

DISTOPIA DE GÊNERO: OS SENTIDOS DE THE HANDMAID'S TALE NO ESPECTRO DA "TV DE QUALIDADE"¹

GABRIEL CANECCHIO RODRIGUES FERREIRINHO²

RESUMO

O presente artigo propõe a reflexão sobre a série distópica *The Handmaid's Tale* dentro das noções de "TV de qualidade", historicamente relacionada ao universo masculino. A série se destaca por ter sido a terceira obra com protagonista mulher a receber o prêmio de melhor série dramática pelo *Emmy Awards* desde 1986 e por elaborar centralmente em sua narrativa questões de gênero. Por isso, são indagadas as relações de gênero e qualidade que tornaram isso possível. É observável que alguns elementos associam a série diretamente a categorias de distinção, como sua relação com outros campos da arte, sua narrativa política e uma ênfase na questão de autoria. Por outro lado, ela também desvia da tendência de representações e narrativas centradas em homens e apresenta uma equipe com maior equidade entre sexos.

Palavras-chave: TV de qualidade. Gênero. *The Handmaid's Tale*.

Introdução

A narrativa de *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017 - Presente) gira em torno de uma sociedade patriarcal religiosa chamada *Gilead* que ocupa parte do território dos Estados Unidos, tomado após um golpe de Estado por um grupo religioso totalitarista que prevê reordenar a sociedade em castas, a partir de preceitos embasados por determinada interpretação da Bíblia na qual os homens são detentores da totalidade do poder, devido a uma crise de infertilidade que assola o planeta. Esse mundo distópico nos é apresentado por June (Elisabeth Moss) que, como outras mulheres férteis, é tornada aia (*handmaid*), escravas sexuais que são estupradas em uma cerimônia mensal com o objetivo de gerar filhos para os casais que ocupam funções importantes no Estado, e cujas esposas são entendidas como inférteis. Embora muitas vezes os homens sejam inférteis, o discurso social é de que apenas as mulheres são, e devem ser culpadas pela não continuação da família e da espécie.

A série é inspirada no livro homônimo de Margaret Atwood, que já foi adaptado por diferentes meios, como ópera; balé; teatro; programa de rádio e filme, até ser transformado pela primeira vez em série televisiva pela *Hulu*, em 2017. O lançamento da série coincidiu com os primeiros meses do governo de *Donald Trump* como presidente dos Estados Unidos e com o retorno do livro de Atwood para a lista dos *best-sellers* da Amazon, tendo em vista os debates acerca dos direitos de minorias, que foram alvos dos discursos do presidente norte-americano e seu governo (BORGES; CHAGAS, 2019).

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

2 Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, onde concluiu a graduação em Estudos de Mídia com Láurea Acadêmica. E-mail: gabrielferreirinho@gmail.com.

Para Howell (2019), que entende a narrativa como "fantasia distópica", *The Handmaid's Tale* trabalha a mediação de passado, presente e futuro, em que as pessoas que assistem são indagadas a refletir sobre o seu presente a partir dos acontecimentos históricos que envolveram traumas, totalitarismo e das perspectivas do mundo social ao qual estamos nos encaminhando. Essa possibilidade narrativa de mediação do tempo histórico tem relação com as estratégias de Margaret Atwood durante a escrita do livro (HOWELL, 2019), na qual a própria autora afirmou ter tirado inspirações de acontecimentos históricos e culturais reais e rejeitado trabalhar situações que nunca aconteceram de fato (ATWOOD, 2017). A série trabalha uma projeção nem um pouco otimista sobre um futuro que tenta se remeter ao passado, como colocam Borges e Chagas (2019): "ao contrário de boa parte da produção de ficção científica, o futuro aqui é ameaçador não por sua futuridade, mas por sua 'passadidade'".

Em suas três temporadas lançadas até 2020, *The Handmaid's Tale* foi indicada 44 vezes ao prêmio Emmy, tendo vencido 14 dessas. Como não existe uma "TV de qualidade", mas sim um jogo discursivo de distinção, o Emmy serve como referência para se pensar essa questão, seguindo as proposições de Holzbach (2016), que posiciona as premiações no processo de legitimação de produtos culturais, funcionando como uma arena de conflito do que vai ser tomado socialmente como "bom" e "ruim". E a série chama atenção por ter sido a segunda vencedora da década de 2010 com uma protagonista mulher na categoria de "Melhor Série Dramática", depois de *Homeland* (Fox, 2011-2020), vencedora de 2012, sendo que, antes disso, a última havia sido *Cagney and Lacey* (CBS, 1981-1988) em 1986. De todo modo, ambas as séries trabalharam personagens envolvidas no gênero policial, historicamente associado ao universo masculino, deixando margem ao entendimento de que mesmo que protagonistas mulheres possam participar do universo elitista da suposta "TV de qualidade", as narrativas devem abordar categorias que geram identificações a determinadas masculinidades.

Apesar disso, e do fato de a história de *The Handmaid's Tale* ser baseada na obra literária de Margaret Atwood, foi um homem quem segurou a estatueta por ocupar o cargo de *showrunner* da atração. Dentre todas as séries indicadas na categoria "Melhor série dramática" durante a década de 2010, apenas duas são assinadas exclusivamente por uma mulher³; as duas outras séries com criadoras mulheres, concebidas colaborativamente, apresentam o nome dessas após o de um homem⁴ na maioria dos sites especializados e quando são anunciadas na categoria.

As noções de qualidade televisiva se estabelecem na indústria televisiva, academia e crítica a partir de diferentes pilares (FERREIRINHO, 2020). Um dos principais é a relação com outros meios artísticos mais legítimos, principalmente a literatura e o cinema (NEWMAN; LEVINE, 2012). Diversas pesquisas apontam para o incômodo de, em anos de desenvolvimento e pesquisa do meio televisivo, não termos desenvolvido uma linguagem que possa discutir a televisão em termos artísticos próprios de suas imagens, sons e narrativas (MITTELL, 2006; JARAMILLO, 2013). Isso fez com que, na história da televisão, grande parte das séries que se destacassem fossem descritas a partir de categorias de outras formas artísticas, seja para relacionar a trama com o universo da literatura, seja para relacionar as "belas" imagens com as imagens do cinema. De um lado, a televisão considerada "refinada" será associada ao cinema,

3 Orange Is The New Black foi criada para a Netflix por Jenji Kohan, adaptação de livro homônimo da autora Piper Kerman. Killing Eve foi desenvolvida por Phoebe Waller-Bridge, baseada na série de livros Villanelle de Luke Jennings; cada temporada até agora apresentou uma showrunner diferente, a segunda foi encabeçada por Emerald Fennell e a terceira por Suzanne Heathcote.

4 Westworld foi criada por Lisa Joy e Jonathan Nolan. The Good Wife foi criada por Michelle King e Robert King.

do outro, a televisão que é televisão será aquela ligada ao excesso; nas palavras da autora: “‘Cinematográfico’ remove o texto e estilo televisivo do meio e o transporta para outro lugar⁵” (JARAMILLO, 2013, p. 73, tradução nossa).

Da profícua legitimação pautada, principalmente, nos meios literário e cinematográfico surge um elemento importante para a validação das obras de ficção-serializada: a noção de autoria. Castellano e Meimaridis (2018b) enfatizam a relação da noção de “TV de qualidade” com a proeminência e proliferação da figura de *showrunner*; a percepção de que as séries de televisão poderiam circular como obras artísticas e/ou relevantes gerou a necessidade de que indivíduos específicos fossem apontados como autores por trás das obras. Além disso, a figura do *showrunner* carrega consigo certo sentido de “autonomia”, que serve como mais um legitimador para as ficções-serializadas televisivas, que historicamente são enxergados como produtos feitos especialmente para a “satisfação” da audiência (relacionada à noção pejorativa de “entretenimento”). Além da relação com a ideia do diretor de cinema, há uma relação de gênero também implícita no cargo de *showrunner* que pode ser observada na quantidade numerosa de homens que exercem esses cargos.

Outro pilar importante é a relação com certas audiências de nicho (SEWELL, 2009; CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2018a) que se dá por meio da hierarquização de gênero (no que compete tanto o sentido sexual quanto audiovisual, ou melhor, os embaraços entre os dois) em avaliações de legitimidade que se dão tanto em âmbitos institucionais da indústria, como as premiações, quanto acadêmicos, como as produções científicas que tentam estruturar uma noção de “TV de qualidade”.

Desde o desenvolvimento de uma indústria cultural, pautada na produção em série, e principalmente pela união da imprensa cotidiana com a literatura, surge um novo tipo de consumo cultural entendido como “menor”, sobretudo por se tratar das primeiras possibilidades de acesso por parte de camadas sociais (como os mais pobres e as mulheres) até então excluídas (HUYSEN, 1996; BOURDIEU, 2007; CASTELLANO; MEIMARIDIS; FERREIRINHO, 2019).

Inclusive, a ideia de comunicação de massa, e a visão majoritariamente negativa por parte das pessoas (intelectuais ou não) é ligada à ideia de um feminino. A massa é entendida e representada muitas vezes como uma mulher de forma pejorativa, a partir dos sentidos de histeria generalizada, falta de racionalidade e, também, como ameaça política (HUYSEN, 1996). A televisão seguiu essa mesma lógica pelos olhares hegemônicos; por ser uma mídia ligada aos modelos de produção industrial, pelo interesse econômico e por ser entendida como uma mídia doméstica endereçada às massas, foi entendida como feminina e não legítima (NEWMAN; LEVINE, 2012). Dessa maneira, contemporaneamente, tende-se a associar não só narrativas mais conectadas ao que é entendido como masculino “de qualidade”, mas também aquelas advindas de canais a cabo *premium* ou serviços de *streaming*, estreitando a relação da noção de qualidade com as audiências de nicho em uma perspectiva elitista, de acesso econômico ao conteúdo.

Tendo isso em vista, o artigo se propõe a pensar como a série complexifica as relações de gêneros sexuais até então comuns à TV de qualidade e quais aspectos explicam sua presença entre as séries vencedoras do Emmy entre 2010 e 2019. Uma vez que a própria noção de “TV

5 No original: “‘Cinematic’ removes the television text and its style from the medium we are studying and transplants it elsewhere”.

de qualidade" é uma proposição completamente arbitrária e cheia de conflitos nos estudos sobre televisão (FERREIRINHO, 2020), o Emmy, então, se mostra emblemático, pois acaba produzindo uma institucionalização do que será entendido como "boa televisão", demarcando um falso consenso de qualidade que vaza dos EUA para o mundo por ser considerada a principal premiação da televisão estadunidense.

The Handmaid's Tale no espectro da "TV de qualidade"

The Handmaid's Tale foi consagrada como a primeira série a vencer a categoria de "Melhor Série Dramática" advinda de um serviço de serviço de *streaming*, a *Hulu*, controlada, hoje, majoritariamente, pela *The Walt Disney Company*, com participação da *Comcast*. Serviços de *streaming* começaram a concorrer na categoria Melhor Série Dramática em 2013, quando *House of Cards* (*Netflix*, 2013-2018) foi indicada. Em contraste com suas maiores concorrentes (*Netflix* e *Amazon*), a *Hulu* disponibiliza os episódios de suas séries semanalmente, o que para Hargraves (2018) chama atenção por ser um modelo tradicional de exibição; por outro lado, reconhece que essa estratégia faz bastante sentido em relação à narrativa da série, que apresenta forte presença de cenas de violências contra mulheres e acaba, logo, necessitando de uma assistibilidade mais lenta e pausada, o que a distinguiria da "tradicional" *feel-good TV*.

Após a vitória no Emmy de 2017, a série se tornou a principal representante do serviço da *Hulu* para atrair novos assinantes e investidores. No Brasil, a série também gerou interesse, sendo transmitida pelo canal a cabo *Paramount* e tendo seus direitos de exibição online no país adquiridos pelo serviço de *streaming* da Rede Globo (*Globoplay*), fazendo parte do catálogo, em fevereiro de 2019⁶.

A TV de qualidade utiliza alguns fatores distintivos, como influência em campos mais legítimos, como o político, requisito que foi cumprido por *The Handmaid's Tale* globalmente. No Brasil, por exemplo, a posse do Presidente Jair Messias Bolsonaro foi comparada com a instauração do regime ficcional de *Gilead*, a partir de suas pautas ultraconservadoras, representadas também pela ministra Damares Alves, do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, que fez um discurso no qual afirmou: "é uma nova era no Brasil: menino veste azul e menina veste rosa"⁷, sendo comparado ao sistema de castas da série, que faz uso de cores como marca distintiva (BORGES; CHAGAS, 2019), mas também funcionando como alusão à estratificação social pautada pelos órgãos sexuais e pela noção de "papéis sexuais".

Isso também fica evidente nas diversas manifestações nos meios digitais por todo o mundo na luta por direitos humanos e direitos sobre o próprio corpo, que fizeram uso dos trajes marcantes usados pelas Aias (escravas sexuais) da série (HOWELL, 2019). Diversos países fizeram uso do vestuário das Aias na série em protestos e essas manifestações são importantes de serem citadas não só por seus posicionamentos políticos, mas na relação com as noções de "TV de qualidade", que são construídas a partir da oposição entre "entretenimento puro" e "obras edificantes com críticas políticas" (BOURDIEU, 2007). Para Howell (2019), *The Hand-*

6 Ver: <https://tecnoblog.net/276911/globoplay-serie-handmaids-tale/> e <https://telepadi.folha.uol.com.br/globoplay-confirma-compra-de-handmaids-tale/> [último acesso em 10/12/2020].

7 Ver: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/03/em-video-damores-alves-diz-que-nova-era-comecou-no-brasil-meninos-vestem-azul-e-meninas-vestem-rosa.ghtml> [último acesso em 10/12/2020].

maid's Tale consegue ser a mistura entre os dois ao ter seu valor de entretenimento capitalizado por ativistas que o utilizam como forma de chamar a atenção da mídia para questões políticas e de direitos.

Trabalhada a partir de elementos audiovisuais historicamente ligados à ideia de arte, a imagem e a composição das cenas são descritas como "cinematográficas" (GIOVANINI, 2019; HOWELL, 2019), inclusive sendo apontado como um modo de cativar participação mais ativa por parte de quem assiste, principalmente em relação às representações de trauma. Além desse ponto de conexão com os ideais da "TV de qualidade", *The Handmaid's Tale* também conta com o fato de ser uma adaptação literária, tendo sua origem ligada a um meio de comunicação "mais legítimo" nos discursos sobre arte, e que fica ainda mais exacerbado por ter adquirido o *status* de clássico (HOWELL, 2019). Isso se soma à noção de autoria, enfaticamente presente nos discursos sobre qualidade televisiva no século XXI (NEWMAN, 2016; CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2018b), alimentado pela presença da autora dos livros na produção, já que, de acordo com Bacci (2017), ela não só acompanhou o desenvolvimento da série, mas se entusiasmou com a possibilidade de adaptação para o "mundo do entretenimento" e, inclusive, fez uma pequena participação como atriz no piloto.

Em relação às discussões de gênero, vale ressaltar o fato de que a adaptação do livro foi realizada no meio televisivo, principalmente tendo em vista a maneira como a qualidade televisiva é construída por discursos que tentam se aproximar do cinema, mas que, diferente desse segundo, é menos desigual na presença de mulheres ocupando cargos executivos, criativos e técnicos (SMITH; CHOUEITI; PIEPER, 2016). De maneira nenhuma isso quer dizer que é um problema que foi resolvido, mas deve ser percebido como um diferencial, ainda mais levando em consideração a associação da mídia televisiva com o universo feminino (NEWMAN; LEVINE, 2012).

Ademais, *The Handmaid's Tale* não é lançada apenas no contexto da eleição de Trump como presidente dos EUA, mas no contexto dos movimentos *#MeToo* e *Time's Up*. Para Green; Howell e Schubart (2019) ao mesmo tempo em que mulheres reais estão se fazendo ouvidas, compartilhando suas histórias de relação com violências sexuais e assédio, esses temas também estão sendo abordados por narrativas televisivas em séries centradas nas experiências de mulheres fictícias.

Ao observarmos os sexos de profissionais⁸ envolvidos no desenvolvimento da série, entre os dez episódios da primeira temporada, que saiu vencedora do Emmy, oito creditaram mulheres como diretoras e todos possuem mulheres creditadas dentro da equipe de roteiristas em número de igualdade ou maioria em relação ao de homens (embora não necessariamente em cargos iguais), em cinco desses episódios, uma mulher foi a principal responsável pelo roteiro.

Nas vitórias de profissionais por trás do desenvolvimento das séries vencedoras do Emmy de "Melhor série dramática" durante a década de 2010, fica evidente a predominância de homens⁹, principalmente em cargos de *showrunner*, roteiro e direção. Dessa maneira, *The Handmaid's Tale* se apresenta como um ponto fora da curva por creditar mulheres em um alto

8 Os dados de profissionais que trabalharam em *The Handmaid's Tale* foram retirados do IMDB e estão disponíveis em: <https://www.imdb.com/title/tt5834204/> [último acesso em 10/12/2020].

9 Para lista completa de profissionais indicados e premiados por série, ver: <https://www.emmys.com/shows/mad-men>; <https://www.emmys.com/shows/homeland>; <https://www.emmys.com/shows/breaking-bad>; <https://www.emmys.com/shows/game-thrones> e <https://www.emmys.com/shows/handmaids-tale>.

número de cargos, normalmente, ocupados por homens e apresentar uma maioria de mulheres na direção dos episódios de sua primeira temporada.

Por outro lado, chama atenção, também, a presença majoritária de pessoas brancas no recebimento do prêmio. E, na vitória como "Melhor série dramática", das treze pessoas que saíram com troféu, apenas cinco eram mulheres¹⁰. Esse dado chama a atenção, pois mesmo em uma série que se mostrou representativa (para os parâmetros do Emmy), ainda mais da metade das pessoas que receberam o troféu pela principal categoria da premiação eram homens.

A forte presença de mulheres nos diversos cargos de desenvolvimento de *The Handmaid's Tale* foi tida como parte responsável pela representação de personagens complexas, que têm suas histórias contadas por elas mesmas, funcionando também no sentido de dar maior credibilidade à história (HERRERA, 2019); contrastando com *Homeland*, que apresentava maioria de homens nos bastidores. Por outro lado, Hargraves (2018) questiona que aos personagens homens não foi dada a mesma complexidade para se igualarem a personagens sintomáticos da "TV de qualidade" contemporânea (como Walter White de *Breaking Bad* ou Tony Soprano de *The Sopranos*) e que os atores que interpretam esses personagens também foram esnobados pela crítica. Dado esse incômodo do autor, a sensação é de que *The Handmaid's Tale* conseguiu cumprir um papel marcante no cenário televisivo estadunidense contemporâneo "deixando os homens de lado".

Entre as séries vencedoras do Emmy da década de 2010¹¹, *The Handmaid's Tale* foi a primeira a trabalhar, centralmente, questões de mulheres e tê-las como a maioria dos personagens com importância para a trama. A série, dentro do escopo da premiação e da década, mostra-se um ponto fora da curva, embora haja questões a serem suscitadas. Por isso, na próxima seção serão analisadas as principais cenas que demonstram a "representação de mulheres" a partir de bibliografias interessadas em entender essas complexidades.

Relações de gênero na narrativa

Parte dos discursos da nova sociedade de *Gilead* sobre a queda na fertilidade humana gira em torno do abandono dos "bons costumes", o que fez com que as famílias fossem estruturadas mais uma vez a partir da relação heterossexual entre homens e mulheres, no qual o homem (Comandante) ocupa o papel de chefe da família e trabalha, enquanto mulheres (Esposas) são tomadas como donas de casa. O que parece caber às proposições de Lotz (2014) em relação às masculinidades nas séries deste século estarem representando um momento de crise de identidade, na qual os homens já não conhecem mais seus espaços, principalmente, no que concerne à "TV de qualidade", que historicamente enfatiza o masculino nas representações e modos de produção (CASTELLANO; MEIMARIDIS; FERREIRINHO, 2019).

10 As mulheres que receberam uma estatueta pela categoria "Melhor série dramática foram: Ilene Chaiken; Sheila Hockin; Kira Snyder; Elisabeth Moss e Leila Gerstein.

11 As outras 4 séries que receberam o Emmy de melhor série dramática entre 2010 e 2019 foram *Mad Men* (AMC); *Homeland* (Showtime); *Breaking Bad* (AMC) e *Game of Thrones* (HBO).

Além disso, apesar de as mulheres serem as principais vítimas desse novo sistema, Borges e Chagas (2019) apontam para o fato de que a maioria dos cidadãos está submetida à determinada elite formada por homens; como coloca Callaway (2008, p. 48, tradução nossa): “em *Gilead*, nem todos os homens são criados iguais: alguns homens são cidadãos de segunda classe e todas as mulheres são cidadãs de terceira classe¹²”.

Em *The Handmaid's Tale* é elaborado um universo em que duas instituições que historicamente oprimiram as mulheres (Estado e Igreja) se tornam uma única, detentora absoluta do poder, e dessa união surge a capacidade do controle quase total de seus corpos. Essa fusão de instituições se relaciona diretamente com a presença majoritária de homens em posições de poder, como explicado a seguir e como demonstrado, por exemplo, na vitória da série na categoria “Melhor Série de Drama”.

Mesmo na organização anterior a *Gilead*, é possível perceber que, por mais que as mulheres habitassem majoritariamente os locais de trabalho e as ruas, eram os homens que continuavam a organizar e a controlar o funcionamento desses lugares. É o que permite que a nova ordem seja instaurada de forma lenta e gradual, pois há mais continuidades do que rupturas (BORGES; CHAGAS, 2019, p. 94).

O controle estatal por parte dos homens permite transformar as mulheres férteis em patrimônios nacionais, protegidos e regulados, enquanto a força discursiva da religião opera no sentido de elaborar sua “função” como uma missão honrosa (CALLAWAY, 2008). Dentro desse modelo, as Aias perdem o direito a seus corpos e suas identidades, tendo inclusive seus nomes modificados, no caso de June, é “Offred”, resultado do prefixo “of” (de, em inglês) seguido do nome do comandante ao qual foi designada, “Fred”.

Forçar as mulheres ao silêncio é mais uma das estratégias de *Gilead* para a manutenção do controle patriarcal, porém, na construção da série, temos acesso à protagonista por meio do recurso de *voice over* (narração). Howell (2019) coloca que diferentemente das adaptações anteriores do livro, na série, a voz de June é trazida de volta para o centro da narrativa. Isso, para Herrera (2019), permite que tenhamos acesso a suas ideias e opiniões que seriam perigosas de serem ditas em voz alta, mas também subverte a perspectiva dos homens que, geralmente, é hegemônica entre as séries de televisão estadunidenses. A utilização desse recurso chama a atenção por ser uma maneira de explorar a perspectiva masculina nas “*male-centered series*” (LOTZ, 2014), principalmente naquelas que estão excessivamente presentes no espectro da “TV de qualidade”. Howell (2019) expõe que foi uma proposta do *showrunner* trabalhar a protagonista e sua voz em *off* separadamente: a personagem seria Offred, que busca conformidade e submissão, enquanto a voz representaria June, que empenha a rebeldia.

A jornada de June oferece mais elementos para pensar as relações de gênero, não só no âmbito da representação das mulheres em uma série vencedora do Emmy, mas no âmbito das masculinidades, refletida por suas relações com os personagens homens. A primeira relação sexual envolvendo a protagonista (fora das “cerimônias”) acontece a pedido de Serena (esposa à qual foi designada), que sabendo que seu marido é infértil e movida por seu desejo de ter um filho, ordena que June participe de um ato sexual com Nick (motorista do comandante) a fim de engravidar. Como aponta Herrera (2019), “sexo” é uma palavra que não representa exatamente

12 No original: “In *Gilead*, all men are not created equal: some men are second-class citizens and all women are third-class citizens”.

o acontecimento, já que o consentimento de June não é claro em nenhum momento, e o ato em si é regulado pelo poder hegemônico em voga no universo da série, representado pela presença de Serena, que se mantém presente até que o ato sexual chegue ao fim.

Porém, nesse mesmo episódio (t01e05), June volta aos aposentos de Nick e os dois fazem sexo mais uma vez, nessa ocasião, definitivamente de forma consensual, na qual ela inicia soltando seus cabelos longos e despindo o parceiro. Essa relação sexual é um ato de rebeldia que envolve agência da protagonista e, para Herrera (2019), é um posicionamento da narrativa da série em demonstrar que mulheres podem e de fato apreciam o sexo, servindo como contraposição de representações mais comuns na televisão de poder e autoridade masculina no sexo.

Em relação à paternidade, no último episódio da primeira temporada, ao descobrir que June está grávida, Serena revela em uma discussão com seu marido que o filho não é dele, chamando-o de fraco. Contudo, como Borges e Chagas (2019) apontam, isso não faz diferença para o patriarca, que tem maior interesse no *status* que um filho pode trazer a ele do que na paternidade biológica em si, o reforço de uma masculinidade patriarcal. Essa masculinidade é elaborada acima (ou por cima) das mulheres, em uma expressão quase metafórica da relação em que o lugar do homem acaba ainda se mantendo central nas narrativas de "TV de qualidade" mesmo quando protagonizadas por mulheres.

Já a maternidade é representada de maneira complexa, na qual ser mãe é simultaneamente tratado como algo que limita suas ações, mas também proporciona motivação e propósito (HERRERA, 2019). Como exemplo, Herrera (2019) trabalha duas cenas do piloto (t01e01), a cena inicial, que apresenta June, seu marido e sua filha tentando escapar dos Estados Unidos tomado por *Gilead*, em que batem o carro e ela pega sua filha no colo e tenta escapar por uma floresta. A segunda cena apresenta June relatando à sua amiga como foi capturada e sua tentativa de salvar a filha em que diz que tentou correr com ela, mas ela era muito pesada.

O peso de sua filha, literal e metaforicamente, a manteve longe da liberdade que a esperava na fronteira, a apenas três quilômetros de distância de onde as duas foram sequestradas na floresta. Assim, enquanto a representação de uma mãe disposta a fazer o necessário para proteger sua filha é uma representação comum na televisão, o relato de Offred sobre a experiência de perder a filha como uma "crítica das restrições" da maternidade no piloto é atípico (Dow 1996, 189). Com a admissão de que Offred achava que sua filha era pesada demais, a série ressalta e negocia a verdade complicada do que significa ser mãe¹³ (HERRERA, 2019, p. 188, tradução nossa).

Já inserida na sociedade de *Gilead*, a possibilidade de maternidade para June também funciona em um sentido ambíguo, sendo a razão pela qual é oprimida e transformada em escrava sexual, mas também sendo o que a mantém viva e impede que seja enviada para campos de concentração usados para as mulheres pecadoras que não podem gerar filhos (JONSSON, 2018). Nesse sentido, é interessante a maneira como aquilo que move a personagem ser dissociado da figura de um homem, tropo comum em narrativas tidas como "de qualidade", apresentando uma luta que ainda posiciona os homens como centrais, mas que funciona apesar deles.

13 No original: "The weight of her daughter literally and metaphorically kept her from the freedom waiting at the border just two miles away from where the two were abducted in the woods. Thus, while the depiction of a mother willing to stop at nothing to protect her child is a common trope in television, Offred's account of the experience of losing her daughter as a "critique of the constraints" of motherhood in the pilot is untypical (Dow 1996, 189). Through the admission that Offred felt that her daughter was too heavy to carry, the series underscores and negotiates the complicated truth of what it means to be a mother".

Feminismos em *The Handmaid's Tale*

Um questionamento acerca da série, que teve início quando ainda só existia o livro, é sobre se é uma narrativa feminista (ATWOOD, 2017). Para Callaway (2008), a narrativa é um esforço de pensamento crítico acerca da segunda-onda do movimento feminista, já que as perdas de direito das mulheres em *Gilead* envolvem não só a perda de liberdades básicas, mas diretamente conquistas almejadas pela segunda-onda, como acesso a métodos contraceptivos; legalização do aborto; direito ao voto e a tornar suas palavras públicas. O principal ponto de crítica está depositado na falta de sororidade como objetivo e ferramenta de luta.

The Handmaid's Tale mostra o renascimento conservador como decorrente em parte da falta de solidariedade feminina que caracteriza a Segunda Onda do Movimento de Libertação das Mulheres. (...) Para Hooks e para Atwood, essa era uma das tendências mais destrutivas do feminismo da segunda onda. Sem solidariedade, sem irmandade, as mulheres não estão unidas. Se as mulheres estão desunidas, têm pouca esperança de fazer as mudanças revolucionárias duradouras que consideram necessárias para a melhoria social. Inconscientemente, então, eles se tornam agentes da ordem social opressiva da qual desejam escapar¹⁴ (CALLAWAY, 2008, p. 67, tradução nossa).

Essa reflexão traz à tona outro ponto fundamental na adaptação do livro realizada pela série, na obra original todas as pessoas não brancas são rejeitadas pela sociedade de *Gilead*, porém na adaptação exibida pela *Hulu* isso não acontece, em uma tentativa de desembranquecer (ou ao menos soar não tão branca), crítica constante nas representações na televisão contemporânea. O *showrunner* Bruce Miller se posicionou sobre essa mudança questionando: “qual é a diferença entre fazer um programa de TV sobre racistas e fazer um programa de TV racista, onde você não contrata atores não brancos?”¹⁵¹⁶.

Contudo, trazer personagens não brancas não exige a narrativa de operar a partir de uma perspectiva da branquitude, tão cara às produções que foram elevadas ao panteão das séries “de qualidade” tanto pela academia quanto pela premiação do Emmy, sobre a qual Spencer (2018) se posiciona ao relatar seu incômodo sobre uma cena na qual uma das personagens centrais da primeira temporada, uma mulher negra, está desolada e é revigorada pelo discurso de uma mulher branca, em uma representação que, para a autora, alimenta o complexo da salvadora branca¹⁷: “É tudo o que temos precisado durante todos esses anos - mulheres brancas para nos lembrar de nossas forças? (...) Solidariedade é ótimo, mas temos usado fontes de resiliência além das palavras de nossas irmãs brancas desde... sempre¹⁸” (SPENCER, 2018, p. 3, tradução nossa).

14 No original: “The Handmaid’s Tale paints the conservative revival as stemming partly from a lack of female solidarity characterizing the Second Wave of the Women’s Liberation Movement. (...) For hooks and for Atwood this was one of the most destructive tendencies of Second-Wave Feminism. Without solidarity, without sisterhood, women are not united. If women are disunited they have little hope of making the lasting revolutionary changes they see as necessary for social improvement. Unwittingly, then, they become agents of the oppressive social order they wish to escape. Because feminists allowed themselves to be divided over issues of identity, for example, the entire movement appeared weak and more vulnerable to attack”.

15 No original: “What’s the difference between making a TV show about racists and making a racist TV show where you don’t hire any actors of color?” Tradução nossa.

16 Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jul/31/the-handmaids-ales-race-problem> [último acesso em 10/12/2020].

17 No original, “white savior complex”.

18 No original: “Is that all we’ve been needing all these years — white women to remind us of our strength? (...) Solidarity is great, but we’ve been drawing on wells of resilience beyond our white sisters’ words for...ever”.

A efetividade do sistema patriarcal de *Gilead* depende diretamente de uma construção de oposição entre as mulheres, que é realizado na separação delas por castas com funções determinadas e do desenvolvimento de uma cultura que faz com que as mulheres se portem leais aos homens em detrimento de outras mulheres (CALLAWAY, 2008; JONSSON, 2018). Ou seja, existe também uma intensa relação de poder entre mulheres a partir da sua relação com os homens; apesar de as Esposas não possuírem os mesmos direitos do que seus Comandantes (maridos), elas ainda têm a possibilidade de controlar os destinos das Aias que habitam suas casas, o que demonstra a colocação de Brooks (2019) sobre a dominação dos homens sobre as mulheres pelas próprias mulheres, como a autora expõe: "o jogo de poder entre Offred e Serena Joy não passa de uma continuação de suas próprias opressões patriarcais"¹⁹.

A personagem de Serena é a que mais exerce essa função crítica na narrativa já que, embora exerça sua escassa possibilidade de poder sobre as Aias e Marthas (empregadas domésticas) que convivem em sua casa, é também vítima da supressão de direitos, por exemplo, não podendo deixar seu ambiente doméstico a não ser em raras situações e não podendo ler (JONSSON, 2018). Isso fica ainda mais complexo quando alguns *flashbacks* (t01e06) nos apresentam a origem da personagem, em que era uma autora de livro e ativista de ideais conservadores e que teve protagonismo no desenvolvimento das normas e na implementação institucional de *Gilead*.

Sendo a dita "TV de qualidade" associada historicamente ao masculino, as proposições de Alsop (2019) parecem caber perfeitamente. A autora enxerga na construção narrativa uma continuidade do tratamento punitivo de personagens mulheres que vem expõe a regularidade com a qual a "(...) programação de 'qualidade' assume como padrão a lógica da exploração, retratando as mulheres como vítimas perpétuas do patriarcado e apenas hipotéticas vingadoras (Emily Nussbaum 2017)²⁰" (ALSOP, 2019, p. 4, tradução nossa). Desse modo, a série sugere um caminhar na direção de uma inovação narrativa em relação a outras séries que também foram vencedoras do Emmy na década de 2010, porém acaba se estagnando em possibilidades já reconhecidas.

Isso não significaria chamar *The Handmaid's Tale* de uma série "sexista", evidentemente, mas, nesse aspecto, parece que a série soube trabalhar elementos historicamente consonantes com masculinidades que renderam prestígio e, por isso, conseguiu sair vitoriosa. Essa hipótese pode servir como sugestão para entender o porquê de séries como *Orange is the New Black* (Netflix, 2013-2019), que elabora, evidentemente, a relação de sofrimento de mulheres perante o patriarcado, mas que permite o triunfo dessas mulheres relacionado diretamente a um movimento de solidariedade feminina (ALSOP, 2019), nunca tenha vencido.

Por fim, a série também aborda a relação de June com sua mãe em *flashbacks*, elemento narrativo que merece ser evidenciado tendo em vista sua proximidade com as séries que foram classificadas como obras televisivas de prestígio pela crítica e pelo Emmy. Por outro lado, Lotz (2014) observa que a figura dos pais é usada comumente nas "*male-centered series*" como referência de uma masculinidade que deve ser evitada pelos personagens homens, já em *The Handmaid's Tale* essa ruptura se inverte. A partir de *flashbacks* descobrimos que June não enxergava com bons olhos o envolvimento de sua mãe no movimento feminista (do qual era

19 No original: "The power play between Offred and Serena Joy is nothing but a continuation of their own patriarchal oppression".

20 "quality' programming defaults to exploitation logic, portraying women as patriarchy's perpetual victims, and only hypothetical avengers (Emily Nussbaum 2017)".

uma árdua ativista); do contraste entre as duas, é incentivada a crítica de que a conformidade com os modelos sociais vigentes funciona como atitude em prol da opressão e que ignorar ou se afastar da luta por direitos é um comportamento ativo, não de passividade (BROOKS, 2019). June e sua mãe exemplificam de maneira evidente a relação de legado dentro das noções de gênero; no caso dos homens, geralmente, a relação com os pais é um problema a ser resolvido, porque seus pais eram homens que viviam e agiam de formas que se tornaram inaceitáveis (LOTZ, 2014), mas em uma série com protagonista mulher, a relação com a mãe traz o legado como memória de luta por direitos, se há algo a ser revisado é a própria visão de June sobre seu engajamento político. De certo modo, na série “de qualidade” aqui avaliada, por mais que um mesmo elemento narrativo seja utilizado, ele acaba sendo reconfigurado dentro de uma perspectiva de gênero.

Conclusão

The Handmaid's Tale é uma vencedora do Emmy com alguns diferenciais, não sendo centrada nas experiências de homens, tendo relação direta com movimentos de mulheres que ganharam força nos últimos anos da década de 2010 e que apresenta uma equipe com diversas profissionais mulheres que também foram premiadas. O que resultou também em uma representação que toca em pontos fundamentais da história dos movimentos de mulheres em prol de direitos.

Por outro lado, a série continua elaborando questões fundamentais para os sentidos de “qualidade televisiva” contemporâneos ao ser associada a obras de outros campos artísticos (principalmente, a obra literária que deu origem à narrativa da série e que enfatiza uma noção de autoria), não vir de canais abertos (materializando a “dificuldade de acesso econômico ao conteúdo” que aparece nas teorias de “TV de qualidade” e levantar questões políticas que servem como recurso discursivo para que seja distanciada da ideia de “entretenimento” como algo ruim e com o único propósito de atender uma “demanda comercial”.

Além disso, a série está inserida em uma relação direta com a atual “crise de identidade” masculina (LOTZ, 2014), na qual os homens tentam reaver seu lugar de hegemonia social, embora o faça a partir de uma perspectiva não tão comum, que posiciona a experiência das mulheres no centro desse debate.

O que chama a atenção nesse aspecto e pode ser desenvolvido mais proficuamente no futuro é o porquê de *The Handmaid's Tale* ter saído vencedora em meio ao lançamento e continuidade de diversas séries que começam a elaborar a vivência de mulheres em cena durante a década de 2010. Os tangenciamentos com certas características da “TV de qualidade” indicam que o protagonismo masculino na narrativa e nas equipes de produção não são necessariamente o ponto que elevará uma produção para a alcunha de qualidade televisiva, mas que existem outros elementos (não necessariamente desassociados das relações de gênero) que exercem certa força também, como a noção de autoria, os meios de distribuição da série, a relação com uma obra inicialmente desenvolvida em um campo mais legítimo (como o da literatura) e a elaboração narrativa do lugar do homem na sociedade.

GENDER DYSTOPIA: THE MEANINGS OF THE HANDMAID'S TALE IN THE "QUALITY TV" SPECTRUM

ABSTRACT

*This article aims to discuss the dystopian series *The Handmaid's Tale* within the notions of "quality TV", historically related to the male universe. The series stands out for being the third production with a female protagonist to be awarded for outstanding dramatic series by the Emmy Awards since 1986 and for centrally elaborating gender issues in its narrative. Therefore, the gender and quality relations that made this possible are questioned. It is noticeable that some elements associate the series directly with categories of distinction, such as its relationship with other fields of art, its political narrative and an emphasis on authorship. On the other hand, it also deviates from the trend of representations and narratives centered on men and presents a team with greater equity between genders.*

Keywords: Quality TV. Gender. *The Handmaid's Tale*.

Referências

- ALSOP, Elizabeth. Sorority flow: the rhetoric of sisterhood in post-network television. **Feminist Media Studies**, v. 19, n. 7, p. 1026-1042, 2019.
- ATWOOD, Margaret. Margaret Atwood on What 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump. **The New York Times**, 10 de março de 2017. Essay. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>> Acesso em: 06/01/2020.
- BACCI, Francesco. The Originality of *The Handmaid's Tale* & *The Children of Men*: Religion, Justice, and Feminism in Dystopian Fiction. **Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory**, v. 3, n. 2, p. 154-172, 2017.
- BORGES, Felipe; CHAGAS, Isabelle. A men's place: o passado como referência para o futuro das masculinidades em *The Handmaid's Tale*. **Galáxia** (São Paulo), Especial 1 Dossiê Historicidades, p. 87-99, 2019.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BROOKS, Sally C. S. **The War of the Sexes: Power Hierarchy and Gendered Oppression in Atwood's *The Handmaid's Tale* and Alderman's *The Power***. Dissertação (Literature, Area Studies and European Languages), UNIVERSITY OF OSLO, 2019.
- CALLAWAY, Alanna A. **Women disunited: Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* as a critique of feminism**. Dissertação (Arts), San Jose State University, 2008.
- CASTELLANO, M., MEIMARIDIS, M. "Mulheres difíceis": A anti-heroína na ficção seriada televisiva americana. **Famecos**, v. 25, n. 1, 2018a.
- CASTELLANO, M., MEIMARIDIS, M. A ascensão do showrunner: autoria e legitimidade na era da peak TV. In: HOLZBACH, A.; CASTELLANO, M. (org). **TeleVisões: Reflexões para além da TV**. Rio de Janeiro: e-papers, 2018b.
- CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M.; FERREIRINHO, G. Dramas televisivos de prestígio e masculinidade. **Comunicação & Inovação**, v. 20, n. 44, p. 76-94, 2019.
- FERREIRINHO, G. Como se Formou a 'TV de Qualidade'? Reconfigurações de Qualidade Televisiva nas Ficções-Seriadas Estadunidenses. In: **43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** - Intercom, 2020, Virtual. Estudos de Televisão e Televisualidades, 2020.
- GIOVANINI, Valerie Oved. An Army of Me: Representations of Intersubjective Relations, Ethics, and Political Resistance in *The Handmaid's Tale*. **Free Associations: Psychoanalysis and Culture, Media, Groups, Politics**, n. 75, p. 84-101, 2019.

- GREEN, Stephanie; HOWELL, Amanda; SCHUBART, Rikke. Introduction: 'As if': women in genres of the fantastic, cross-platform entertainments and transmedial engagements. **Continuum**, v. 33, n. 2, p. 153-159, 2019.
- HARGRAVES, Hunter. Of Handmaids and Men. **Communication, Culture and Critique**, v. 11, n. 1, P. 189-191, 2018.
- HERRERA, Hannah. Shifting Spaces and Constant Patriarchy: The Characterizations of Offred and Claire in The Handmaid's Tale and Outlander. **Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik**, v. 67, n. 2, p. 181-196, 2019.
- HOLZBACH, Ariane Diniz. **A Invenção do Videoclipe: A História por Trás da Consolidação de um Gênero Audiovisual**. Curitiba: Appris Editora, 2016.
- HOWELL, Amanda. Breaking silence, bearing witness, and voicing defiance: the resistant female voice in the trans-media storyworld of *The Handmaid's Tale*. **Continuum**, v. 33, n. 2, p. 216-229, 2019.
- HUYSSSEN, A. A cultura de massa enquanto mulher. In: **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.
- IMRE, Anikó. Gender and quality television. *Feminist Media Studies*, 9:4, p. 391-407, 2014.
- JARAMILLO, D. Rescuing Television from cinematic: the perils of dismissing television style. In: JACOBS, J; PEACOCK, S. *Television Aesthetics and Style*. New York: Bloomsbury Publishing, 2013.
- JONSSON, A. Enforcing Patriarchal Values: A socialist feminist analysis of the characters of Offred and Serena Joy in Margaret Atwood's novel *The Handmaid's Tale*. **DiVA** (Digitala Vetenskapliga Arkivet), p. 1-16, 2018.
- LOTZ, Amanda D. **Cable Guys: television and masculinities in the 21st century**. New York: New York University Press, 2014.
- MITTELL, J. Narrative Complexity in Contemporary American Television. IN: **The Velvet Light Trap**, n. 58, pp. 29-40, 2006.
- NEWMAN, M; LEVINE, E. **Legitimizing television: media convergence and cultural status**. New York: Routledge, 2012.
- NEWMAN, M. **Quality TV as liberal TV**. WHR, 2016.
- SEWELL, Philip W. From Discourse to Discord: Quality and Dramedy at the End of the Classic Network System. IN: **Television New Media**, v.11(4). Sage, pp. 235- 259, 2009
- SMITH, Stacy L.; CHOUEITI, Marc; PIEPER, Katherine. **INCLUSION or INVISIBILITY?: Comprehensive Annenberg Report on Diversity in Entertainment**. USC Annenberg, Institute for Diversity and Empowerment at Annenberg (IDEA), 2016.
- SPENCER, Katrina. Pretty Legit but Not Perfect: A Take on the Handmaid's Tale. **Resources for Gender and Women's Studies: A Feminist Review**, v. 39, n. 3-4, 2018.