convergência corporativa), quanto a partir dos usuários em direção às mídias consolidadas (convergência alternativa) (JENKINS, 2009). Assim, as narrativas transmídia aparecem como uma possibilidade de construção de informação a partir de uma relação parcialmente horizontalizada.

Neste contexto de relativa democratização da produção e de circulação de conteúdos audiovisuais e textuais por meio das plataformas sociais, os chamados *movimentos identitários e culturais* (GOHN, 2013, p. 89), categoria que alguns pesquisadores adotam para se referirem ao movimento feminista, movimento negro, movimento lgbt, movimento indígena, entre outros, que há séculos já reivindicavam o direito a memória e a construção de suas identidades, passam a atingir uma visibilidade extraordinária.

Dentre estes movimentos sociais, o movimento feminista tem alcançado crescente notoriedade. Emprego o termo *movimento feminista* considerando não uma unidade homogênea com uma pauta exclusiva, mas uma imensa pluralidade de correntes de pensamento, de formas de organização e de pautas, alguns autores e autoras preferem empregar o termo *feminismos* para acentuar a diversidade de concepções (ALVAREZ, 2014). Inúmeros temas, como a desigualdade de gênero, a violência contra a mulher, os direitos reprodutivos da mulher, questionamentos acerca da homogeneização da categoria mulher e até da distinção das categorias mulher e homem, têm sido intensamente discutidos nos mais diversos meios de

comunicação e também na vida cotidiana⁸². No Brasil, a criação de uma legislação que criminaliza especificamente a violência contra a mulher⁸³ e especificamente o assassinato de mulheres⁸⁴, a lei que permitiu o aborto em casos de estupro⁸⁵, o fortalecimento das discussões acerca do aborto, o tema de redação em 2016 do principal vestibular do Brasil, o ENEM, as manifestações que ocorreram em São Paulo com a vinda da pesquisadora feminista Judith Butler, o fato da chamada *ideologia de gênero* ter sido pauta dos debates ao longo da campanha presidencial de 2018, são alguns poucos exemplos de como esses temas estavam presente no contexto do lançamento da série e seguem fazendo-se cada vez mais presentes.

A manifestação que originou a internacional *Marcha das Vadias*⁸⁶, por exemplo, (em inglês *Slutwalk*), de acordo com a arquiteta Diana Helene, em *A marcha das vadias: o corpo da mulher e a cidade* (2013), foi realizada no dia 3 de Abril de 2011 e convocada a partir de um evento no *Facebook*. Depois de algumas semanas da publicação do evento, 4 mil pessoas, dentre elas membros de organizações feministas e de grupos de debate acerca da violência de gênero, confirmaram presença na manifestação em Toronto, no Canadá.

O evento se alastrou também por meio das plataformas sociais e ocorreu por muitos anos consecutivos em inúmeros cidades⁸⁷ ao redor do mundo. Helene

⁸² Diante deste cenário muitos meios de comunicação e também pesquisadores e pesquisadoras nominaram o ano de 2015 como o ano da Primavera Feminista.

⁸³ Lei Maria da Penha - Lei nº 11.340, de 7 de Agosto de 2006

⁸⁴ Lei nº 13.104, de 9 de Março de 2015 que altera o art. 121 do Decreto-Lei no 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei no 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos.

⁸⁵ Lei nº 12845/2013 que definiu violência sexual como “qualquer forma de atividade sexual não consentida”, tornando obrigatório o atendimento imediato de qualquer mulher vítima de violência, e dispondo sobre o acesso aos contraceptivos de emergência e o serviço de abortamento.

⁸⁶ No início de 2011 diversos casos de abuso sexual em mulheres ocorreram na Universidade de Toronto, no Canadá. Neste contexto, um policial afirmou numa entrevista à imprensa que “as mulheres evitassem se vestir como vadias (sluts, no inglês original), para não serem vítimas”. Tal episódio deu origem ao nome da Marcha. A primeira levou mais de 3 mil pessoas às ruas de Toronto.

⁸⁷ O movimento ocorreu também em Los Angeles, Chicago, Buenos Aires e Amsterdã, dentre outros lugares. No Brasil, já ocorreu nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Vitória, Recife, Fortaleza, Salvador, Itabuna, Goiânia, Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Ponta Grossa, Pelotas, Florianópolis, Porto Alegre, João Pessoa, Campina Grande, Santa Maria, Londrina, São José do Rio Preto, Cuiabá, Maceió, entre outras. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Marcha_das_Vadias

ressalta que, de acordo com as mulheres organizadoras da manifestação, grande parte das pessoas, majoritariamente mulheres, que foram às ruas na Marcha não tinham experiências prévias em movimentos sociais, elas só puderam ter acesso a este universo por meio das plataformas sociais.

Muitos protestos contemporâneos têm base na popularização de recentes tecnologias de informação e comunicação: internet aliada a aparelhos celulares multifuncionais, máquinas fotográficas e filmadoras, tem construído uma gama de conteúdos digitais que estão em constante troca, contraposição e retroalimentação em redes sociais, blogs, etc. (HELENE, 2013, p. 69).

No início da ascensão dos debates acerca da igualdade de gênero e da violência contra a mulher as mídias corporativas hegemônicas seguiam sem abordar com profundidade tais questões. Essas discussões, urgentes para as pessoas que queriam reduzir a desigualdade de gênero e findar a violência contra a mulher, não reverberavam profundamente em meio aos agentes produtores das narrativas oficiais. As narrativas que constroem a identidade e a memória dessas pessoas, que anteriormente seguiam às margens pelo caminho da oralidade e pelos meios de comunicação alternativos, podem, a partir da web, ampliar seu alcance. Usuários e usuárias das plataformas sociais vão preencher essa lacuna narrativa, vão, além de consumir, produzir conteúdos.

De acordo com Castells (2016) a partir da internet o movimento feminista e os demais movimentos sociais puderam produzir e divulgar suas narrativas com facilidade adquirindo uma maior potência também na expansão e na aderência de maior quantidade de pessoas a seus conteúdos. Se anteriormente as discussões feministas se concentravam em grandes centros urbanos do mundo ocidental capitalista, inacessíveis a mulheres pertencentes a um contexto social e político distinto, a partir das plataformas sociais surge um espaço de construção de identidade, de compartilhamento de narrativas e de memórias a partir das quais pode-se descobrir que não nascemos, mas tornamo-nos mulheres.

A confluência entre o feminismo e as plataformas sociais é fundamental para que se compreenda a utilização do figurino das handmaids nas manifestações

feministas. O lançamento de *The Handmaid's Tale* ressoa nas plataformas sociais e inúmeros grupos são criados por fãs, aglutinando milhares de espectadores e espectadoras. Os grupos e as discussões a respeito da série operam enquanto nós no emaranhado de conteúdos que constituem as plataformas sociais. São nesses nós que espectadores e espectadoras de *The Handmaid's Tale* encontram-se e, nesse contexto da cultura participativa (CASTELLS, 2016), compartilham suas impressões acerca da narrativa colocando-as, muitas vezes, em diálogo com o contexto político em que se inserem. Ao compartilhar essas impressões, espectadores e espectadoras constroem ou endossam o sentimento de identidade, de pertencimento, em relação ao movimento feminista de maneira análoga a protagonista June que tece sua memória, com os pés fincados no tempo presente, a partir de fragmentos de outras mulheres, construindo o sentimento de identidade enquanto *handmaid*. Reverberando o alerta de incêndio lançado pela distopia, esses espectadores e espectadoras, desde o lançamento da série, organizam-se criando protestos políticos nos quais utilizam o figurino das *handmaids*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha estratégia de pesquisa se apoiou na ressonância de *The handmaid's tale* no contexto social e político contemporâneo, tendo os elementos da série que promovem identificação, os que convidam ao afeto, a construção da memória social, o feminismo e o debate de gênero como os elementos essenciais que compõem o arranjo que busquei tecer neste trabalho. Deste modo, no intuito de articular estes elementos é que três eixos de análise se formaram, por meio dos quais foi possível estabelecer um diálogo entre as estratégias narrativas da série e o contexto social e político no qual a mesma se insere.

A construção de uma abordagem histórica acerca da utopia e, principalmente, a compreensão acerca deste conceito como um exercício da construção de um lugar imaginado, posto temporalmente diante de nós e geograficamente fora de nosso alcance, passível de ser mantido isolado no âmbito da virtualidade, foram fundamentais para o entendimento do gênero da série analisada nesta dissertação. Se num primeiro momento acreditei, a partir de um olhar superficial sobre a história política do ocidente através das lentes da história canônica, que imaginar sociedades e mundos melhores e piores era espaço e tarefa exclusivamente masculina, ao longo da pesquisa encontrei muitas narrativas utópicas e distópicas escritas por mulheres. Acessar os mundos construídos por elas e, principalmente, o conceito de distopia da escritora Úrsula K. Le Guin foi central para a construção de um diálogo entre o contexto social e político em que o figurino das *handmaids* foi utilizado por mulheres e a forma narrativa da série.

Para Le Guin, a distopia é como uma lente de aumento, um convite à espectadora, ao espectador, a observar e perceber o mundo com características existentes, porém com dimensões exageradas. Para a autora, a distopia não é sobre o futuro, “A ficção científica não prevê; descreve.” (2015, p. 12). Esse convite feito pelo gênero distópico parece ter sido aceito por muitas mulheres ao redor do mundo todo. Ao longo da pesquisa encontrei e ainda sigo encontrando centenas de manifestações políticas que reivindicavam inúmeras pautas, principalmente em relação a direitos reprodutivos e trabalhistas das mulheres, nas quais as mulheres se apropriam do figurino das *handmaids* da série.

Foi fundamental emergir nos estudos acerca dos conceitos de afeto, excesso e atrações para identificar o que na materialidade fílmica da série fomenta a utilização dos figurinos extra-narrativamente. Autores e autoras como Linda Williams, Susanna Paasonen, Mariana Baltar, Elena del Rio, Martín-Barbero foram de grande importância para a identificação e análise dos elementos da série que convidam espectadoras e espectadores a afetarem-se e também elementos que promovem a identificação delas e deles com o do eixo narrativo representativo, e assim, conseqüentemente, a serem empáticos com a trajetória da protagonista e com uma perspectiva política sensível e crítica à desigualdade de gênero.

Na busca por apreender este contexto mundial de intensificação dos debates de gênero, de sexualidade, raciais etc. foi preciso analisá-lo numa relação dialógica com o fato das plataformas sociais terem se tornado base a partir da qual muitos movimentos sociais se organizam. Nesse sentido, foi de suma importância as concepções de pesquisadores como Jenkins e Scolari acerca das transformações nas possibilidades de construção e compartilhamento de narrativas a partir da web 2.0. Só a partir dos estudos desses autores pude analisar as plataformas sociais como espaço de encontro político e da cultura participativa que tem a potência de transformar a oralidade entre as mulheres, possibilitando um debate público acerca de questões que até então eram negligenciadas e não compunham as narrativas produzidas por grandes instituições.

A partir dessa apropriação do figurino, as mulheres dizem ao contexto social e político em que estão inseridas que é imperativo estar alerta sobre a formação de um possível Estado de Exceção e estar atento aos riscos de um poder político que centraliza para si o fornecimento ou a retirada de direitos básicos ao ser humano, principalmente os das minorias. Margareth Atwood, a autora da distopia que inspira a série *The handmaid's tale*, afirma em entrevista à Reader's Companion (1998) que “*A História prova que aquilo que fomos no passado, poderíamos ser novamente*” (ATWOOD, 1998, tradução minha), mesmo que seja em novas roupagens. Se *Offred* foi apenas uma espectadora durante a transição do regime democrático em que vivia para o regime totalitário, essas mulheres ao redor do mundo parecem dizer que não cometerão essa mesma falha e que, ainda que tenham muito menos poder que o

Estado, resistirão aos abusos do poder. *“Nolite te bastardes carborundorum”*⁸⁸.

Por fim, é preciso pontuar que, ainda a presente dissertação tenha se debruçado apenas sobre alguns elementos que fomentaram a apropriação do figurino por mulheres em manifestações ao redor do mundo, acredito que tenha sido dado um passo importante na medida em que essa pesquisa condensa possíveis referências para futuras análises de outras obras audiovisuais, principalmente as distópicas, em relação ao contexto social e político em que se inserem e também em relação às possibilidades de transbordamento das mesmas em direção às discussões em plataformas sociais, e também na medida em que foi proposto aqui algumas maneiras para compreender possíveis relações entre afeto e identificação, memória e plataformas sociais.

⁸⁸ *“Não permita que os bastardos reduzam você a cinzas.”*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. e EISLER, H. **El cine y la musica**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976. “*Introducción*” e “*l Prejuicios y malas costumbres*”, p. 13-35.

ALVAREZ, S. “*Para além da sociedade civil: reflexões sobre o campo feminista.*” Cadernos Pagu, jan-jun de 2014, p. 13-56.

ALZAMORRA, Geane; TÁRCIA, Lorena. “*Convergência e transmídia: galáxias semânticas e narrativas emergentes em jornalismo*”. Brazilian Journalism Research, Brasília, v. 8, n. 1, p. 22-35, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/401>>. Acesso em: 22 ago 2016.

AMÂNCIO, Lúgia; TAVARES, Manuela; JOAQUIM, Teresa; ALMEIDA, Teresa S. de (Orgs.). **O longo caminho das mulheres: feminismos 80 anos depois**. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo: antisemitismo, imperialismo, totalitarismo**. Tradução Roberto Raposo. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 832 p.

_____. **A condição humana**. Forense Universitária; Edição: 13^a, Nova Edição, 2016.

BALTAR, Mariana. “*Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino*”. In. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, Brasil, v. 42, n. 43, p. 129-145, ago. 2015.

_____. “*Corpos, pornificações e prazeres partilhados*” (no prelo, a ser publicado na Revista Imagofagia, dossiê pornografia audiovisual).

_____. “*Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo.*” Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 2, Número 4, p. 60-85, Julho-Dezembro, 2013.

_____. “*Evidência invisível - BlowJob, vanguarda, documentário e pornografia.*” FAMECOS - mídia, cultura e tecnologia, v. 18, n. 2, p. 469–489, 2011b.

_____. “*Por um cinema de atrações contemporâneo.*” Trabalho apresentado no GT Estudos de cinema, fotografia e audiovisual, no XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, 07 a 10 de junho de 2016.

_____. “*Real sex, real lives – excesso, desejo e as promessas do real.*” In. E-Compós. v.17, n.3, set./dez. 2014.

_____. “*Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão.*” Revista Significação, v. 39, n. 38, p. 124–146, 2012.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, Walter. “*Sobre o conceito de história*”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BERTALATSKY, Noah. **Imagine There's No Gender: The Long History of Feminist Utopian Literature**. The Atlantic, Apr 15, 2013. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/sexes/archive/2013/04/imagine-theres-no-gender-the-long-history-of-feminist-utopian-literature/274993/>

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BOOKER, M. Keith, **The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism**. Westport: Greenwood Press, 1994.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess**. New Haven, Inglaterra: Yale University Press, 1995.

BUKATMAN, Scott. “*Spectacle, attractions and visual pleasure*.” In: STRAUVEN, Wanda (org). **Cinema of attractions reloaded**. Amsterdam University Press, 2006.

BUTLER, Jeremy. “*The star system and Hollywood*”. In: HELL, John; GISBON, Pâmela. **Film studies: the Oxford guide**. New York: Oxford University Press, 1998, p. 342-353.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Octavia. **Kindred**. São Paulo: Morro Branco Editora, 2019.

CAMPANELLA, Tommaso. **A cidade do sol**. São Paulo: Mantin Claret, 2004.

CARNEIRO, Sueli. “*Ennegrecer al feminism*”. **Feminismos Disidentes en América Latina y El Caribe - Nouvelles Questions Feministas**. Paris/México: v. 24, n. 2, 2005, p. 21 - 26.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. E-book.

CHAUÍ, Marilena. “*Notas sobre Utopia*”. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 60, n. spe1, 2008, p. 07-12. Disponível em:

http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso

CHION, Michel. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Textos & Grafias, 2008.

CLAEYS, Gregory (2010). **The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell**. Cambridge: The Cambridge Companion to Utopian Literature, 2010.

COLOMBO, Fausto. **Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COMENIUS, J.A. **Didática Magna**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

CORBETT, Elizabeth Burgoyne. **New Amazonia: A forestaste of the future**. Londres: Tower Publishing Company, 1889.
<http://www.gutenberg.org/files/56876/56876-h/56876-h.htm>

COSTA, Fernando Braga da. **Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social**. São Paulo: Editora Globo, 2004.

DOANE, Mary Ann. *“Woman’s stake: filming the female body”* In PENLEY, Constance. **Feminism and film theory**. New York: BFI, 1988.

FERREIRA, John Kennedy. **O Socialismo Utópico brasileiro**. Revista Espaço Acadêmico [Online]. ISSN 1519-6186 – ANO XVII, 2016. Disponível em:
<https://espacoacademico.wordpress.com/2016/02/10/o-socialismo-utopico-brasileiro/>

FIRESTONE, Shulamith. **The dialectic of sex**. New York: Bantam Book, 1972. Pg.4

FREIRE COSTA, Jurandir. **O vestígio e a aura. Corpo e consumismo na moral do espetáculo**. RJ, Garamond, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina, 2005.

_____. **A ordem do discurso**. 7.ed. São Paulo: Loyola, 2001.

_____. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

GLANVILL, J. **Essays on several important subjects in philosophy and religion**. London, 1676, Johnson Reprint Corporation, 1970.

GOHN, Maria da Glória. **Movimentos sociais e redes de mobilizações civis no Brasil contemporâneo**. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies - Narrative film music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GUIN, Ursula K. Le. *A mão esquerda da escuridão*. São Paulo: Aleph, 2015.

GUNNING, Tom. “*The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde*.” In. STRAUVEN, Wanda (org). **Cinema of attractions reloaded**. Amsterdam University Press, 2006.

_____. “*Attractions: how they came into the world*.” In. STRAUVEN, Wanda (org). **Cinema of attractions reloaded**. Amsterdam University Press, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HANSOT, E. **Perfection and progress: two modes of utopian thought**. Cambridge: MIT Press, 1974.

HELENE, Diana. “*A Marcha das Vadias: o corpo da mulher e a cidade*”. In: REDOBRA 11 [ano 4, número 1], CORPOCIDADE 3, 2013, PP. 68 –79.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. “*Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade*”. Florianópolis: Anu. Lit., v. 18, n. 2, 2013, p. 201-215.

HUPPES, Ivete. **Melodrama, o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

INVISÍVEL, Comitê. **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Editora Aleph, 2009

JENKINS, Henry. “*Transmedia Storytelling*”. In: Technology Review, 2003. Disponível em: <http://www.technologyreview.com/biomedicine/13052/page3/>. Acesso em 19/08/2016.

JESUS, Paula Bettani M. de. “*Considerações acerca da noção de afeto em Spinoza*.” Cadernos de Estudos Espinozianos. Estudos sobre o século XVII. n. 33. Jul-Dez, 2015. p. 161-190. In: <http://www.revistas.usp.br/epinosanos/article/view/105572/107231>

KALINAK, Kathryn. **Settling the score: music and classical Hollywood film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

KASSABIAN, Anahid. **Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music**. New York/London: Routledge, 2001.

KASSABIAN, Anahid. “*The sound of a new film form*”. In: INGLIS, Ian (ed.). **Popular music and films**. London: Wallflowers Press, 2003.

KESSLER, Carol Farley. **Charlotte Perkins Gilman: Her Progress Toward Utopia with Selected Writings**. Syracuse: Syracuse University Press, 1995.

_____. "*Utopia*". In TIERNEY, Helen. **Women's Studies Encyclopedia**. Westport: Greenwood Press, 1999, p. 1443.

LANYER, Amelia. **Salve Deus Rex Judaeorum**. London: Printed by Valentine Simmes for Richard Bonian, 1611. Disponível em:

<https://www.bl.uk/collection-items/emilia-laniers-salve-deus-rex-judaeorum-1611>

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha*, v. 13, n. 1, jan./jun, (2011) 2012, p. 41-60.

LORDE, Audre. **Sou sua irmã**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

LUCHESSI, Lila. "*Redes, fuentes y calidad de la información*." In: LOVATO, Anahi; IRIGARAY, Fernando (Orgs.). **Hacia la comunicación transmedia**. Rosário: UNR Editora, 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. Lisboa: Edições 70, 2008.

MITCHELL, Juliet; OAKLEY, Ann (ed.). **What is Feminism?** Oxford: Blackwell Publishers, 1986.

MORE, Thomas. **Utopia**. Rio de Janeiro: Autêntica, 1ª Edição, Bilingue, 2017.

MORIN, Edgar. **As estrelas, mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOSES, Claire Goldberg; RABINE, Leslie Wahl. **Feminism, Socialism and French Romanticism**. Bloomington: Indiana UP. Mott, Lucretia, 1993.

MULVEY, Laura. "*Prazer visual e cinema narrativo*" In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, 1983, p. 437-453.

MUMFORD, Lewis (2007). **História das utopias**. Trad. Isabel Donas Boto. Lisboa: Antígona, 2007.

MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Itaú Cultural: UNESP, 2003.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História, São Paulo, v.10, dez. 1993.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. **A ciência nas utopias de Campanella, Bacon, Comenius, e Glanvill**. Belo Horizonte: Kriterion. V. 43, n. 106, Dezembro, 2002, p.

42-59. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2002000200004&lng=en&nrm=iso

PAASONEN, Susanna. **Carnal Resonance - Affect and Online Pornography**. 1a. ed. MIT Press, 2011.

PERROT, Michele. **Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.200-212, 1992.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. São Paulo: Editora Zahar, 2020.

RUSSELL, Dominique. **Rape in art cinema**. New York: Continuum Film Studies, 2010.

SARGENT, L. T. **The Three Faces of Utopianism Revisited**. Utopian studies, Pennsylvania, v. 5, n. 1, p. 1-37, 1994.

SCOLARI, Carlos. **Transmedia storytelling: más allá de la ficción**. 2011.

Disponível em:

<http://hipermediaciones.com/2011/04/10/transmedia-storytellingmas-alla-de-la-ficcion/>. Acesso em: 21 ago 2016.

SMITH, Jeff. **The sounds of commerce: marketing popular film music**. New York: Columbia University Press, 1998.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TIERNEY, Helen. **Women's Studies Encyclopedia**. Westport: Greenwood Press, 1999.

VEIGA, Ana Maria. *“Laura Mulvey: a teoria na prática”* In: **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fuga, especificidades**. Tese (Doutorado em História Cultural), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

VIEIRA, Fátima (ed.). **Dystopia(n) Matters: on the page, on screen, on stage**. England, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

VIEIRA, Maria de Fátima de Sousa Basto. **Fronteiras e muralhas: uma abordagem espacial do distopismo inglês e norte-americano no século XX**. Porto: [Edição do Autor], 2007.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. **Memória, Cultura e Poder na Sociedade do Esquecimento**. Revista Margens Virtual - Centro de Pesquisa e Extensão do Campus de Abaetetuba, UFPA, Ano 1, Nº 1, 2007. Disponível em <http://www.ufpa.br/nupe/artigo1.htm> Acesso em: 20 ago 2016.

WALTERS, Margaret. **Feminism: a very short introduction**. Oxford: University Press, 2005.

NOTÍCIAS E REPORTAGENS

“Os sinais silenciosos que antecedem um golpe em *The Handmaid's Tale*”.

Wilson Roberto Vieira Ferreira, Revista Fórum, 26 de Dezembro de 2017

<http://cinegnose.blogspot.com/2017/12/os-sinais-silenciosos-que-antecedem-um.html#more>

Jornais estrangeiros comparam Bolsonaro com Trump e falam em “carinho pela ditadura”. Agência Brasil, 8 de Outubro de 2018

<https://www.infomoney.com.br/mercados/politica/noticia/7676562/jornais-estrangeiros-comparam-bolsonaro-com-trump-e-falam-em-carinho-pela-ditadura>

The rise and rise of 'Brazil's Donald Trump': What does Jair Bolsonaro's success say about South American democracy? Jacqueline Bouf, ABC News, 5 de Outubro de 2018

<https://www.abc.net.au/news/2018-10-05/jair-bolsonaro-the-rise-and-rise-of-brazils-donald-trump/10338334>

Atriz de *Handmaid's Tale* adere ao #EleNão. Redação, Carta Capital, 23 de Setembro de 2018

<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/atriz-de-handmaids-tale-adere-ao-elenao>

How the handmaid became an international protest symbol, Chris Bell, BBC News, 27 July 2018

<https://www.bbc.com/news/blogs-trending-44965210>

Dystopian fantasy? *The Handmaid's Tale* is based entirely on real history, Catriona White, June 2017

<https://www.bbc.co.uk/bbcthree/article/c7bbe6fc-f452-4015-acdb-719ff8e5d389>

A *Handmaid's Tale* of Protest, Christine Hauser, June 30, 2017

<https://www.nytimes.com/2017/06/30/us/handmaids-protests-abortion.html>

Why are protesters dressing like *The Handmaid's Tale* in Argentina? – explainer. James Bullock, Source: Reuters/AP/As credited, 8 Aug 2018

<https://www.theguardian.com/world/video/2018/aug/03/why-are-protesters-dressing-like-the-handmaids-tale-explainer>

Under Their Eye: The Rise of Handmaid's Tale-Inspired Protesters, Laura Bradley, October 9, 2018

<https://www.vanityfair.com/hollywood/photos/2018/10/handmaids-tale-protests-kavanaugh-healthcare-womens-march>

Margaret Atwood: Maldita profecia, Margaret Atwood, 14 Mai 2017

https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/12/eps/1494603374_701338.html

How The Handmaid's Tale dressed protests across the world. Peter Beaumont and Amanda Holpuch, Fri 3 Aug 2018

<https://www.theguardian.com/world/2018/aug/03/how-the-handmaids-tale-dressed-protests-across-the-world>

The red robes of the Handmaid's Tale have gone global. Scarlett Harris, 11 APR 2018

<https://www.sbs.com.au/topics/life/culture/article/2018/04/10/red-robos-handmaids-tale-have-gone-global>

The Team Behind Hulu's The Handmaid's Tale Are Proud of the Costume's Place In Protest Culture. Vivian Kane, April 25th, 2018

<https://www.themarysue.com/handmaids-tale-protest-uniform/>

Women's rights: why the handmaid has become a symbol of anti-Trump resistance. SOFIA LOTTO PERSIO, 06/28/17

<https://www.newsweek.com/womens-rights-why-handmaid-has-become-symbol-anti-trump-resistance-629791>

Abortion in america: new documentary shows how the u.s. is becoming 'the handmaid's tale'. Lucy Westcott, 05/31/17

<https://www.newsweek.com/birthright-war-story-abortion-america-handmaids-tale-618268>

Real-life 'handmaids' are forming a pro-choice resistance movement. Chris Riotta, 05/09/17

<https://www.newsweek.com/handmaids-tale-anti-donald-trump-resist-abortion-rights-activism-606288>

A Resistência sobrevive no Brasil. Marcos Snigura, outubro 09, 2018

<https://www.handmaidsbrasil.com/2018/10/a-resistencia-sobrevive-no-brasil.html>

How The Handmaid's Tale kickstarted a feminist movement. Marie Claire, September 20, 2017 5:25 pm.

<https://www.marieclaire.co.uk/opinion/texas-handmaids-533657>

#MeToo se apropria do figurino de 'The Handmaid's Tale'. AFP, 18 de Outubro de 2018.

https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2018/10/18/interna_internacional,998212/metoo-se-apropria-do-figurino-de-the-handmaid-s-tale.shtml

FONTE PRIMÁRIA

The Handmaid's Tale, primeira temporada. Bruce Miller, Hulu, 2017.

LISTA DE EPISÓDIOS⁸⁹

***The Handmaid's Tale* - Temporada 1**

Episódio 1. “Offred”. *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA. Dir. Reed Morano, 26/04/2017, Hulu. 57 min.

Episódio 2. “Birth Day”. *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA. Dir. Reed Morano, 26/04/2017, Hulu. 46 min.

Episódio 3. “Late”. *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA. Dir. Reed Morano, 26/04/2017, Hulu. 53 min.

Episódio 4. “Nolite Te Bastardes Carborundorum”. *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA. Dir. Mike Barker, 26/04/2017, Hulu. 52 min.

Episódio 5. “Faithful”. *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA. Dir. Mike Barker, 26/04/2017, Hulu. 53 min.

Episódio 6. “A Woman's Place”. *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA. Dir. Floria Sigismondi, 26/04/2017, Hulu. 54 min.

Episódio 7. “The Other Side”. *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA. Dir. Floria Sigismondi, 26/04/2017, Hulu. 47 min.

Episódio 8. “Jezebels”. *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA. Dir. Kate Dennis, 26/04/2017, Hulu. 49 min.

Episódio 9. “The Brigde”. *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA. Dir. Kate Dennis, 26/04/2017, Hulu. 50 min.

Episódio 10. “Night”. *The Handmaid's Tale*, Temporada 1 [TV series], Hulu, EUA. Dir. Kari Skogland, 26/04/2017, Hulu. 60 min.

⁸⁹ A lista de episódios da Temporada 1 está completa, no entanto não necessariamente todos eles serão citados/analizados ao longo da dissertação.