

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO – UFMA
CENTRO DE CIÊNCIAS, EDUCAÇÃO E LINGUAGENS DE BACABAL – CCEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGLB)

JAYNNE SILVA DE SOUSA BORGES

***O CONTO DA AIA À LUZ DA RECEPÇÃO VIRTUAL: LITERATURA E SÉRIE
TELEVISIVA SOB A PERSPECTIVA DE RECEPTORES CONTEMPORÂNEOS***

BACABAL
2023

JAYNNE SILVA DE SOUSA BORGES

***O CONTO DA AIA À LUZ DA RECEPÇÃO VIRTUAL: LITERATURA E SÉRIE
TELEVISIVA SOB A PERSPECTIVA DE RECEPTORES CONTEMPORÂNEOS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Bacabal da Universidade Federal do Maranhão, UFMA – Centro de Ciências, Educação e Linguagens – CCEL, Bacabal, como requisito obrigatório para o título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber.

Orientador(a): Prof.(a) Dr.(a) Naiara Sales Araújo Santos.

BACABAL
2023

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Borges, Jayne Silva de Sousa.

O Conto da Aia à luz da recepção virtual : literatura e série televisiva sob a perspectiva de receptores contemporâneos / Jayne Silva de Sousa Borges. - 2023.
102 f.

Orientador(a): Naiara Sales Araújo Santos.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras - Bacabal, Universidade Federal do Maranhão, Bacabal, 2023.

1. Estética da Recepção Virtual. 2. Ficção Distópica.
3. O conto da aia. 4. Séries de TV. I. Santos, Naiara Sales Araújo. II. Título.

JAYNNE SILVA DE SOUSA BORGES

***O CONTO DA AIA À LUZ DA RECEPÇÃO VIRTUAL: LITERATURA E SÉRIE
TELEVISIVA SOB A PERSPECTIVA DE RECEPTORES CONTEMPORÂNEOS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Bacabal da Universidade Federal do Maranhão, UFMA – Centro de Ciências, Educação e Linguagens – CCEL, Bacabal, como requisito obrigatório para o título de Mestre em Letras.

Orientador(a): Prof.(a) Dr.(a) Naiara Sales Araújo Santos.

Apresentado em _____ de _____ de 2023.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profª. Dra. Naiara Sales Araújo Santos
(UFMA)
ORIENTADOR(A)

Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira
(UFMA)

Profª. Dra. Emilie Geneviève Audigier
(UFMA)

À Maria Vera, minha mãe e apoiadora, que
sempre me amparou e é essencial na minha
vida.

Às pessoas, gatos, momentos e oportunidades
que perdi ao longo da produção dessa
pesquisa.

AGRADECIMENTOS

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

Agradeço a Deus, que me manteve viva e me deu inspiração nos momentos em que eu achava que a única opção era desistir. A São José de Cupertino e a Santo Expedito, que me socorreram nos momentos de aflição, desespero e impotência estudantil.

Agradeço à minha mãe, que me compreendeu e apoiou enquanto eu não tinha energia para nada além da dissertação e do mestrado. Obrigada por todos os pequenos e grandes gestos dos dois últimos anos e de todos os meus vinte e seis.

Agradeço à minha orientadora, Naiara Sales Araújo Santos, por todo o apoio ao longo desses dois anos de estudo. Obrigada pela oportunidade de estagiar, ensinar e aprender com alunos da Universidade de Pittsburgh. Obrigada por ter me pressionado a superar limites que eu julgava serem intransponíveis. Obrigada por acreditar em mim e, acima de tudo, por me ensinar a valorizar o que eu já tenho e conquistei na vida acadêmica.

Agradeço ao professor Fábio José Santos de Oliveira, que desde a graduação contribuiu no meu desenvolvimento acadêmico com ensinamentos, comentários e sugestões valiosos. Agradeço também à professora Emilie Geneviève Audigier pelas contribuições igualmente relevantes, as quais aperfeiçoaram ainda mais este trabalho. Foi uma honra tê-los presentes na comissão examinadora de qualificação e na de defesa da dissertação.

Agradeço aos meus doze gatos sobreviventes e aos que infelizmente não sobreviveram para me ver chegar a esse momento. Obrigada por diminuir meu estresse, me dar o amor mais puro e ser luz na minha vida.

Agradeço à Amanda, a melhor amiga, irmã e prima que tenho. Aos meus melhores amigos na face da Terra (pelo menos em 2023): Eduardo, Hellen, Alana, Angelica, Giseli, Jaqueline, Wanessa. Obrigada por me aturarem enlouquecendo vocês com dramas necessários e desnecessários. Aos demais amigos e colegas, obrigada por todo o amor, apoio e risadas.

Agradeço à minha família, especialmente os mais próximos. Vocês me fazem rir e me sentir normal quando acho que estou caindo. Finalmente, agradeço ao meu psicólogo, Cleyson Avelino Militão, por ter me ajudado a não desistir do mestrado e da vida.

[...] a obsessão da permanência é inseparável da criação.

Lygia Fagundes Telles

Diante de si mesmo, diante do papel o escritor se sente grande porque sua tarefa é digna. Pode ser corrompido mas não corrompe. Pode ser louco mas não vai enlouquecer o leitor, ao contrário, poderá até desviá-lo da loucura.

Lygia Fagundes Telles

Conto, em vez de escrever, porque não tenho nada com que escrever e, de todo modo, escrever é proibido. Mas se for uma história, mesmo em minha cabeça, devo estar contando-a para alguém. Você não conta uma história apenas para si mesma. Sempre existe alguma outra pessoa.
Mesmo quando não há ninguém.

Margaret Atwood

RESUMO

A presente dissertação tem como objeto de estudo a obra literária *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood, e a série de *streaming* homônima de 2017, criada por Bruce Miller. A temática centra-se no estudo das duas produções à luz da teoria da Estética da Recepção Virtual, portanto, a questão norteadora desta pesquisa é: como se dá o processo de recepção do livro e da série *O conto da aia*? Desse modo, o objetivo geral deste trabalho é analisar tal fenômeno, a partir de um estudo sobre o consumo e recepção dos públicos de ambas as obras, incluindo também a construção e apresentação de cada uma, e as estratégias e intenções de seus autores. A metodologia utilizada é de caráter bibliográfico, com procedimentos de análise qualitativa. O referencial teórico é composto por pesquisadores como Naiara Araújo (2018), Carlos Berriel (2005), Leomir Hilário (2013), Gregory Claeys (2010, 2017) e Jessica Langer (2010), no capítulo inicial, que trata do subgênero ficção distópica e das principais características que o compõem. Para o segundo capítulo, há a contribuição canônica de Hans Robert Jauss (2011a, 2011b) e Wolfgang Iser (2011), para as discussões sobre Estética da Recepção, além de pesquisas relevantes de Vincenzo Suzca (2021), Fellip Andrade (2020) e Baihui Chen (2021), a respeito de séries televisivas e seu potencial interativo com o público. Muitos outros estudiosos contribuem neste trabalho, formado por teorias já estabelecidas e novas perspectivas sobre as temáticas aqui abordadas. Os resultados apontam que o público utiliza as duas obras especialmente para refletir sobre os problemas de gênero e de outras minorias, bem como sobre o cenário político, temas que estão diretamente relacionados. Por essa razão, a história de *O conto da aia* – seja o livro ou a série – serve como símbolo de manifestações presenciais e virtuais na luta por direitos sociais.

Palavras-chave: *O conto da aia*; Ficção Distópica; Séries de TV; Estética da Recepção Virtual.

ABSTRACT

This dissertation has as its object of study the literary work *The Handmaid's Tale* (1985), by Margaret Atwood, and the 2017 streaming series of the same name, created by Bruce Miller. The theme focuses on studying the two productions in the light of the Aesthetics of Virtual Reception theory; therefore, the guiding question of this research is: how does the reception process of the book and the series *The Handmaid's Tale* take place? Thus, the general objective of this work is to analyze this phenomenon, based on a study of the consumption and reception of the audiences of both works, including also the construction and presentation of each one, and the strategies and intentions of their authors. The methodology used is bibliographical, with qualitative analysis procedures. The theoretical referential is composed by researchers such as Naiara Araújo (2018), Carlos Berriel (2005), Leomir Hilário (2013), Gregory Claeys (2010, 2017) and Jessica Langer (2010), in the initial chapter, which deals with the dystopian fiction subgenre and the main characteristics that compose it. For the second chapter, there is the canonical contribution of Hans Robert Jauss (2011a, 2011b) and Wolfgang Iser (2011), for discussions on Reception Aesthetics, in addition to relevant research by Vincenzo Suzca (2021), Fellip Andrade (2020), and Baihui Chen (2021), regarding television series and their interactive potential with the audience. Many other researchers contribute in this work, made up of established theories and new perspectives on the issues addressed here. The results point out that audiences use both works specially to reflect on gender and other minority issues, as well as on the political landscape, themes that are directly related. For this reason, the story of *The Handmaid's Tale* – whether the book or the series – serves as a symbol of in-person and virtual manifestations in the struggle for social rights.

Keywords: *The Handmaid's Tale*; Dystopian Fiction; TV Series; Aesthetics of Virtual Reception.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 NARRATIVAS LITERÁRIAS UTÓPICAS E DISTÓPICAS.....	14
1.1 Utopia	14
1.2 Distopia	18
1.2.1 Totalitarismo, autoritarismo e extremismo	21
1.2.2 Linguagem verbal e liberdade expressiva como arma de opressão e resistência.....	25
1.2.3 Ausência de laços e o amor como revolta	28
1.2.4 Desumanização, limites do corpo e a objetificação da mulher	32
1.2.5 Tecnologia e vigilância	34
2 TEORIAS DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO: da literatura ao streaming...37	
2.1 Teorias da recepção	37
2.2 Estética da recepção: algumas considerações.....	40
2.3 <i>Streaming</i> e a Estética da Recepção Virtual	45
2.4 A Estética da Recepção Virtual na prática: alguns exemplos.....	47
2.5 A recepção que produz	51
3 ANALISANDO <i>O CONTO DA AIA</i>	56
3.1 <i>O conto da aia</i> (1985), de Margaret Atwood	57
3.1.1 A recepção crítica a <i>O conto da aia</i> , de Margaret Atwood.....	71
3.2 <i>O conto da aia</i> (2017-), de Bruce Miller.....	82
3.2.1 A crítica a <i>O conto da aia</i> , de Miller: dos grandes jornais à opinião do público.....	88
3.2.2 A recepção por meio de <i>blogs</i> , <i>sites</i> e plataformas de fãs e consumidores.....	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS.....	99

INTRODUÇÃO

A literatura contemporânea tem se mostrado atenta às mudanças sociais e epistemológicas, dialogando tanto com o passado como com o presente e, por vezes, servindo de alerta para o futuro, que é o caso da obra *The Handmaid's Tale* (*O conto da aia*), de Margaret Atwood, publicada em 1985 e considerada um clássico da abordagem distópica, aos moldes de *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, e *1984* (1949), de George Orwell.

Apesar de terem se passado mais de 30 anos desde a estreia do romance de Atwood, o que inclui uma virada de século, considera-se essa literatura como contemporânea por causa da constância temática, até mesmo estilística, em relação à literatura do século XXI. Ou seja, a produção atual, que está em processo de desenvolvimento, ainda apresenta muitos traços do que foi produzido no fim do século XX. Mas, para além desse caráter estrutural, é inevitável destacar como certas discussões permanecem vivas, atuais e necessárias.

Em *O conto da aia* de Atwood, o contexto distópico apresenta críticas a movimentos extremistas religiosos e conservadores, seja através de representações coletivas, seja por comportamentos individuais, como, por exemplo, uma “simples” fala preconceituosa, uma ação levemente ofensiva, etc. Por consequência, a obra da autora canadense permite reflexões sobre problemas ambientais, opressão de gênero e de outros grupos minoritários (crianças, negros, pobres). Essas temáticas foram pensadas em um momento em que já existiam, tanto para Atwood quanto para o público de países e sociedades diferentes, por isso o livro fez sucesso com a crítica e os consumidores em geral, além de receber muitos prêmios.

O que era para servir de alerta para certos problemas que se passavam na época, para o que já havia ocorrido e para o que poderia se alastrar no futuro, não pareceu surtir muito efeito, uma vez que *O conto da aia* voltou a ser vendido de forma ampla e lido no século XXI, especificamente a partir de 2017 (ANDRADE, 2020, p. 95). Nesse caso, de acordo com pesquisas de Fellip Andrade (2020), o retorno do sucesso da obra foi resultado do lançamento da série homônima, *O conto da aia* (2017-), da plataforma de *streaming* Hulu. Ademais, de acordo com esse pesquisador, o livro se tornou ainda mais popular que a série, com base nos gráficos de registro de pesquisa disponibilizados pelo serviço *Google Trends*.

Pode-se perceber, afinal, que a virtualização da arte e o meio digital têm muita influência sobre a procura e o consumo da literatura, do cinema e, mais especificamente, nesse caso, da produção audiovisual (filmes e séries de TV ou de *streaming*). Essa afirmação não se baseia somente no caso de *O conto da aia* (livro e série), mas é algo observável em

outras situações de adaptação de uma história para veículos diferentes, ou mesmo nos lançamentos de produtos originais relacionados ou não a algo que existia previamente – como sequências de livro, novos lançamentos de um autor popular, livros, filmes, séries, jogos e outros produtos que podem ser adaptados de outros ou não, e mais diversas ocorrências parecidas.

Assim, nota-se que as discussões levantadas por *O conto da aia*, de Atwood permanecem em voga. O livro teve grande sucesso à época do lançamento, tornou-se um clássico, mas aos poucos foi cada vez menos comentado, estudado e lido. Com o lançamento da série adaptada *O conto da aia* (2017-), cresceu o interesse em conhecer a história original, para antecipar o que viria, retornar ao mundo fictício da trama, ou mesmo para comparar detalhes entre uma produção e outra; as temáticas foram reforçadas, reavivadas, adaptadas para novos contextos sociais e se mostraram ainda presentes, apesar dos anos que se passaram.

Isto posto, de maneira próxima à literatura, as produções audiovisuais também acompanham as transformações no consumo e na vida do público, estando cada vez mais interativas, atemporais e pluritemáticas. Assim, buscam adequar-se às questões vivenciadas por grande parte da sociedade, bem como estão inseridas na rotina dos espectadores (e até mesmo dos que não são). Exemplo desse fenômeno é a série de *streaming O conto da aia* (2017-), criada por Bruce Miller e inspirada na obra homônima de Atwood, cujo formato de lançamento é de um episódio por semana para temporadas novas e disponibilização completa das temporadas finalizadas, podendo ser assistida de maneira pontual pela televisão e de forma ilimitada *online*.

O formato do seriado *O conto da aia* atrai o público à maneira da TV tradicional, com o suspense e a espera de um novo episódio e de novos acontecimentos a cada semana, assim como no modelo relativamente novo de transmissão *streaming*, acessado em qualquer aparelho e em quase todo lugar ou momento. De forma similar à literatura, a série tem um formato de divisão da história em episódios, tal como os capítulos de um livro, os quais podem ser construídos com o acréscimo de informações que gerem dúvidas, questionamentos e um anseio do público pelo episódio/capítulo seguinte.

Outrossim, a serialização de uma obra escrita se assemelha ao lançamento de novas temporadas de uma série ou de um spin-off (aproveita-se o mundo fictício de uma série em um novo enredo com novos personagens ou com personagens reaproveitados desta). Essa estratégia serve para conquistar e prender os leitores – ou espectadores – na experiência de

uma única obra ou de várias. Nesse sentido, há de se citar a sequência literária de *O conto da aia*, intitulada *Os Testamentos* (2019).

Somam-se a esses aspectos o fato de as adaptações, sequências, franquias de mídia, spin-offs (subprodutos derivados de outros já existentes) e demais produções inspiradas e interrelacionadas contribuírem para a popularização de uma obra ou do conjunto desta. Para citar alguns exemplos, destaca-se a graphic novel *V de Vingança* (1982), de Alan Moore e David Lloyd, que foi adaptada para o cinema em 2005 com o mesmo nome pelo diretor James McTeigue, e ambas se tornaram clássicos da literatura e do audiovisual.

Outro exemplo de muito sucesso nas páginas e nas telas é a trilogia/franquia *Jogos Vorazes*. Escrita por Suzanne Collins entre 2008 e 2010, a série de livros teve grande popularidade nas duas primeiras décadas do século atual, também se encaminhando para virar um clássico da literatura contemporânea, apesar de não ser mais tão comentada quanto antes. Com as adaptações produzidas entre 2012 e 2015 por Gary Ross (filme 1) e Francis Lawrence (filmes 2-4), pois a trilogia foi transformada em quatro filmes, os livros cresceram em vendas e reconhecimento, assim como a adaptação. Esta última alavancou o sucesso das obras literárias, mas o público leitor também contribuiu para a fama dos filmes.

Retornando ao objeto desta pesquisa, a história comum ao livro e à série *O conto da aia* trata de uma sociedade distópica chamada República de Gilead, instaurada por supremacistas religiosos devido às crises de escassez de recursos e aos problemas de infertilidade. Nessa sociedade, as pessoas são divididas em castas relacionadas à utilidade que têm para a comunidade e ao comportamento que tiveram antes e depois do surgimento de Gilead.

Enquanto os homens ocupam posições de Comandantes, Militares ou Guardiões, as mulheres se dividem em Esposas, Tias, Marthas, Econoesposas, Não mulheres, Aias e Jezebels. Entre os homens não há tanta diferença em relação às suas ocupações: há uma hierarquia, mas todos têm certa liberdade se comparados às mulheres. Nem mesmo as Esposas, que detêm algum privilégio, estão livres das limitações impostas pela República de Gilead.

Às Esposas compete a obrigação de cuidar do lar, dos filhos e dos maridos. As Tias são responsáveis por treinar e supervisionar as Aias; as Marthas cozinham e limpam as casas; as Não mulheres são aquelas que desrespeitaram as leis de Gilead, e como punição trabalham em áreas contaminadas até morrerem por conta dos efeitos radioativos. As Aias têm a “tarefa” de dar um filho às famílias estéreis, mediante estupro realizado pelos Comandantes e assistido

pelas Esposas. As Jezebels são mulheres que optaram por viver em uma casa de prostituição ao invés de serem Aias.

Considerando-se o que já fora apontado antes sobre a relação com o público leitor e espectador de uma obra, a seleção do livro e da série *O conto da aia* tem por objetivo uma análise baseada nos estudos de Estética da Recepção, a qual estende a análise de produções artísticas para além do objeto e do autor, importando-se principalmente com a experiência do público receptor. Este é tomado com um dos principais elementos de moção de uma obra, tendo em vista que revive e reativa o que foi criado pelo autor e o resultado de sua criação.

Isto posto, o objetivo do presente trabalho é analisar o processo de recepção do livro e da série *O conto da aia*, a partir de um estudo aprofundado sobre o consumo e a recepção dos públicos de ambas as obras, incluindo também estudar a construção e apresentação de cada uma dessas obras, as estratégias e intenções de seus autores. Os capítulos oferecem discussões primárias e fundadoras sobre o subgênero ficção distópica e sobre a Estética da Recepção Virtual, discussões estas mescladas a estudos mais recentes e delimitados sobre as temáticas e os objetos aqui pesquisados. Por fim, os levantamentos teóricos dos dois capítulos são articulados à análise do *corpus* selecionado.

O primeiro capítulo traz informações acerca da literatura do subgênero distópico e seus elementos temáticos que atraem o leitor e o telespectador pelo caráter dialógico com a realidade, especificamente o diálogo com temáticas que abrangem uma pluralidade de posicionamentos e questões a serem discutidas. São elas: liberdade de expressão e dos corpos, direitos humanos, opressão física e psicológica, políticas extremistas e de exclusão, avanços tecnológicos, religião etc.

Nesse ínterim, as discussões do primeiro capítulo confrontam utopia e distopia como ideias representativas dos sonhos e dos medos do público, respectivamente. Assim, a seção seguinte demonstra que o que está em voga na literatura e nas demais produções distópicas leva o receptor dessas obras a uma reflexão, seja ela crítica ou aprovadora, dos limites entre ficção e realidade, dos extremos que podem ser alcançados e aos quais a humanidade pode ser submetida. Ademais, alerta para a possibilidade de um olhar atento à história, ao passado, ao presente e ao futuro.

1 NARRATIVAS LITERÁRIAS UTÓPICAS E DISTÓPICAS

A narrativa de *O conto da aia* (livro e série) fala de um cenário que se passa em um futuro próximo, com crises governamentais, sociais, biológicas. Tomando-se o livro como exemplo, pelo fato de ter sido produzido primeiro e ter originado as demais adaptações e continuações, Margaret Atwood declarou em diversas entrevistas que se inspirou nos acontecimentos da época em que produziu a obra (anos 80) e também no passado, nas situações de seu meio e de sociedades diferentes.

O trabalho de Bruce Miller na adaptação da série *O conto da aia* teve e tem, além do que foi citado no parágrafo anterior, a influência de acontecimentos históricos do período pós-lançamento do livro de Atwood e do momento em que a série é produzida. Pode-se afirmar ainda que ambas as produções têm um caráter atemporal e atual que também é futurístico, balanceando pesadelo e sonho, e, portanto, com traços utópicos e distópicos. Este capítulo apresenta, então, alguns estudos sobre utopia e distopia enquanto conceitos e também gênero literário e subgênero da ficção científica, respectivamente, a fim de permitir uma análise detalhada dos dois objetos desta pesquisa: *O conto da aia* (1985) e *O conto da aia* (2017-).

1.1 Utopia

Inaugurado por Thomas More, através da obra *Utopia*, de 1516, o termo que nomeia o livro representa, de acordo com Fátima Vieira (2010), um lugar onde os ideais de perfeição da sociedade foram atingidos, com a conquista de uma nova realidade, a melhoria de um estado anterior, a atualização dos conhecimentos, da tecnologia e da forma de viver, pelo menos no contexto dessa história. Além disso, esse espaço não existe, mas Vieira (2010) acredita ser a motivação pela busca desse objetivo.

Para explicar a construção do sentido apresentado acima, o qual é a definição mais comum da ideia de utopia, é preciso iniciar pela etimologia da palavra. De acordo com Vieira (2010), quando criada por More, para dar nome à obra e ao lugar sobre o qual ela fala, a palavra utopia derivou da junção entre outras duas palavras de origem grega: *u* (não) e *topos* (lugar), resultando em não lugar, o oposto do espaço onde se vive (o outro lugar). Para a autora acima mencionada, essa composição é “simultaneamente constituída por um

movimento de afirmação e negação” (VIEIRA, 2010, p. 4, tradução nossa)¹, e por isso a história da utopia tem muitas controvérsias e contradições, o que também deu abertura a uma multiplicidade de utilizações do termo.

Fátima Vieira (2010) resume a utopia literária a um relato de viagem que consiste no conhecimento de uma nova sociedade ou novo mundo, cujo visitante retorna ao lar original, posteriormente, para divulgar a descoberta. A autora acrescenta que a ficção utópica é centrada na idealização da sociedade perfeita e inexistente, na importância humana e em um controle regrado para alcançar a tão sonhada harmonia e perfeição (VIEIRA, 2010). Outros pontos relevantes a respeito da utopia ficcional são levantados por Vieira (2010, p. 7, tradução nossa), como, por exemplo, embora

[...] a ideia de utopia não deva ser confundida com a ideia de perfeição, um de seus traços mais reconhecíveis é seu discurso especulativo sobre uma organização social inexistente que é melhor do que a sociedade real. [...] ela é centrada no ser humano, não confiando no acaso ou na intervenção de forças externas, divinas, para impor ordem à sociedade. As sociedades utópicas são construídas por seres humanos e são destinadas a eles. E é porque os utopistas muitas vezes desconfiam da capacidade individual de viver juntos, que encontramos muito frequentemente um conjunto rígido de leis no coração das sociedades utópicas – regras que forcem os indivíduos a reprimir sua natureza pouco confiável e instável e a colocar um manto social mais conveniente.²

No geral, mesmo com algumas divergências entre as argumentações de cada estudo realizado, pode-se entender que utopia enquanto lugar físico é onde tudo é perfeito para todos, um sistema social regido por princípios de valor moral, pela necessidade coletiva de maneira bastante generalizada, e onde tudo é tão positivamente avançado que pode alcançar a sobrenaturalidade. Vieira (2010) apresenta que o gênero literário utopia tem muitas relações com a realidade, pois é criado a partir da observação da sociedade, dos desejos de mudança no que não agrada o autor ou o coletivo, e representa a materialização das soluções para esses problemas.

Por mais que, no geral, as utopias sejam o inverso da vida real, de acordo com Vieira (2010), podem explorar possibilidades reais de mudança para o futuro, não tão alcançáveis

¹ “simultaneously constituted by a movement of affirmation and denial”. (VIEIRA, 2010, p. 4)

² [...] the idea of utopia should not be confused with the idea of perfection, one of its most recognizable traits is its speculative discourse on a non-existent social organization which is better than the real society. [...] it is human-centred, not relying on chance or on the intervention of external, divine forces in order to impose order on society. Utopian societies are built by human beings and are meant for them. And it is because utopists very often distrust individuals’ capacity to live together, that we very frequently find a rigid set of laws at the heart of utopian societies – rules that force the individuals to repress their unreliable and unstable nature and put on a more convenient social cloak. (VIEIRA, 2010, p. 7)

pelos contemporâneos, mas provavelmente viáveis para as gerações posteriores e longínquas, ampliando os objetivos de crítica ao presente, diminuindo os distanciamentos do mundo do criador e ainda se tornando mais úteis ou reflexivas do que aparentam em um primeiro olhar. Aprofundando-se nesse assunto, Naiara Araújo (2018, p. 174) complementa:

O conceito de utopia sempre foi ligado às ideias de uma civilização ideal, ou um mundo fantástico e imaginário, onde é possível viver em uma sociedade perfeita [...]. No romance, More apresenta uma sociedade diferente, na qual a felicidade não depende de coisas materiais, mas da prática de recompensar virtudes e na melhoria da mente.

Assim, pode-se pensar em utopia como uma ideia de absoluta perfeição com base em concepções de grupos dominantes, manifestada em discursos, pessoas, espaços, e devido a esse caráter imaginativo e ainda inalcançado, materializada apenas em textos e produções fictícias. Por serem apoiadas em visões estabelecidas como corretas, morais e adequadas, as utopias podem ser o pesadelo de alguns, ao mesmo tempo em que são os sonhos de outros. Portanto, o conceito de utopia é paradoxal, contraditório, apenas um lado da perspectiva coletiva, que não é necessariamente positivo só por ser conveniente com os desejos da maioria.

Há que se destacar que a utopia tem sua origem em uma visão de dominação e “descoberta” de novos territórios, novas oportunidades de exploração da natureza e de povos desconhecidos, o que representa o corrompimento de um estado de pureza, do que é imaculado. Por ironia, essa inspiração não combina com os ideais da utopia, visto que esta busca o equilíbrio no bem-estar de todos. Mas, conforme Araújo (2018, p. 174), prevalece a perspectiva dos “descobridores”:

Indiscutivelmente, More foi inspirado pelas narrativas extraordinárias de Américo Vespúcio, sobre as terras descobertas por ele, em 1503. É possível encontrar semelhanças na forma com que o colonizador descreve pela primeira vez a terra descoberta e a forma com que More descreve seu lugar ideal. No imaginário europeu, a descoberta de uma terra virginal habitada por animais dóceis e exóticos, e cheia de diferentes plantas frutíferas está relacionada à noção utópica da América.

Nota-se, assim, que a história da utopia – seja como conceito, seja como gênero ficcional – é controversa, uma estrutura de ideias conflituosas, com lacunas. Como consequência, os estudos sobre utopia apresentam multiplicidade de discussões e definições, além de não haver uma delimitação clara e estabelecida sobre o romance utópico ou mesmo sobre a caracterização de utopia, esta última presente em diversas áreas do conhecimento.

Quanto às narrativas utópicas, de acordo com Araújo (2018, p. 174-175), estas são “fortemente ligadas à história (o passado), e à ideia de um estado imaginário, cuja sociedade fora aperfeiçoada, o que, de acordo com tais narrativas, não é possível sem a presença de experiências passadas”. Isso implica, afinal, uma espécie de relação causa-efeito para a idealização da utopia. A busca pelo lugar perfeito vem do enfrentamento de um lugar real, conflituoso, problemático, vivido no presente e marcado no passado. As evoluções e mudanças estão sempre no porvir, no futuro, e são alcançadas a partir da superação dos problemas de ontem e hoje.

Acrescenta-se, ainda, que o estado de “êxtase” da utopia está sempre no lá e nunca no aqui e agora. É uma busca constante e infinita pelo lugar nenhum, mesmo no campo ficcional. Nessa perspectiva, o pesquisador Leomir Cardoso Hilário (2013, p. 204) aponta que a “utopia é, ao mesmo tempo, um gênero literário que consiste na sociedade perfeita e feliz e um discurso político que procura expor a cidade justa”. Dessa forma, entende-se a utopia como um discurso ou a combinação de discursos manifestada em um lugar adequado às necessidades e desejos de todos, que pode ou não ser apresentado em forma de texto, em um enredo fictício.

Nesse ínterim, Marilena Chauí (2008, p. 7), em “Notas sobre utopia”, aponta que o “significado negativo da palavra utopia indica o traço definidor do discurso utópico, qual seja, o não lugar é o que nada tem em comum com o lugar em que vivemos, a descoberta do absolutamente outro, o encontro com a alteridade absoluta”. Por este viés, e a partir de todas as observações até então levantadas, entende-se que o pensamento utópico é formulado em bases complementares e também opostas, pois visa materializar nos textos ou nos discursos um espaço de distanciamento e certa inalcançabilidade, mas almejado e procurado por grande maioria das pessoas.

Essas definições se ramificam, é claro, em múltiplas interpretações mais específicas que direcionam para uma discussão sobre as falhas que existem na concepção de perfeição e também sobre como essa noção é infinitamente variável para cada indivíduo. Pode-se dizer, então, que é nesse sentido que o conceito de distopia se insere, como um defeito notado e desenvolvido a ponto de fazer ruir o lugar perfeito; afinal, conforme o professor e pesquisador Carlos Berriel (2005, p. 4), há “em toda utopia um elemento distópico, expresso ou tácito, e vice-versa. A utopia pode ser distópica se não forem compartilhados os pressupostos essenciais, ou utópica a distopia, se a deformação caricatural da realidade não for aceita”.

Utopia e distopia são, assim, concepções inter-relacionadas: não há perfeição que contemple os desejos de todos sem que alguém ou vários se sintam prejudicados, e os lugares

absolutamente ruins só se estabelecem a partir do anseio de algum grupo em alcançar o que é perfeito a partir de suas próprias noções. É o que atesta Berriel (2005, p. 4) ao dizer que

[...] o “sonho” perfeito de um, quando é oriundo de um constructo abstrato (que é efêmero mas se quer eterno, que é singular mas se imagina universal, que aspira a decretar o fim da História por se crer o ponto de chegada da vida humana), este sonho é o que gera o pesadelo da distopia.

Nesses encontros e desencontros entre utopia e distopia, especificamente nas complexidades da formação da ficção científica utópica e distópica, reside a importância de discutir ambas as concepções enquanto representações dicotômicas das visões sobre o futuro, a tecnologia e os avanços e modificações sociais e ambientais, ou seja, o confronto entre abordagens positivas e negativas de um mesmo aspecto. Na subseção a seguir, as discussões se voltam para o conceito de distopia e a ficção distópica com suas manifestações.

1.2 Distopia

A origem da distopia é descrita de maneira majoritária a partir do conceito de utopia, conforme apontam, por exemplo, pesquisas de Naiara Sales Araújo (2018), Carlos Eduardo Ornelas Berriel (2005) e Leomir Cardoso Hilário (2013). Isso ocorre porque, de maneira geral, o mundo distópico é o contrário do utópico, e o lugar de encantamento é substituído pelo de sofrimento. O autor Peter Fitting (2010) apresenta no capítulo “Utopia, dystopia and science-fiction” (“Utopia, distopia e ficção científica”) que o subgênero distópico já se manifestava antes do século XX, mas até os anos 1960 a ficção utópica predominava.

As distopias ganharam espaço e passaram a ser mais produzidas e consumidas após essa década, devido a uma agitação social como reação aos ideais utópicos que eram propagados anteriormente (FITTING, 2010, p. 139-140). De acordo com esse autor, as pessoas manifestaram-se contra ou decepcionaram-se com o socialismo que estava se estabelecendo no início do século XX, especialmente na União Soviética; em outros territórios, cresciam a esperança e o medo das novas tecnologias, das promessas para o futuro. Nesse sentido, Araújo (2018, p. 176) discorre que

[...] as distopias podem ser conceituadas como narrativas especulativas, cujos cenários futurísticos apresentam sociedades, aparentemente perfeitas, moldadas pelo discurso manipulador de seus governantes, onde o progresso é fator essencial e necessário para a harmonia do homem com o espaço onde habita. Neste sentido, vive-se o presente sem questionar o passado e o futuro será sempre um espelho do presente, perpetuado pelo discurso de opressão.

Assim, sob esse olhar, compreende-se que a distopia ficcional tem caráter de previsão, o qual não é positivo para o coletivo em sua totalidade ou maioria. As melhorias e avanços são sempre a favor dos grupos dominantes, e a população geral tem pouco ou nenhum direito básico, privilégios, escolhas. É um espaço estagnado no presente claustrofóbico de uma sociedade oprimida, pois o passado é onde os erros ficaram – e não deve ser lembrado – e o futuro é o estado imediatamente posterior ao presente.

Araújo (2018, p. 176) completa: nas “narrativas distópicas a transformação desejada é normalmente dependente do contexto sociopolítico e, portanto, os elementos sociais são extrapolados”. As divisões sociais e políticas são evidenciadas; elimina-se ao máximo o diferente, o outro que não combina com os novos ideais vigentes. Não há meio-termo, o acerto leva a mais tempo de vida e privilégios básicos, o erro leva à tortura, morte, esquecimento.

Portanto, distopia se configura como um sistema social que vive sob forte controle de lideranças totalitárias, com tendências, em geral, conservadoras, a partir das quais impõem e naturalizam uma divisão de classes injusta, desigual e opressiva. Também pode abranger avanços tecnológicos, comumente usufruídos por grupos de classes mais altas que possuem, ainda, outros privilégios. Esse é um mundo que só existe no campo ficcional; por isso, compõe-se usualmente de cenas e acontecimentos que chocam, as quais causam sensações ruins a quem o conhece. Esse mundo pode parecer até absurdo ou irreal, mas, se analisado em minúcia, tem muitas características da realidade.

“As distopias são frequentemente descritas como ‘conservadoras’, embora possam, na verdade, ser agudamente críticas das sociedades que refletem”, afirma Gregory Claeys (2010, p. 107, tradução nossa)³. Nesse sentido, a distopia surge como uma ideia anti-perfeição, manifestada em sociedades problemáticas, caóticas e onde tudo e todos representam a junção das piores situações e características existentes, como um pesadelo generalizado.

Araújo (2018, p. 275) defende que, de forma oposta às utopias, no “sentido distópico, o paraíso é substituído pelo inferno e a felicidade pela infelicidade; conquistas resultantes de esforços humanos são substituídas pela degeneração social humana e a vida é piorada pelo desenvolvimento técnico”. O diferencial – e talvez o lado mais interessante e perturbador – das distopias em relação às utopias é que são pensadas em um futuro distante que costuma

³ “Dystopias are often described as ‘conservative’, though they may in fact be sharply critical of the societies they reflect”. (CLAEYS, 2010, p. 107)

ocorrer após guerras ou catástrofes naturais, mas têm características atemporais, que se assemelham à atualidade e também a alguns momentos do passado.

Portanto, tal concepção representa tanto uma versão alternativa dos sonhos da utopia como também demonstra a proximidade entre o mundo real e o mundo perfeito, concepção essa tida para muitos como o resultado das falhas da sociedade imaginária das utopias. As distopias apresentam ainda aspectos exagerados dos extremos praticados na vida real, sendo consideradas, portanto, como representações muito próximas do que se vive ao redor de todo o mundo, servindo como aviso para o público sobre os perigos das crises climáticas, econômicas e culturais.

A pesquisadora Jessica Langer aponta a distopia como uma versão mais clara e detalhada da utopia, pois explora os paradoxos e contradições que são ignorados na sociedade perfeita, mostrando o quão conturbados e relevantes eles podem ser:

Em vez de imaginar um mundo em que os aspectos criticados da sociedade do autor desapareceram, ela imagina um mundo em que esses mesmos aspectos estão crescidos demais e descontrolados, deslocando-os em um universo alternativo onde a vida é definida por eles. (LANGER, 2010, p. 171, tradução nossa)⁴

A partir desses aspectos, é indiscutível o caráter ficcional da distopia e da utopia, originadas e manifestadas especial e principalmente por obras literárias. Quando se fala em distopia, com frequência são lembrados os clássicos *Admirável Mundo Novo* (1932) de Aldous Huxley, *1984* (1949) de George Orwell e *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, que guardam relações e até mesmo certas inspirações dos seus respectivos antecessores do subgênero.

Cabe destacar, contudo, a repopularidade do subgênero na última década para o público mais jovem através de séries como *Jogos Vorazes* (2008-2010), *Maze Runner* (2009-2016), *Divergente* (2011-2013) e *A Seleção* (2012-2014), além de uma valorização mais tardia de obras como *Duna* (1965), *O doador de memórias* (1993) e *O conto da aia* (1985). Para além de estudos e análises sobre obras como essas, o recente crescimento da procura por literatura distópica é válido também para se discutir a inserção de produções fora do círculo europeu e norte-americano, de autoria feminina e negra.

⁴ Rather than imagining a world in which the criticized aspects of the author's society have disappeared, it instead imagines a world in which those same aspects are overgrown and run amok, displacing them into an alternate universe where life is defined by them. (LANGER, 2010, p. 171)

Pesquisas de Pavloski (2005) sobre distopia determinam como inauguração do subgênero o romance *Nós* (1924), do russo Ev Zamyatin, e complementam que já havia certos elementos dessa categoria de texto – mais precisamente, uma mescla de utopia e distopia – em *A República* (379 a.C.), de Platão. Sobre a obra do autor russo, atribui-se a ela inspirações nas revoluções russas de 1905 e 1917, e, apesar de não ser tão popularizada quanto outros clássicos, a partir dela foram produzidas algumas de suas sucessoras.

Nesse sentido, de acordo com Hilário (2013, p. 202), o “romance distópico pode então ser compreendido enquanto aviso de incêndio, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos”. Isso pode explicar, como exemplo, que por razão da época em que foi escrito, o livro de Zamyatin não pôde ser publicado em seu país, mas somente nos Estados Unidos, e alguns anos após finalizado. Semelhante foi a recepção de *1984*, banido em alguns países. Também *Admirável mundo novo* e *Fahrenheit 451* receberam críticas e repreensões por seu caráter crítico que apontava as falhas governamentais e sociais de suas respectivas épocas através de metáforas.

Claeys (2017) identifica certo padrão nas distopias produzidas nas últimas sete décadas, o qual, segundo ele, abrange pelo menos cinco temas: guerras nucleares, degradação ambiental, conflitos entre mecanização e identidade humana, degeneração cultural e o combate ao terrorismo – esse último em resposta aos ataques de 11 de setembro de 2001. Alguns desses motes continuam as discussões das ficções distópicas das décadas anteriores, o que ilustra a atemporalidade desse subgênero e de seus debates bem como desenvolve e atualiza tais assuntos.

Dados os apontamentos anteriores sobre as noções gerais da utopia e distopia e suas relações, apresenta-se a seguir uma esquematização das principais características do subgênero⁵ literário ficção distópica, utilizando-se como exemplo algumas produções clássicas e contemporâneas, além de um dos objetos do presente estudo: *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood. As descrições são, sobretudo, focalizadas sobre a forma governamental de controle, as funções da linguagem, os relacionamentos, o tratamento com a identidade dos sujeitos e uso da tecnologia como ferramenta de vigilância nas distopias.

1.2.1 Totalitarismo, autoritarismo e extremismo

⁵ Para fins dessa pesquisa, considera-se distopia como um subgênero da ficção científica.

Um dos pressupostos para a construção de narrativas distópicas é a organização governamental extremista e a forma como isso influi, por consequência, no meio social da história. Por isso, é comum que as distopias sejam baseadas em formas de governo totalitário, o qual é responsável pelo controle e manutenção do país onde esses romances se passam, pela manipulação e monitoramento dos indivíduos, de modo que não cometam crimes contra as leis estabelecidas, e, por fim, pela garantia dos direitos desses cidadãos. Em um primeiro olhar, isso pode parecer, em parte, justo e adequado, até mesmo semelhante com os governos democráticos, mas os exemplos a seguir esclarecerão melhor o gerenciamento desses mundos distópicos.

No clássico *1984*, a figura que comanda o país Oceania é chamada Grande Irmão; figura porque, segundo a personagem principal do livro, não é possível saber se esse representante ainda existe ou se já existiu em algum momento, porque este é referenciado através de imagens impressas em cartazes ou apresentadas em telas. Não há contato direto com o Grande Irmão, mas logo abaixo dele estão os membros que controlam ativamente a população, como é o caso da personagem O'Bryen, com quem o protagonista Winston tem contato. São homens grandes e importantes como O'Bryen que dão as ordens, que organizam as guerras, que pensam e mandam nos subordinados. Se há alguém acima desse grupo poderoso, pelo menos um ser humano, não dá para saber.

Em *Admirável Mundo Novo*, o todo-poderoso é Ford, o qual existiu na vida real, e é mencionado como o Deus do povo de Londres, no ano de 632 DF (Depois de Ford), idealizador de toda a alta tecnologia e organização política e social do país. Contudo, diferentemente do Grande Irmão e de Henry Ford, os quais não são acessíveis ou mesmo vistos pelo público das histórias anteriores, no mais recente *Jogos Vorazes*, o mais imponente governante é o Presidente Snow, que, apesar de ser bastante recluso, chega a conhecer pessoalmente os participantes dos jogos, conversar com eles e até visitar alguns de forma inesperada. Mas, nesse último caso, destaca-se a distância do poderoso representante político, até mesmo para evitar expor suas fraquezas mediante seus subordinados.

Na República de Gilead, de *O conto da aia*, o todo-poderoso é Deus, mas como os interesses dessa organização política são humanos e próprios, voltados para aqueles que se consideram servos e representantes que ficam logo abaixo da figura divina, o Deus a que se referem é bíblico, descrito e apresentado pela palavra do homem. Por si só e no todo, a Bíblia tem um teor restritivo e punitivo que pode servir de fundo para a formação de grupos totalitários religiosos, alienados pelos textos presentes nela que possibilitam múltiplas interpretações.

Na sociedade fictícia produzida por Atwood, são escolhidas passagens bastante específicas que servem de mote para o governo gileadiano e para ditar o comportamento da população. Portanto, são utilizadas apenas as determinações “divinas” convenientes aos detentores do poder, as quais mesmo já possuindo um caráter controlador são acentuadas e transformadas para dominar e manipular o máximo possível os subordinados dos homens que comandam. Assim, o totalitarismo exercido na República de Gilead é também religioso, cristão e fundamentalista, e pode ser considerado uma teonomia, porque as leis sob as quais os indivíduos sobrevivem são divinas.

Mas, afinal, como isso se manifesta na prática? Em *O conto da aia*, a divisão de classes desigual e injusta é justificada por princípios religiosos: os ricos que supostamente sempre respeitaram os mandamentos e a palavra bíblica recebem a classificação de Comandantes e Esposas, se possuem união estável e oficializada, quer tenham ou não filhos. Mas, devido à crise de fertilidade que foi uma das razões para o surgimento desse novo mundo, no geral, essas famílias ricas não possuem filhos, por isso tomam posse de filhos de mães ou pais solteiros, de famílias mortas por serem consideradas pecadoras e outros casos semelhantes.

Os seguidores pobres das leis de Deus são denominados Economaridos e Econoesposas, e vivem uma vida modesta e regrada, sem ter os mesmos poderes nem a influência dos mais ricos. Só os homens podem trabalhar, não importa a classe a que pertencem; no caso dos Comandantes, eles tomam as decisões e compartilham o governo de Gilead, já os Economaridos podem realizar pequenos serviços para a manutenção do país. Há também os Guardiões e Filhos de Jacó, que em geral são solteiros e trabalham para os Comandantes ou servindo o país como seguranças ou soldados do Exército.

As mulheres de Gilead têm em comum a falta de direitos básicos, em maior e menor nível, de acordo com suas classes sociais – com exceção das Tias, que treinam, doutrinam e de certa forma comandam as demais mulheres do país, em especial as Aias. As Esposas vivem em prol da família, e cuidam de coisas insignificantes como os jardins e o enxoval de casa, porque para o trabalho pesado de limpar e cozinhar existem as Marthas, empregadas das famílias ricas. Também têm direito a (muitas vezes são obrigadas a receber, mesmo sem querer) uma Aia para dar-lhes um filho.

As Aias são mulheres consideradas pecadoras, adúlteras, homossexuais, mães solteiras, que por serem férteis são forçadas a servir de receptáculo para um filho, fruto de estupros regradados e assistidos por essas famílias ricas. As Econoesposas, por falta de dinheiro, cuidam de tudo, e também não têm direito a uma Aia, caso sejam estéreis. E à margem desse

sistema “perfeito”, as mulheres que não são mortas por não ter utilidade para o país às vezes podem escolher entre ir para as Colônias, se tornando Não Mulheres que cuidam de plantações ou de lixo tóxico até terem um destino fatal, ou se tornam prostitutas secretas dos Comandantes e dos visitantes, como ferramenta de acordos entre países ou um “alívio” da super-regrada Gilead.

Se alguém dentre os membros das castas acima citadas falha, pode ser punido de diferentes formas, de acordo com sua posição na hierarquia e sua utilidade. Mulheres estéreis e homens pobres geralmente não têm outro fim senão o enforcamento ou linchamento públicos. Mulheres férteis podem ser mutiladas ou torturadas, porque os nascimentos são raros e as possibilidades não devem ser desperdiçadas. Comandantes e Esposas também são, no máximo, mutilados, embora sejam descritas mortes de algumas poucas esposas, mas de nenhum Comandante.

A passagem seguinte narra o momento em que as personagens Offred e Ofglen passam pelo Muro, lugar onde os corpos dos traidores assassinados são expostos enforcados como aviso para os demais habitantes de Gilead, a fim de que não tentem se rebelar:

Nós paramos, juntas como se atendendo a um sinal e olhamos para os corpos. Não faz mal se olharmos. Espera-se que olhemos: é para isso que estão lá, pendurados no Muro. Às vezes ficam lá expostos por dias a fio, até chegar um novo lote, de modo que o maior número possível de pessoas tenha a oportunidade de vê-los. (ATWOOD, 2017, p. 44)

A partir desse trecho, vislumbra-se a diferença do totalitarismo de *O conto da aia* em relação ao mostrado em 1984, *Admirável Mundo Novo*, *Jogos Vorazes* e outros que não chegaram a ser mencionados nesse tópico. As punições nesses primeiros são explícitas, naturalizadas para servirem de exemplo para que os demais indivíduos não cometam os mesmos erros, enquanto nos três clássicos anteriores as repressões são abafadas, para que o governo mantenha uma imagem imaculada. Assim, muitos não fazem ideia das atrocidades realizadas pelos representantes de seus países, tão idealizados que são quase imaculados; os poucos que sabem não têm confirmação, somente boatos, ou imaginam o que pode acontecer por trás dos panos.

Por fim, fica o alerta, conforme apresentado por Gabriela Bruschini Grecca (2018, p. 57): “*O conto da aia* é, finalmente, uma narrativa que reforça como nenhuma [base democrática] é sólida o suficiente para se tomar como garantida e para deixar de permanecer historicamente vigilante à ameaça totalitária e, no caso desta obra, fundamentalista”. Essas histórias abordam as formas de gestão autoritárias não a partir de suposições, mas como a

própria Atwood atesta, têm aporte em situações reais, em conjunturas já existentes, por isso valem de aviso para que esses acontecimentos não se repitam, não se agravem e sejam combatidos.

Além da forma de governar rígida, firme e regada de hipocrisias, as distopias são complementadas por transformações na linguagem, que servem ao lado opressivo, com o propósito de reforçar as mudanças na gestão dos países dessas obras, mas também é utilizada como ferramenta de revolução, de comunicação e aliança. É o que apresenta a seção a seguir, dedicada a uma demonstração sobre a utilização da linguagem verbal e da comunicação em vários romances distópicos.

1.2.2 Linguagem verbal e liberdade expressiva como arma de opressão e resistência

Uma das características mais expressivas da ficção distópica é a atualização ou mudança da linguagem, especialmente a verbal, utilizada para marcar a transição de um passado de denominações banais e obsoletas para um presente e futuro inovador, com tecnologias avançadas, novas regras, novos modos de viver. Em geral, essas designações servem para dar novo sentido a coisas já existentes ou para identificar produtos, serviços e instituições originais, resultantes do novo regime. Nessa rota, María Paulina Moreno Trujillo (2016, p. 202, tradução nossa) afirma:

Dentro da linguagem característica da distopia crítica feminista, é necessário evidenciar o uso da catacrese como figura recorrente, já que ao estar no meio de uma realidade diferente, a relação da linguagem com seu significante se desvia de maneira natural e aparecem palavras novas ou significados cruzados que implicam sentidos ulteriores.⁶

A catacrese é uma figura de linguagem representada por uma metáfora que serve para denominar algo por falta de uma palavra específica, metáfora essa que de tão utilizada já foi incorporada no uso cotidiano da língua. Pela descrição de Moreno Trujillo, a catacrese pode ser definida pelo uso de palavras, expressões novas ou já existentes, em um sentido novo, geralmente para se referir a algo de maneira mais simples e objetiva na falta de outra palavra mais adequada. Esse recurso pode ser observado, por exemplo, em quase tudo no universo de

⁶ “Dentro del lenguaje característico de la distopia crítica feminista es necesario evidenciar el uso de la catacrese como figura recurrente ya que al estar en medio de una realidad diferente a la propia la relación del lenguaje con su significante se desvia de manera natural y aparecen palabras nuevas o significados cruzados que implican sentidos ulteriores.” (MORENO TRUJILLO, 2016, p. 202)

Jogos Vorazes, que utiliza muitas referências à Roma Antiga: no nome do país Panem, de *panem et circenses* (pão e circo), nas Têsseras, fichas que dão direito a alimento, na Cornucópia, lugar que oferece recursos na arena dos jogos, nos Avox (de *a vox*, sem voz), indivíduos traidores que tiveram a língua mutilada como punição, dentre outros elementos.

Em 1984, isso é oficializado pela Novilíngua e Novafala, como é chamado o dialeto da sociedade de Oceania. Não há catacrese, mas neologismo, que é a criação de novas palavras, ainda que inspiradas nas já existentes. Como exemplo, há as famosas Teletelas, uma televisão pela qual as pessoas são monitoradas, a Velhafala, a antiga forma de comunicação, Bempensante, referente aos sujeitos ortodoxos, e Impessoa ou Despessoa, que deixa de existir e é apagada dos registros históricos. O projeto do Grande Irmão, o governante da Oceania, é apagar todo o resquício de velhafala e implantar de vez a novilíngua, que se torna cada vez mais compacta, resumida e lacônica, para evitar falar ou expressar o desnecessário.

Na Gilead de *O conto da aia*, a catacrese e o neologismo estão expressos em vários elementos, nesse caso, com referências bíblicas ou simplesmente expressões objetivas como as de 1984: por exemplo, no nome do centro de treinamento das Aias, chamado Raquel e Lea, as irmãs que foram esposas de Jacó; os Filhos de Jacó, organização religiosa que encabeçou a instauração de Gilead; também as práticas de Rezavagância e de Particicução, e ainda nas denominações de Não Mulheres, Não Bebês.

São criadas novas expressões, e reaproveitados termos já existentes em novos sentidos e denominações. Essas nomenclaturas se reservam à fala, pois não é mais permitido ler, somente para os homens e as Tias. A escrita é substituída por imagens, porque a leitura não é considerada adequada para mulheres comuns. Moreno Trujillo aponta que a linguagem excêntrica utilizada nas distopias mencionadas logo acima

[...] representa um veículo pelo qual a subjugação dos personagens é exercida. [...] A linguagem se manifesta, então, como arma poderosa de controle sobre as sociedades oprimidas, pois é evidente que quem controla a linguagem pode exercer poder sobre aqueles que não o fazem. (MORENO TRUJILLO, 2016, p. 202-203, tradução nossa)⁷

Essa afirmação se fundamenta na razão de, em 1984, a Novilíngua ser um meio de confundir e promover a ignorância das pessoas, o que resulta em obediência, e em *O conto da*

⁷ “[...] representa un vehículo mediante el cual se ejerce la subyugación de los personajes. [...] El lenguaje se manifiesta entonces como arma poderosa de control sobre las sociedades oprimidas y es evidente que quien controle el lenguaje puede ejercer el poder sobre aquellos que no lo hacen.” (MORENO TRUJILLO, 2016, p. 202-203)

aia, a substituição de palavras escritas por imagens do sentido que representam impedir a leitura e interpretação de significados, para inibir o pensamento (MORENO TRUJILLO, 2016). Assim, é notável que o controle da linguagem verbal, da comunicação e da expressão na República de Gilead atwoodiana é ainda mais rígido que na Oceania de Orwell, o que resulta no oposto ao que se propõe, pois, sem leitura e uma nova língua a ser aprendida, as pessoas têm mais tempo e espaço para pensar. Mas, pelo menos nessa história, flutuam no limite da razão e da loucura, com maiores chances de irem para o segundo caminho.

Na obra díptica de Atwood a linguagem verbal é fortemente censurada, e, por isso, objeto de desejo, de força e de esperança. Em *O conto da aia*, a leitura é uma das atividades mais cobiçadas por Offred, que não tem com o que se distrair. Quando encontra a frase secretamente gravada no canto do armário, *nolite te bastardes carborundorum*, mesmo sem saber o significado se afeiçoa aos sentidos extra-textuais desse achado, porque isso representa que houve alguém antes dela, um apoio distante que também cometia pequenas transgressões e possivelmente deixou essa mensagem para sua sucessora.

Não sabia o que significava e nem sequer em que língua estava escrito. Pensei que talvez fosse latim, mas eu não sabia nada de latim. Apesar disso, era uma mensagem, e a mensagem era por escrito, proibida exatamente por esse fato, e não tinha sido descoberta. Exceto por mim, para quem era destinada. Era destinada a quem quer que viesse a seguir. (ATWOOD, 2017, p. 65-66)

Quando descobre que significa “não permita que os bastardos reduzam você a cinzas”, a frase se concretiza como uma prece na qual Offred se sustenta nos momentos difíceis. Além disso, o ato de documentar as experiências em uma distopia também está inserido em *O conto da aia*, que é baseado em fitas gravadas por Offred após sair de Gilead. Nesse sentido, Moreno Trujillo (2016, p. 208, tradução nossa) assinala que uma das principais relações dessa obra é a firmada na linguagem e memória, algo que remonta a uma tradição oral e feminina, pois

[...] a mulher ao longo da história se encarregou de transmitir pela oralidade a história ancestral dos povos através dos quais se educa e se forma aos futuros líderes e cidadãos. A mãe que conta a história é também presente no romance de Atwood, a aia recorre ao seu tempo livre – tempo em que não está sendo usada – para narrar para si mesma as histórias de seu passado a fim de reconstruir sua identidade como mulher, como esposa, como filha, como amiga e como mãe. Ao mesmo tempo, é sua voz narrativa que chega até nós, através do que posteriormente descobrimos ser gravações encontradas na era pós-Gileadeana, levando-nos a concluir que é sua voz,

sua história, e sua memória pode ser interpretada como impulso final para um regime distópico que finalmente cai.⁸

Os Testamentos também explora a proibição da leitura e o valor dela para quem tem acesso, já que uma das protagonistas da história é Tia Lydia, membro-fundadora de Gilead, e outra é a filha mais velha de Offred, Agnes. Nesse caso, a jovem menina repete os desejos da mãe pela leitura e, buscando fugir das demais imposições gileadianas, vai para o treinamento de Tias, no qual aprende a ler com sua amiga de infância Becka. Lydia também se ampara na linguagem – especificamente, na escrita – para contar sua história para quem vive fora de Gilead, e também para o leitor do livro, como um registro de sua versão e de sua trajetória, pois prevê que, após derrubar a República, será morta.

Nesse sentido, a linguagem é um meio de sobrevivência no regime extremamente controlador de Gilead e de outros países do universo distópico. Seja utilizada dentro desses territórios ou levada para o exterior, a linguagem funciona como mecanismo de aproximação entre os povos, entre as pessoas dessas histórias. A proibição e transformação dela pelos representantes do poder serve justamente para impedir esse contato, a interação entre os indivíduos e a reunião de pensamentos. É o que a seção posterior aborda, com enfoque na inexistência ou proibição de laços e em como o amor (romântico, fraterno, familiar) são utilizados como resposta direta e ferramenta de conflito na ficção distópica.

1.2.3 Ausência de laços e o amor como revolta

Outra característica comum nas sociedades dos romances distópicos é a ausência completa, ou quase completa, de relacionamentos amorosos ou familiares genuínos, com demonstrações de afeto reais e que não sejam montados pelo sistema que os comanda. Isso é, de certa forma, uma consequência do totalitarismo e da forma cruel e violenta de governo presentes nas distopias, porque, se o pressuposto dessas mudanças é buscar uma vida em que os seres humanos são utilizados com funções específicas, mesmo que haja superiores que se

⁸ “[...] la mujer a través de la historia ha sido la encargada de transmitir mediante la oralidad la historia ancestral de los pueblos mediante la cual se educa y se forma a los futuros líderes y ciudadanos. La madre que narra la historia está también presente en la novela de Atwood, la criada recurre en su tiempo libre - tiempo en el que no está siendo utilizada - a narrarse a sí misma las historias de su pasado para ir recomponiendo su identidad como mujer, como esposa, como hija, amiga y madre. A la vez es su voz narrativa la que nos llega por medio de lo que posteriormente aprendemos son grabaciones encontradas en la era pos-Gileadeana, lo que nos lleva a concluir que es su voz, su historia, su memoria puede ser interpretada como estocada final a un régimen distópico que finalmente cae.” (MORENO TRUJILLO, 2016, p. 208)

beneficiem de algo, dificilmente se veem nessas histórias manifestações sentimentais que não sejam proibidas.

Dessa forma, pode-se considerar o amor (romântico, fraternal, familiar) como um mecanismo de resistência na ficção distópica. Em *Admirável Mundo Novo*, o psicólogo Bernard Marx cultiva um interesse diferenciado pela vacinadora do centro de incubação e condicionamento Lenina Crowne, dado que na Londres de 632 DF os relacionamentos são puramente sexuais e ter muitos parceiros ao longo da vida é natural. Bernard, que tenta não se deixar levar pelas imposições dessa nova sociedade em muitos aspectos, não quer Lenina só por algumas noites: suas intenções são românticas e duradouras.

Da mesma maneira, John, o Selvagem, tem sentimentos diferentes do que é comum na Londres de *Admirável Mundo Novo*, o que se acentua pelo fato de ele ter crescido fora dessa civilização, à margem, no chamado Malpais. As amizades nessa obra são bastante comuns, mas tudo tem que se desenvolver com base em banalidades, sem conversas desviadas e, claro, apenas entre castas semelhantes e próximas. Na *1984* de Orwell, apesar de as uniões estáveis não serem proibidas, afetos públicos são. Em um modelo parecido ao de Huxley, citado acima, amizades e demais relacionamentos devem ser contidos para evitar união e traição ao Partido. Soma-se a essa regra o monitoramento constante pelas teletelas e pelas próprias pessoas, entre si.

Em *1984* há também o amor proibido, entre Winston e Julia. Por mais que os dois se gostem, preferem manter isso às escondidas, porque, em um primeiro momento, há a desconfiança entre os dois. Depois, o que prevalece é o desejo de se amarem longe das telas e do monitoramento incessante, sem imposições a uma união oficializada, que não é o que procuram. Além disso, é nos encontros secretos que os dois confabulam contra o Partido, em um relacionamento que é formado tanto pelo desejo sexual e romântico entre ambos, como também pela busca comum em desfazer o governo.

Semelhantemente, *O conto da aia* apresenta o triângulo amoroso proibido vivido pela personagem principal, Offred, o Comandante Fred Waterford e o motorista Nick. Contudo, por mais que Offred participe e utilize as duas relações a seu favor (no primeiro caso, para ganhar confiança e, no segundo, pelo próprio prazer), ela só consegue essas possibilidades devido às permissões/ordens que lhe são dadas. Primeiro, o Comandante a convida secretamente (através de Nick) para visitá-lo no escritório, e ela vai, inicialmente com medo e dúvida sobre o motivo, e, depois que sabe das intenções, tem medo de decliná-las.

[...] de maneira bastante estúpida, estou mais feliz do que estava antes. É alguma coisa a fazer, para começar. Alguma coisa para encher o tempo, à noite, em vez de ficar sozinha em meu quarto. É alguma outra coisa em que pensar. Eu não amo o Comandante nem nada de parecido com isso, mas ele é interessante e importante para mim, ocupa espaço, é mais do que uma sombra. E eu para ele. Para ele não sou mais apenas um corpo usável. Para ele não sou apenas um barco sem carga, um cálice sem nenhum vinho dentro, uma barriga — para ser grosseira — que não está de barriga. Para ele eu não sou meramente vazia. (ATWOOD, 2017, p. 196)

Isso pode ser aproximado das considerações de Arbo e de Marques (2019), que analisam a situação das Aias enquanto escravas, socialmente mortas para o sistema gileadiano, que só são utilizadas por causa de seus corpos e para uma única função. Humanidade, identidade e relações sentimentais são ignoradas:

Sua relação com o presente é vedada na medida em que suas relações interpessoais são sempre intermediadas e não são reconhecidas oficialmente. As Aias não podem intervir umas pelas outras, os laços que formam são clandestinos e frágeis, podendo ser interrompidos a qualquer momento e sem qualquer explicação. (ARBO; DE MARQUES, 2019, p. 170)

Há uma diferença sentimental entre Offred e o Comandante. Por mais que ela não o veja com interesse romântico, ele lhe dá coisas, possibilidades, distrações. A Aia cultiva certo afeto por ele devido a isso. Mas o Comandante só “mima” Offred com a intenção de levá-la para a cama, uma tentativa de fazer com que ela se apaixone por ele para poder se relacionar de um jeito mais fácil, pelo menos para ele. No fundo, como bem detecta Offred, ele só a quer como um corpo para usar.

Quanto ao seu envolvimento com Nick, só começa depois que Serena Joy – a Esposa do Comandante – solicita que os dois se encontrem, apenas para o ato sexual, a fim de que Offred possa finalmente engravidar. Por razão dessa primeira abertura, que é também uma falha no sistema que Offred considerava perfeito, a Aia toma coragem de encontrar o motorista outras vezes. A diferença, nesse caso, é que o amor de Offred e Nick não incita revolta por parte dos dois, tanto que as primeiras ideias de resistência por parte da jovem são esquecidas brevemente devido ao seu romance.

O conto da aia explora também a amizade como instrumento de sobrevivência, informação e revolta: a personagem principal tenta planejar uma fuga com a amiga de faculdade ao se reencontrarem no centro de treinamento, mas isso só dá certo para sua amiga; também cultiva uma amizade já em Gilead com a companheira de passeios Ofglen, e as duas compartilham segredos e informações sobre os movimentos de resistência; além disso, a dinâmica das Aias – casta de que Offred faz parte – é envolta de uma união e apoio mútuo

entre as mulheres, o que é incentivado para fins de monitoramento, mas resulta em uma relação mais afetuosa, de empatia e ajuda, de certo modo.

Um exemplo do comprometimento de uma das alianças de Offred se passa no momento em que sua amiga Ofglen lhe pede para coletar informações a partir das visitas secretas ao Comandante. Por mais que Offred negue, pois está envolvida com Nick e cogitando a ideia de continuar em Gilead por ele, Ofglen promete: “Poderíamos tirar você daqui. Podemos levar pessoas para fora do país, diz ela, se realmente for necessário, se estiverem em perigo. Perigo imediato.” (ATWOOD, 2017, p. 319).

Enquanto Offred não parece tão interessada nessa chance única de fuga, e não confia o suficiente na colega Aia porque acha que ela pode lhe expor ao perigo, Ofglen não titubeia em correr riscos por Offred, mostrando-se disposta a ajudá-la, pois sabe que é uma das resistentes. Aos poucos, a preocupação com os laços por parte de Offred muda, suas prioridades são trocadas, e em contrapartida, Ofglen se mantém firme no propósito de união e auxílio aos seus companheiros.

Quanto a esse aspecto, retoma-se Arbo e de Marques (2019, p. 171), quando apontam que “a morte social despe o sujeito de qualquer possibilidade de vínculo estável, dessa forma, despindo-os também de qualquer referência para si no mundo”. A morte de que falam os autores acima é referente ao fato de as Aias não poderem construir laços nem pertencer a uma comunidade em que há trocas, intimidades, socialização. Assim, é compreensível o comportamento retraído de Offred, quando resiste a sair de Gilead por causa de Nick, ainda que ele se torne sua nova referência de mundo. Dividida entre duas possibilidades – voltar para a vida antiga e aceitar a nova realidade –, a protagonista demonstra que o regime a mudou, em certa medida. Há que considerar as questões sentimentais em que está envolvida, os sentimentos que criou pelo motorista. Mas ela imergiu no novo normal, parece ter aceitado que não há como voltar ao que era antes, portanto, decide incorporar a Offred e deixar seu “eu” anterior. Isso se deve às pressões do meio que vive, então, é uma “escolha” involuntária.

A pessoa por trás de Offred é morta socialmente (é temporário), e o relacionamento com Nick é proibido, perigoso, ilegítimo. Por mais que resista com essa rebeldia, se tivesse ido em frente com tal ideia morreria como Aia, sem registros de sua marca no tempo e na história. A posição de Ofglen mediante essa situação também é afetada, pois ela perde a confiança da protagonista por causa dos conselhos dados por Nick. A voz e importância de Ofglen é apagada, mesmo que temporariamente, da rotina de Offred. Portanto, os laços, construídos a custo, podem se desfazer.

Na sequência *Os Testamentos*, a fraternidade se sobressai em relação ao amor romântico: não há nenhum casal de amantes que sirva de exemplo como resistência em meio a uma sociedade que prega a ausência de laços, mas a amizade entre a protagonista Agnes e sua amiga de escola Becka é o mais representativo relacionamento entre dois membros de Gilead que não querem aceitar as imposições do governo e que acabam alcançando isso, além de se apoiarem diante de uma situação grave de abuso sexual, sofrido por ambas. Com base nesses exemplos, nota-se que, em contrapartida ao caráter anti-afetuoso das distopias, é comum haver sujeitos que se rebelam a respeito disso, de diferentes maneiras, o que é significativo para a composição do elemento opositor nessas formas de narrativa.

1.2.4 Desumanização, limites do corpo e a objetificação da mulher

Podemos afirmar que as mulheres são um dos principais agentes da insubordinação contra a estrutura distópica, seja de forma ativa e consciente, seja como estímulo para que outros personagens ajam a partir ou por causa delas. Isso se firma no trecho a seguir, de María Paulina Moreno Trujillo (2016, p. 187, tradução nossa), em um trabalho sobre os símbolos e as mulheres na narração distópica, em que ela afirma:

[...] mulheres cumprem um papel fundamental nos regimes distópicos: são exemplo de criação de consciência individual como narradoras no caso de Atwood, ou como em *1984* (Orwell, 1949), inspiradoras da resistência, ou em *Admirável Mundo Novo* (Huxley, 1932), o objeto de desejo, etc.⁹.

No caso de Atwood, as mulheres protagonizam as histórias, possuem certo poder de escolha entre se rebelar ou não, entre serem contra ou a favor das gestões distópicas, mesmo com as proibições e limitações. Em *O conto da aia*, Offred tenta reagir à doutrinação que lhe foi imposta, tanto que a história inteira foca justamente nas lutas internas da personagem para se manter sã, inalienável e principalmente para tentar fugir de Gilead e do destino que lhe é obrigado. Há outras personagens de posicionamento equivalente, mas existe também o lado oposto, no caso de Serena Joy e Tia Lydia, por exemplo, que contribuem para a manutenção do regime.

⁹ “[...] as mujeres cumplen un papel fundamental en los regímenes distópicos: son ejemplo de creación de conciencia individual como narradoras en el caso de Atwood, o como en *1984* (Orwell, 1949), inspiradoras de la resistencia, o en *Un mundo Feliz* (Huxley, 1932), el objeto de deseo, etc.” (MORENO TRUJILLO, 2016, p. 187)

N’*Os Testamentos*, repete-se o protagonismo de mulheres que vão de encontro ao governo gileadiano, dessa vez, as filhas de Offred e a própria Tia Lydia, que tenta explicar e justificar seus “serviços” como a única alternativa para sobreviver e, ao mesmo tempo, derrubar a República de Gilead. Nota-se, então, como Atwood dá às mulheres a autonomia – nos limites permitidos no contexto da distopia – em assumirem suas próprias opiniões, em agirem por si e pelos seus interesses, um panorama novo e diferente em relação às clássicas obras do subgênero.

Contudo, cabe destacar que, paralelamente a essas representações de força e rebeldia, a República de Gilead de *O conto da aia* é uma das ambientações distópicas que mais objetificam o corpo feminino. Os preceitos bíblicos que ditam as leis dessa sociedade decretam que a mulher deve servir ao homem como companheira, cuidadora do lar e receptáculo de filhos, além de não possuir direito à informação, ao trabalho (senão o de casa) e de só poder manter contato com suas semelhantes, ou seja, os problemas das mulheres não são responsabilidades dos homens.

Fora desse sistema “perfeito”, há as Não mulheres (inférteis, sem utilidade para Gilead, que vivem precariamente e trabalham nas Colônias com a agricultura ou catando lixo tóxico até morrer) e as Jezebeis (prostitutas que são utilizadas para o prazer dos homens de Gilead e como ferramenta de alianças internacionais, mas secretamente). Além disso, os habitantes de Gilead recebem nomes diferentes dos que lhes foram dados antes, já que a história se passa poucos anos depois do estabelecimento da República. Logo, as memórias dos tempos de liberdade são recentes e recorrentes.

A mudança dos nomes é utilizada como tentativa de afastamento entre essas pessoas e suas vidas anteriores ao novo governo, que eram envoltas em pecado, segundo a visão bíblica. No caso das Aias, as denominações que recebem são baseadas nos Comandantes, seus “donos”: Offred vem do inglês *Of Fred* (De Fred), e assim sucessivamente com *Ofglen* (De Glen), *Ofwarren* (De Warren), etc. Por isso, conforme realizam sua função de gerar um filho, as Aias trocam de “dono” e, conseqüentemente, de nome. Isso atesta o quão insignificantes essas mulheres são consideradas.

A obra *1984* tem uma dinâmica menos sexista quanto à divisão dos indivíduos, e como o protagonista Wiston explica, todos são “camaradas”, têm valor similar para o Grande Irmão. É o próprio Winston quem não gosta de mulheres, as repugna, inclusive sente ódio (depois transformado em desejo) por uma das funcionárias do Ministério da Verdade, Julia. Quando os dois finalmente se relacionam, Julia mostra-se uma mulher quase tão progressiva quanto a protagonista de *O conto da aia*, mesmo não sendo a personagem principal da

história. Apesar de não demonstrar tanto interesse em saber ou se aliar à resistência, seu comportamento é correspondente aos ideais desta, porque ela quer viver fora das regras do Partido, e isso impulsiona os desejos transgressores de Winston.

A sociedade de *Admirável Mundo Novo* é liberal quanto às relações sexuais, tanto que é louvável vangloriar-se dos incontáveis encontros que tanto homens como mulheres têm todas as noites. O amor romântico e tradicional não é comum, é mal visto, porque nessa distopia os indivíduos são apenas instrumentos de trabalho, todos iguais em suas castas, e nas castas mais baixas eles sequer recebem nomes. Qualquer destaque de personalidade, portanto, pode ser considerado revolucionário na obra, para o bem ou para o mal.

A Lenina de *Admirável Mundo Novo* é menos independente que as personagens das produções citadas acima, o que talvez se justifique pelo fato de ela ter sido parte de uma história anterior às outras três mencionadas anteriormente. Na Londres de 632 DF, Lenina é um dos membros modelo, desejada por todos os homens e invejada pelas outras mulheres, o que é, de certa maneira, problemático. O fato de Lenina ser um dos principais pontos de obstinação do psicólogo Bernard e de John, o Selvagem, acentua a objetificação da personagem, que passa de um corpo sexual para um componente do amor romântico, mas ainda codependente.

Esses exemplos dão um vislumbre de como as distopias desumanizam os indivíduos, em maior ou menor nível, e, nesse sentido, a divisão em grupos com base em determinadas características e funções corrobora para uma padronização social e para a perda de identidade. Ainda assim, nota-se como prevalece o sistema sexista naturalizado e enraizado na maioria das sociedades reais e que acaba se estendendo também à ficção: as mulheres têm seu corpo objetificado com maior frequência, perdem valor, autonomia, direitos (mais que os homens, geralmente). Por essa razão, produções como as de Atwood se sobressaem por dar um protagonismo concreto às personagens femininas, na tentativa de fugir de modelos clássicos, o que não significa que eles sejam ruins ou errados.

1.2.5 Tecnologia e vigilância

Sendo a ficção distópica um subgênero da ficção científica – e de certa forma, com ela relacionada –, é possível encontrar nesse tipo de história avanços tecnológicos, alguns dos quais são considerados previsões, a exemplo das distopias do século XX. Essas tecnologias superdesenvolvidas e inovadoras, tão presentes e caracterizantes da ficção científica, são utilizadas nos romances distópicos com objetivos que interessam aos grupos dominantes,

servindo principalmente como mecanismo de vigilância, controle e uniformização da sociedade. Ou seja, as grandes tecnologias não existem nas distopias apenas para representar o futurismo, ainda que essas histórias sejam pensadas nesse sentido. Há também o fator crítico dos limites e desvantagens desses avanços, bem ao estilo trágico e alarmante que é típico do subgênero aqui tratado.

Admirável Mundo Novo é baseado em uma humanidade altamente dependente da tecnologia. O “deus” deles é Henry Ford, criador do sistema de produção em massa e fundador da *Ford Motor Company*. Na Londres de 632 DF, as pessoas são geradas em laboratório e com funções pré-definidas, portanto o desenvolvimento delas pode ser mais cuidadoso, se forem de classes altas, ou mais negligente, se forem de classes baixas. Seja qual for a origem desses indivíduos, todos trabalham, em maior ou menor nível, de forma mecanizada, como componentes iguais necessários para o funcionamento dessa civilização. Como resultado, há uma falsa aparência de que tudo corre bem e todos são felizes e completos, como em uma utopia.

O livro *1984* tem um meio social mais precarizado, pelo menos sob a visão do protagonista Winston. Contudo, ele trabalha em uma função relativamente privilegiada, no Ministério da Verdade, onde modifica as informações e documentos para que sempre beneficiem e atestem as vontades do Partido. Assim, Winston tem contato com tecnologias semelhantes às contemporâneas, mas que para a época (1949) eram apenas sonhos: através de um computador, aparentemente, o protagonista dita as palavras e reescreve a história da Oceania, conforme as ordens que lhe chegam por um tubo. Em *1984*, todas as pessoas são vigiadas por teletelas, com as quais também se comunicam, são alertadas quando não cumprem o esperado, etc.

Na Gilead de *O conto da aia*, apesar de a teonomia pregar o afastamento de informações especialmente para as mulheres, que não podem ler e devem se comunicar de forma breve, em determinadas situações – supermercados, hospitais, postos de controle –, são citados aparelhos como Compudoc, Compuconta, Compufala, similares aos atuais computadores com *softwares* de leitura e edição de documentos diversos, aos bancos e contas bancárias com acesso virtual e aos mecanismos de escrita e comando por voz. Especificamente em *Os Testamentos*, é citada uma tecnologia chamada Microponto, um minúsculo captador de imagens que servia para transportar informações de Gilead para fora e vice-versa.

Dessa forma, nota-se que, apesar de nesses dois últimos exemplos não existirem tecnologias tão evoluídas em comparação ao que é comum nas ficções científicas, ainda é

possível perceber avanços e certas “previsões”, o que contrasta com o modelo autoritário e conservador de governo dessas sociedades, demonstrando que, ao invés de um alcance ilimitado de possibilidades e liberdades, a tecnologia pode se tornar – em alguns casos, já se tornou – um mecanismo de controle e limitação, usado a favor apenas dos mais poderosos.

No capítulo a seguir, as características apresentadas acima sobre a distopia são observadas em relação ao receptor de obras desse subgênero, seja na literatura, seja no audiovisual. Também são explorados conceitos e exemplos necessários para a compreensão da teoria e sobre como ela pode ser aplicada ao objeto de análise – nesse caso, o livro e a série de *streaming O conto da aia*.

2 TEORIAS DE RECEPÇÃO AO LONGO DO TEMPO: da literatura ao streaming

Analisar e refletir sobre os diferentes textos que são diariamente manifestados é uma prática humana constante, desenvolvida de forma inconsciente e consciente. No cotidiano, é comum que os efeitos do texto, gerados nos e pelos sujeitos, não ganhem tanto destaque ou causem reflexão: uma mensagem banal, uma carta informal, um poema, conto ou romance lido aleatoriamente por pura fruição. O que importa, na vida real e corriqueira, são os significados, as subjetividades, as possibilidades permitidas por tais textos e os efeitos imediatos que causam em locutores e interlocutores.

Quando se fala em análise científica dos textos, entretanto, é natural se voltar imediatamente para a materialidade de tais estruturas verbais ou não verbais. Estuda-se o conteúdo, as possíveis interpretações, os autores, contextos, e a prática espontânea de pensar no leitor/receptor, seja ele o próprio pesquisador, sejam os outros, se perde nesse processo já automático.

Para mudar esse cenário, as teorias da recepção, em meados dos anos 60 do século XX, alertaram e têm continuamente discutido a necessidade de olhar para todos os elementos desse sistema de criação e leitura dos textos, com destaque para a peça considerada fundamental nesse desenvolvimento: o leitor/receptor. Neste capítulo, exploram-se as contribuições desse campo teórico e os avanços relacionados às mudanças históricas e culturais na produção e recepção dos textos. Frisam-se, sobretudo, as relações a serem assinaladas entre a teoria da recepção em suas novas roupagens e os objetos de estudo *O conto da aia* – livro e série.

2.1 Teorias da recepção

As teorias da recepção têm ao longo do tempo explorado vertentes diversas, as quais buscam, em comum, estudar as produções artísticas da perspectiva do público. Para Mirian Zappone, na *Estética da Recepção* a experiência de leitura é tomada como base para a análise da história literária e da literatura por si só (ZAPPONE, 2009). Essa prática de dar espaço aos efeitos da obra e aos seus consumidores é algo relativamente recente, como já comentado anteriormente, pois estudar a arte a partir dela mesma, do contexto ou do criador é um processo naturalizado e enraizado na pesquisa científica.

De acordo com Zappone (2009), a *Estética da Recepção* tem suas origens na Fenomenologia, área teórica e filosófica que, em suma, atribui aos indivíduos o papel de

significadores dos objetos e da realidade. Ou seja, o mundo externo e interno dos sujeitos são inseparáveis enquanto componentes essenciais para a existência, a qual é ditada pelos sujeitos e a forma como percebem, interpretam e enxergam tudo à sua volta (e a si mesmos).

Nesse sentido, o texto (em um sentido amplo, não somente verbal e materializado), um dos inúmeros objetos criados pelo ser humano, é o que é apenas pelo significado que lhe é dado por seu autor e seus leitores/receptores. Sozinho, o texto não tem realidade própria, só o é quando é experimentado, usufruído, construído e reconstruído¹⁰ pela consciência. Para Zappone (2009), a Teoria da Recepção pode ser considerada, então, uma filosofia fenomenológica voltada para o receptor.

E as linhas que fazem parte desse campo bastante abrangente são diversas, dentre as quais se destacam autores como Roman Ingarden (*A obra de arte literária*, 1931), Roland Barthes (*O prazer do texto*, 1937), Hans Robert Jauss (*A história da literatura como desafio à teoria literária*, 1967), Umberto Eco (*Leitura do texto literário*, 1979), Wolfgang Iser (*O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, 1976), dentre outros com tendências mais modernas e contemporâneas (ZAPPONE, 2009, p. 185).

Alguns desses autores contribuíram com vários outros textos e discussões, como Jauss e Iser, dois grandes representantes da Estética da Recepção em suas primeiras manifestações. Eles são aproveitados neste trabalho principalmente por serem os norteadores da linha teórica que mais enfoca no leitor/receptor, bem como na experiência de leitura como processo complexo de criação e recriação de conteúdo, além do prazer e fruição do texto como processo válido e relevante para a análise.

Diante de tais diferenças nas perspectivas de cada autor, Zappone (2009) divide a Teoria da Recepção em três grandes linhas de abordagem: a primeira é alemã, representada por Jauss, o porta-voz da Estética da Recepção, ou seja, o estudo do “[...] caráter artístico de um texto em razão do efeito que este gera em seus leitores” e “[...] uma nova abordagem da história literária pautada também no aspecto recepcional” (ZAPPONE, 2009, p. 185). Para a autora, Jauss se preocupa com a sincronicidade e a diacronicidade da recepção dos textos, isto

¹⁰ Nesta dissertação, quando nos referimos à construção e reconstrução das obras pelo público, no âmbito da Estética da Recepção, tratamos do processo de produzir significados, interpretar, relacionar à sua realidade, dar valor à arte que foi feita pelos autores. No caso de *O conto da aia* (1985), essa construção é bem mais abstrata, ou seja, os leitores influenciam na significação da obra e na relevância desta, por isso foi lançada uma sequência do livro. Já em *O conto da aia* (2017-), a construção possui certa atuação concreta do público, que, além de realizar passos semelhantes aos que são dados pelos receptores do livro (significado e importância), pode fazer comentários que influenciam ou não na continuidade e desenvolvimento da obra de Bruce Miller. Afinal, a série continua sendo produzida, diferentemente do livro. Isto posto, reforçamos que há uma combinação de sentidos diferentes (criação e significação), porém, aqui eles representam ideias próximas.

é, o recorte de um período específico da recepção e a recepção ao longo da história, além das influências da literatura na experiência de vida do leitor.

A segunda linha apresentada por Zappone (2009) é a *Reader-Response Criticism* (Crítica da Resposta do Leitor, em tradução livre), de raízes norte-americanas, mas que tem entre seus representantes Wolfgang Iser, alemão e membro da Escola de Constança, que contribuiu no advento da Estética da Recepção. Essa segunda abordagem foca mais nos efeitos da leitura e no leitor, pois seus autores consideram o texto como existente somente a partir da leitura e de seus resultados, que funcionam como parte do processo de criação da obra de arte (ZAPPONE, 2009). Isso significa que, para a *Reader-Response Criticism*, o texto não é finalizado pelo autor, e nem tem uma finalização, ficando aberto às significações infinitas dos leitores, os quais, afinal, também são autores.

Finalmente, Zappone (2009) define a Sociologia da Leitura como terceira vertente principal da Teoria da Recepção, que tem como principal representante Robert Escarpit. Nessa linha, leitor, texto e leitura são tidos como foco, e no geral ela se subdivide em aspectos como estudos sobre o autor, editor, distribuição e circulação da obra, a materialidade do texto, dentre outros detalhes estruturais e contextuais (ZAPPONE, 2009). A autora aqui mencionada destaca especificamente que “Escarpit entende a literatura não a partir de seus elementos textuais, mas como um tipo de leitura que é feita por gratuidade e que permite evasão, o que exclui de suas pesquisas o aspecto estético” (ZAPPONE, 2009, p. 186). Logo, não se aproxima da proposta de Jauss.

Propõe-se aqui uma nova linha, com as tendências mais recentes da Teoria da Recepção, as quais abrangem novos e diferentes tipos de arte – cinema, música, pintura, fotografia, séries televisivas, vídeos, *e-books*, etc. Não consideramos como quarta linha porque não é estritamente literária. Com contribuições de diversos pesquisadores, pois o período e produtos de que trata são contemporâneos e atuais, essa nova vertente permite entender as transformações do consumo do público, levando em conta, principalmente, a utilização de meios de comunicação modernos, como *smartphones*, computadores, *Smart TVs* e outros aparelhos com acesso à internet ou com compartilhamento de dados virtuais.

Dessa maneira, com a internet, os espectadores/leitores/consumidores têm maiores possibilidades de contato e interação com a arte contemplada, podem conversar com autores, intérpretes, artistas e até com outros consumidores. Esse cenário – não estritamente novo, mas consideravelmente recente para a arte – possibilita que o conjunto das pesquisas voltadas para o atual momento e para as atuais formas de recepção da arte seja designado Estética da Recepção Virtual.

Por Estética da Recepção Virtual ou Teoria da Recepção Virtual, compreendem-se as discussões em torno das atividades realizadas pelos receptores e fãs de uma produção artística no meio virtual, tais como comentários, avaliações e postagens em redes sociais, em *sites* de crítica, em *blogs* pessoais e em jornais ou plataformas profissionais, e também de críticos especializados. Além disso, essa teoria considera páginas virtuais criadas por fãs, comunidades da internet e o que mais envolver o trabalho dos receptores para divulgação, transformação e atuação das obras artísticas.

Seguindo uma linha cronológica, a seção a seguir discute sobre os primórdios da Estética da Recepção, com destaque para os trabalhos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, os quais serão utilizados para uma análise geral dos textos (*O conto da aia* – livro e série), e mais especificamente do livro, pois a série é abarcada especialmente pela Estética da Recepção Virtual.

2.2 Estética da recepção: algumas considerações

Criada em 1967, a partir dos estudos de Hans Robert Jauss, a teoria da estética da recepção ou teoria da recepção surge como reviravolta em um cenário em que já era estabelecida a ideia de estudar a literatura e qualquer outra forma de arte a partir da produção e da autoria. Relativamente nova, até então essa visão teórica pode ser considerada revolucionária, pois volta-se para a análise de um elemento essencial no “jogo” da arte, visto que, sem ele, não há a resignificação e a propagação do objeto artístico: o público.

Assim, a estética da recepção intenta ampliar o campo de estudos da literatura e de outras produções artísticas, uma vez que, além de compreender os outros elementos que já eram e ainda são analisados, insere nesse processo a participação do leitor/espectador/receptor como integrante ativo na significação, reflexão e difusão da obra. Quanto a isso, em “A estética da recepção: colocações gerais”, texto introdutório do fundador dessa teoria, Jauss faz a seguinte distinção inicial:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. (JAUSS, 2011a, p. 69)

Com esse primeiro apontamento, Jauss diferencia seus estudos de uma mera vertente complementar às já existentes, que muda o foco de uma parte do desenvolvimento da arte

para outra, mas mantém os mesmos métodos e práticas limitadas a um dado estático. Com esse novo olhar, o crítico alemão reformula os trabalhos sobre a literatura e outras produções para captar o movimento de criação e recepção destes, o que agregou mais valor à arte como produto não somente contemplativo, mas também útil e essencial na existência humana.

[...] para a análise da experiência do leitor ou da “sociedade de leitores” de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o *efeito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. (JAUSS, 2011a, p. 73)

Em defesa da teoria da estética da recepção devido às críticas sobre a arte contemporânea como mercadoria, Jauss afirma que, afinal, os produtos artísticos não estão ilesos de serem utilizados como estratégia mercadológica ou cujo consumo é induzido pela indústria cultural (JAUSS, 2011a). Segundo o crítico literário aqui mencionado, essa manipulação é parcial, uma vez que a recepção pode ser aprovada ou recusada, ou seja, o sujeito ainda tem o poder de escolher o que consumir ou não, e se isto lhe agrada ou não interessa.

Dessa forma, mesmo sob o controle massivo da indústria cultural, a recepção da arte enquanto atividade ativa de contemplação, reflexão e uso é livre, não previsível (pelo menos totalmente) e singular. Sobre a versatilidade da experiência estética, Jauss (2011a) argumenta que esta resiste através da reinvenção e imprevisibilidade, superando proibições, reinterpretando cânones, descobrindo novos meios de expressão e apresentando-se de maneiras novas mediante a tentativa de padronização dos produtos artísticos.

Essa rebeldia básica da experiência estética evidencia-se [...] por sua permissão, muitas vezes reivindicada e dificilmente reprimível, de colocar perguntas indiscretas ou de sugerir veladamente pela ficção, onde um sistema de respostas obrigatórias e de indagações apenas toleradas consolidava e legitimava o domínio de uma visão de mundo. (JAUSS, 2011a, p. 82)

Portanto, a estética da recepção pressupõe a produção artística como provocação à zona de conforto do público, instigando-o a participar e imergir na existência e utilização da obra. Jauss discute também o quão inovador é o estudo da estética da recepção dada a liberdade criativa e produtiva do autor, e também a autonomia receptiva do leitor/espectador/receptor. Isso porque, segundo ele, abrangem-se julgamentos sem

obrigatoriedade, ou seja, desinteressados, além de não haver regras ou conceitos determinantes do que e de como se deve consumir o produto artístico (JAUSS, 2011a).

Ademais, conforme Edélcio Mostaço, a “recepção não é uma dimensão individual, mas um fenômeno coletivo, resultante das manifestações advindas das interpretações singulares ou grupais, dimensionada através das práticas de leitura e agenciamentos históricos efetuados sobre textos e autores” (MOSTAÇO, 2009, p. 63). Essa concepção amplia as possibilidades de se entender e estudar o produto artístico como resultante também de uma colaboração – que vai além do autor e leitor/receptor/espectador individual, e por mais que considere a interpretação singular, toma forma com a soma das diversas contribuições de cada indivíduo e também dos grupos de espectadores.

Mostaço (2009) também delinea os principais pressupostos de Hans Robert Jauss nos estudos sobre recepção, os quais abrangem a renovação da leitura de uma obra mesmo com o passar do tempo e as mudanças históricas e contextuais, o caráter inovador das obras que transcendem tempo e espaço – no sentido de seu impacto não se limitar a um determinado período ou território –, e a investigação do trajeto temporal dos diversos processos de recepção, o que implica a contribuição da hermenêutica. Ou seja, com a estética da recepção, a arte também ganha densidade ao ser analisada como atemporal, adaptável a diferentes épocas, conjecturas, públicos.

Outro pioneiro na teoria da estética da recepção é Wolfgang Iser, aqui resgatado por suas ideias a respeito da relação entre texto e leitor. Para ele, essa interação é como um “modo de criação do mundo”, em que o texto deixa de ser a única origem do conteúdo para dividir essa função com o receptor, produzindo desde a materialidade até a subjetividade através desse conjunto.

Iser (2011) não enfoca tanto no produto dessa interação, mas no jogo entre autor-texto-leitor, que segundo ele, não resulta exatamente em uma representação do mundo externo: esse sistema gera, na verdade, muitas diferenças. O texto é fruto das intenções do autor, é referência do mundo real, mas também é uma espécie de interferência nesse mundo, um recorte das múltiplas possibilidades de interpretação que o mundo existente pode oferecer. Iser explica, mais detalhadamente, que os

autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. (ISER, 2011, p. 107)

Esse novo mundo é, assim, moldado, construído e reconstruído, por isso formado por vários níveis de diferença. Estes, segundo Iser, ocorrem extratextualmente, ainda no processo de criação do autor, com o mundo extratextual e também com outros textos (ISER, 2011). Portanto, há contribuições das impressões próprias do criador do texto, influências externas intencionais e não intencionais, textuais e contextuais, que compõem a estrutura textual a partir de múltiplas direções.

Os níveis de diferença também acontecem intratextualmente, entre os itens baseados nos sistemas extratextuais e as possibilidades semânticas do texto; e entre texto e leitor, tanto nas decisões próprias do receptor como nas que são necessárias para a leitura, além do que o texto projeta com seu mundo novo e o que essa projeção quer provocar (ISER, 2011). Ou seja, considerando-se o que já vem do mundo externo, conseqüentemente a estrutura e formação do texto também são importantes compositoras dessas diferenças, bem como os sentidos que empregam e, ainda, as decisões e escolhas envolvidas na materialidade do texto e as que o seu leitor também exerce.

São essas diferenças que movimentam o jogo e contribuem para a dualidade dele, pois, ao mesmo tempo que ele remove as diferenças no trajeto para o encerramento, também tenta manter as diferenças ao restabelecer sua liberdade, continuidade e abertura (ISER, 2011). Portanto, o jogo do texto é um contínuo de combinações, um processo constante que se inicia ainda na criação do autor e sua obra e que é sempre renovado conforme cada leitura e recepção. Esses raciocínios dão conta, de certo modo, da gama de procedimentos envolvidos na receptividade de um texto.

Ariane Hudelet, no artigo “Lidando com a longa duração: séries de TV, estética e análise detalhada”, trata da importância da análise estética de séries de TV considerando-se a duração longa e o engajamento do público por horas, meses e até anos – para tanto, utiliza como exemplo a série *Game of Thrones* (2011-2019). Apoiando-se na metodologia da *close analysis* (análise detalhada), a autora defende:

Uma análise estética próxima da série pode nos permitir dar um status pleno às emoções, à conexão entre a obra e os espectadores. Sem pretender falar em nome de um único tipo abstrato de visualização, é claro que precisamos levar em consideração a diversidade de respostas individualmente situadas. O envolvimento intelectual e emocional intenso e combinado dos telespectadores é uma das

características básicas e definidoras das narrativas em série. (HUDELET, 2020, p. 5, tradução nossa)¹¹

Com isso, Hudelet salienta que o estudo das relações entre o público e a produção seriada televisiva, se aprofundado, pode abarcar as inúmeras experiências sensoriais e emocionais que envolvem não só a recepção propriamente dita do conteúdo, mas, de certo modo, sua absorção, as interações e conexões permitidas por esse “encontro”, por esse entrelaçamento. Esse fenômeno, conforme Hudelet, é algo que pode ser dado com definitivo, mas não imutável, na existência dos atuais produtos seriados audiovisuais. Afinal, como já dito anteriormente, o público está cada vez mais imerso no que consome, e o contrário também é verdade. Portanto, os

espectadores não apenas dedicam partes substanciais de suas vidas a essas ficções e se envolvem emocional e intelectualmente com suas narrativas e personagens cada vez mais complexos, mas também têm se envolvido mais ativamente com a estética audiovisual dessas séries. (HUDELET, 2020, p. 1, tradução nossa)¹²

Tal trecho pode ser equiparado ao efeito produzido pela série *O conto da aia* quanto aos *closes* de rosto feitos na personagem Offred, por exemplo. Essa foi uma característica notada e muito comentada principalmente na terceira temporada, o que dividiu o público entre críticas e aprovações. Para aqueles que estavam acostumados ao ritmo intenso das temporadas anteriores, o intimismo que os *closes* provocaram não pareceram tão interessantes, mas para os que se afeiçoaram mais subjetivamente à trama, essa técnica foi um complemento perfeito para a densidade dramática da história.

A citação de Hudelet se refere às séries, e esse é apenas um aspecto da reação dos espectadores, que têm um processo de recepção bem mais complexo e aprofundado que o ilustrado pelo trecho anterior. No livro, não podemos acompanhar os comentários dos leitores de forma ativa e em tempo real, tal como ocorre com as séries; contudo, podemos aproximar a última parte do trecho da discussão de Hudelet com a apropriação ativa que se faz do livro – especialmente da personagem Offred – como símbolo feminista, através da cor vermelha, da

¹¹ Close aesthetic analyses of the series can allow us to give full status to emotions, to the connection between the work and the viewers. Without pretending to speak for a single, abstract type of viewership, we of course need to take into account the diversity of individually situated responses. The intense, combined intellectual and emotional engagement of TV viewers is one of the basic, defining features of serial narratives. (HUDELET, 2020, p. 5)

¹² Not only do viewers devote substantial portions of their lives to these fictions and become emotionally and intellectually involved with their increasingly complex narratives and characters, but they have also been engaging more actively with the audiovisual aesthetics of these series. (HUDELET, 2020, p. 1)

vestimenta e de frases marcantes como “*nolite te bastardes carborundorum*”. Isto posto, a seção a seguir apresenta uma introdução às mais novas contribuições para a Teoria da Recepção, juntamente com as seções posteriores, ou seja, a aqui nomeada Estética da Recepção Virtual.

2.3 *Streaming* e a Estética da Recepção Virtual

As produções seriadas audiovisuais representam atualmente um dos principais meios que ditam e são ditados pelos hábitos de consumo do entretenimento cultural dos indivíduos contemporâneos. Inspiradas pelos antigos romances de folhetim, cujos capítulos eram publicados com um determinado intervalo de tempo, as séries não são veículos de consumo tão recentes, pois o formato mais próximo do que é comum atualmente já tem sido transmitido há algumas décadas pela televisão.

As séries de *streaming*, que podem ser acessadas e salvas a qualquer momento e por meio de qualquer aparelho com acesso à internet ou aplicativos (como *smartphones*, *tablets*, *notebooks* e computadores), são, afinal, o modelo relativamente recente na história das produções audiovisuais. Por isso, considerando-se todas essas características, podem ser vistas como influenciadoras e influenciadas por um meio permeado pela urgência e consumo constante de conteúdo. Vincenzo Susca defende que as séries são a matriz e a principal influência na vida do sujeito contemporâneo, e diferentemente das obras cinematográficas, que são uma “quebra” na rotina, a

[...] serialidade televisiva, ao contrário, trabalha em reviravoltas contínuas, em uma alternância tão acentuada de desaceleração e movimento, de equilíbrio e de ruptura, que destrói a fronteira que separa o ordinário daquilo que se lhe opõe: de um lado o inesperado se torna ordinário, de outro a banalidade da vida de todos os dias assume uma ressonância extraordinária. (SUSCA, 2021, p. 3)

Por essa perspectiva, as séries (que Susca define como televisivas, mas englobam as produções de *streaming*) são parte do cotidiano da sociedade moderna, para as quais é reservado um tempo relativamente grande do espectador, que assiste, teoriza, discute, pesquisa, estuda e participa da significação delas. Susca (2021) utiliza como exemplo as redes sociais virtuais por meio das quais se compartilham informações e diálogos, o que, conseqüentemente, influencia na recepção dessas obras e pode contribuir na construção desta.

A recepção *on demand* corta a ideia de um relato concebido como sucessão de sequências narrativas e articulado segundo um ritmo que se impõe do exterior ao espectador. Este deixa de ser um espectador e se apropria do espetáculo: [...] as redes transformam hoje a tela da TV em uma fronteira sutil e permitem a entrada do público, que acaba por influenciar a trama e as escolhas de representação de modo ainda mais considerável. (SUSCA, 2021, p. 3)

Nesse sentido, o autor defende como as séries, especialmente no formato mais popular que atualmente é consumido, ultrapassam o papel de narrativas que espelham o cotidiano ou mundos e realidades distantes, não incorporáveis – para Susca, elas “se sobrepõem em nossas vidas, prefiguram como está mudando nossa existência cotidiana, até mesmo nossa maneira de ser humanos” (SUSCA, 2021, p. 4). Tão relacionadas estão as séries com a vida dos indivíduos que o autor apresenta o encontro da tela com o espectador como um ato sexual, íntimo, que provoca sensações de surpresa e prazer intenso.

Considerando-se que as produções atuais têm investido cada vez mais em uma participação do leitor/receptor/espectador que é tão subjetiva e imersiva quanto demonstram as opiniões apresentadas logo acima, o que se aplica não somente às séries de TV ou *streaming*, mas também a outras formas de arte, é inevitável utilizar como teoria inspiradora a Estética da Recepção.

As tendências mais recentes da Teoria da Recepção, as quais abrangem novos e diferentes tipos de arte – cinema, música, pintura, fotografia, séries televisivas, vídeos, *e-books* –, permitem entender as transformações do consumo do público, levando em conta, principalmente, a utilização de meios de comunicação modernos, como *smartphones*, computadores, *Smart TVs* e outros aparelhos com acesso à internet ou com compartilhamento de dados virtuais.

Dessa maneira, com a internet, os espectadores/leitores/consumidores têm maiores possibilidades de contato e interação com a arte contemplada, podem conversar com autores, intérpretes, artistas e até com outros consumidores. Tal cenário – não estritamente novo, mas consideravelmente recente para a arte – possibilita que o conjunto das pesquisas voltadas para o atual momento e para as atuais formas de recepção da arte seja designado Estética da Recepção Virtual.

Por Estética da Recepção Virtual ou Teoria da Recepção Virtual, compreendem-se as discussões em torno das atividades realizadas pelos receptores e fãs de uma produção artística no meio virtual, tais como comentários, avaliações e postagens em redes sociais, em *sites* de crítica, em *blogs* pessoais e em jornais ou plataformas profissionais, e também de críticos especializados. Além disso, essa teoria considera páginas virtuais criadas por fãs,

comunidades da internet e o que mais envolver o trabalho dos receptores para divulgação, transformação e atuação das obras artísticas.

Feitos os devidos apontamentos sobre as novas possibilidades interativas das séries de *streaming* e aproximados os dados referidos às propostas da teoria da Estética da Recepção, a seção seguinte estreita um pouco mais essa relação a partir da listagem de exemplos de análise da abordagem da recepção na prática, considerando-se tanto a série que é objeto deste estudo, *O conto da aia* (2017-), como também outros casos de sucesso, popularidade e participação do público na construção de tais séries.

2.4 A Estética da Recepção Virtual na prática: alguns exemplos

Fellip A. T. Andrade, no artigo que trata da recepção literária de *The Handmaid's Tale* (*O conto da aia*), discute a noção de receptividade propondo uma adaptação das teorias já estabelecidas para as novas mídias, defendendo que, conseqüentemente, há novas formas de recepção literária resultantes de um processo de convergência entre diferentes meios (como livro e série, por exemplo).

Andrade (2020) aponta que principalmente com a adaptação de *O conto da aia* (2017-) para série, além da utilização de referências à história no contexto político dos EUA à época da eleição de Donald Trump, o livro de Margaret Atwood ganhou maior visibilidade, tendo em vista que foi publicado há mais de 30 anos. Esse alcance tardio, de certa maneira, é visto pelo autor acima mencionado como uma importante conquista.

Ao longo de seu artigo, Andrade (2020) destaca como as mídias audiovisuais são, atualmente, um dos meios mais representativos da cultura mundial, no sentido de que influenciam na produção e consumo da arte dos produtos culturais. Ele também se opõe, em alguns aspectos, aos pensamentos de Antônio Candido, no livro *A educação pela noite & outros ensaios* (1989), sobre o suposto rebaixamento da literatura pelos produtos audiovisuais, que são, em tese, mais fáceis, práticos e atrativos de se consumir.

De acordo com Andrade (2020), Candido (1989) defende que o audiovisual influencia na cultura e na arte, especialmente na literatura. Contudo, no artigo acima mencionado, Candido apresenta que o acesso direto ao rádio, à televisão e a outros meios que não a literatura erudita apenas muda os analfabetos e alfabetizados da fase oral para o “novo oral”, ou seja, a cultura de massa, na qual todos os produtos são instantâneos, visuais, sensoriais e não contemplativos como a literatura. Vale ressaltar que Candido se preocupa com o social sendo

esta a base de toda a sua teoria. Ou seja, para ele, a sociedade não pode ficar reduzida ao consumo do produtos, quase sempre influenciado pela vendagem e pelo lucro.

De forma contrária, Andrade (2020) argumenta que é preciso considerar as circunstâncias sociais que levam a esse processo, mas principalmente defende que as mídias audiovisuais podem servir como propulsoras do consumo da literatura da qual os conteúdos de séries, filmes e demais produtos são derivados. Pode-se acrescentar a essa ideia que, a despeito do meio pelo qual esses conteúdos são consumidos, o importante é que as temáticas pertinentes desses produtos sejam acessíveis a todos, independentemente do veículo ou da origem.

O capital envolvido nesse movimento artístico e cultural e as revoluções práticas e comportamentais causadas pela era digital são agora alguns dos principais fatores desse caminho pelo qual um livro é escrito, publicado, performado e, finalmente, adaptado, retornando mais uma vez à sua performance, agora não apenas como uma obra literária, mas como uma obra transmídia (JENKINS, 2009), na qual a sua recepção em um suporte acaba por influenciar a outra. (ANDRADE, 2020, p. 89)

Com a passagem acima, Andrade ilustra a ressignificação da literatura produzida atualmente e que impacta também, de certa maneira, no que foi produzido nos anos anteriores. É natural que quase todo material produzido – e aqui destaca-se especialmente os livros – seja convertido para outras mídias, e não somente no caminho comum da literatura para o audiovisual, mas também o contrário, e incluem-se ainda os jogos, histórias em quadrinhos, músicas etc. Ademais, a utilização de mídias diversas no campo das artes e o uso expressivo da internet têm proporcionado um maior acesso e democratização de obras literárias ou artísticas, como um todo.

A esse aspecto, Andrade (2020) soma que, além de os livros projetarem adaptações, também as adaptações projetam mais livros – o livro *O conto da aia*, por exemplo, rendeu o seriado homônimo de sucesso, o que, acredita-se, levou Atwood a produzir *Os testamentos*, sequência do primeiro livro. Situações como essas inserem-se na noção de “cultura de convergência”, expressão de Henry Jenkins, que significa o fenômeno atual de fluxo de conteúdos e cooperação entre diferentes plataformas e mercados de mídia (JENKINS, 2009 *apud* ANDRADE, 2020).

Assim, o trabalho de Andrade mostra como a série adaptada *The Handmaid's Tale* e a apropriação e utilização de referências à obra literária e à obra audiovisual na cultura pop por grupos sociais e políticos (como movimentos de luta pelos direitos dos grupos minoritários) alavancaram o sucesso do livro de Margaret Atwood, e mesmo para quem não leu a obra na íntegra, a incorporação do conteúdo nela apresentado não foi prejudicada, pois percebe-se

[...] um movimento muito mais amplo de recepção literária do que o simples fato de se ler as páginas de um livro. Entrevistas, filmes, séries, memes, frases, trechos selecionados, listas de mais vendidos, tudo contribui hoje para a recepção de uma obra literária, no sentido lato. Muitas vezes [...] o primeiro contato com a obra, isto é, sua primeira recepção, mesmo que indireta, se dá pela adaptação, e não pela obra original; ou, ainda, [...] essa recepção se dá por meio de posts e apropriações culturais da obra que se espalham pelas redes sociais, e não necessariamente pela sua adaptação clássica, propriamente dita. (ANDRADE, 2020, p. 97)

Há de se destacar, afinal, como a proposta de Andrade renova também as concepções já estabelecidas da teoria da recepção, dado que compreende as novas formas de consumo e exploração da arte enquanto formas modernas de prazer e significação desses produtos culturais. O autor acima citado deixa sugestões de como analisar a recepção na contemporaneidade, priorizando a absorção dos conteúdos em detrimento dos meios pelos quais eles são experimentados.

Outro exemplo importante a que se aplica a estética da recepção são as formas de arte interativa, conforme explorado em artigo de Baihui Chen. Este autor relaciona a teoria de Jauss às práticas de criação artística contemporâneas que co-dependem do público, o qual também funciona como artista, porque dá significado à obra. Nesse sentido, “as obras de arte também mudaram do ‘prazer individual’ das emoções pessoais do artista para enfatizar a experiência ativa de ‘prazer interpessoal’ da audiência” (CHEN, 2021, p. 40).

De forma semelhante ao que defende Mostaço (2009) na seção anterior, Chen diferencia a contemplação individual como uma experiência incompleta de utilização da arte, apresentando a contemplação interpessoal como alternativa aos modelos obsoletos de se consumir e entender as produções artísticas (os quais só consideram o que o autor, a obra e o leitor representam, de forma não tão subjetiva).

O prazer interpessoal concebe como essenciais as contribuições de cada um dos indivíduos envolvidos na arte, seja autor ou receptor, seja singular ou grupal. Vale apontar como as definições de autor e receptor se misturam nesse processo, pois o criador da obra é também público dela, e a audiência participa como autora na significação desta.

Por caminhos parecidos, Camargo, de Souza-Leão e Moura (2021) pesquisam a participação dos fãs no desenvolvimento da série *Game of Thrones*, então transmitida pelo canal HBO, no artigo “Resistindo a Game of Thrones: um agonismo fanático”. Inspirada na série de livros de George R. R. Martin, a série de TV analisada pelos pesquisadores acima citados gerou diversos desapontamentos por parte dos fãs que a acompanhavam a partir da leitura da versão literária.

No artigo mencionado acima, os autores apontam os fãs como consumidores únicos e especializados, pois estes participam do processo de popularização da série influenciando a percepção dos outros sobre o consumo, através de um conjunto de práticas e relações sociais com outros fãs relacionadas ao objeto cultural que legitimam o envolvimento com o que eles fazem (CAMARGO, DE SOUZA-LEÃO, MOURA, 2021). Ou seja, a contemplação de uma produção artística é atualmente ressignificada como uma relação natural de conversa, interação, opinião e criação de conteúdo, uma prática comum e ao mesmo tempo séria que trabalha a favor do objeto consumido.

Por isso, é cada vez mais comum – principalmente com o espaço e conexão oferecidos pela internet – existirem comunidades virtuais de fãs, que se comprometem seriamente para manter *sites* especializados, *blogs*, perfis de rede social e fóruns nos quais podem se “encontrar” com outros fãs e discutir ideias, teorias, ampliar significados e até mesmo reunir-se para opinar sugestões para a continuidade das séries de TV, caso haja abertura para isso. No caso de *O conto da aia* (1985), por o livro já estar finalizado, não há influência concreta na obra que possa modificá-la, como por exemplo, se o público não gostar de determinados personagens, estes podem ser eliminados da trama. Com *O conto da aia* (2017-), pelo fato de a série ter muitas avaliações positivas, até o momento não houveram críticas fortes o suficiente em quantidade para que os criadores modificassem algo no desenvolvimento da história. Em suma, como apontam Camargo, de Souza-Leão e Moura (2021), mais do que uma comunhão coletiva, o trabalho dos fãs é também participativo.

Por conseguinte, Camargo, de Souza-Leão e Moura (2021) determinam que as práticas dos fãs se aproximam e se sobrepõem ao consumo e produção. Então, estes seriam “prossumidores” (produtores e consumidores). Essa noção é justificada pois os fãs atualmente assumem tarefas que caberiam aos produtores. Logo, fogem do modelo tradicional de produção-consumo. Os fãs agora se posicionam em relação “à incidência de diferentes exercícios de poder mediados pela lógica de mercado”, e “fornecem um grau de liberdade que não é compartilhado por outros consumidores, pois resistem a exercícios de poder por meio de sua produtividade” (CAMARGO, DE SOUZA-LEÃO, MOURA, 2021). Ou seja, se concordam ou discordam com as escolhas feitas no decorrer do objeto artístico, buscam afetar o consumo e audiência através do boicote (opinião crítica) ou batendo recordes de telespectadores nos lançamentos (opinião positiva).

Assim, o artigo de Camargo, de Souza-Leão e Moura (2021) compreende que há resistência do público fã da série *Game of Thrones* por causa das mudanças realizadas na série de TV em relação ao que ocorre nos livros em que ela é baseada. Segundo tais autores, as

opiniões flutuam entre uma aceitação reflexiva e uma crítica categórica: para os mais satisfeitos com o resultado, não faltam posicionamentos que apontam problemas no processo, e para os menos satisfeitos, por mais que reconheçam as diferenças envolvidas na adaptação de um dispositivo para outro, tecem críticas fortes e determinam limites entre a obra base e a adaptada.

Os exemplos utilizados nesta seção dão conta da relação que é aqui defendida: a importância do público na significação-construção e divulgação das séries de TV e *streaming*, o que se aproxima das propostas levantadas pela Estética da Recepção. Para finalizar o capítulo, desenvolve-se, a seguir, um tópico voltado à crítica da série *O conto da aia*, explorando principalmente a participação do público consumidor comum na recepção produtiva da obra audiovisual.

2.5 A recepção que produz

É comum que se meça o sucesso e a complexidade da recepção de qualquer produção artística pelos números de vendas, audiência e pelas notas e opiniões expressas em grandes veículos da mídia (no caso da crítica especializada) e em plataformas *online* mais voltadas para o grande público (*blogs*, *sites* de fãs, redes sociais e aplicativos ou *sites* para crítica de filmes, séries, livros, músicas etc.). Utilizar essas ferramentas e informações para entender a recepção de um produto cultural continua sendo importante, considerando-se que o momento atual representa uma grande participação do público nesse trabalho opinativo, o que é facilitado pelas infinitas possibilidades de comunicação e compartilhamento da internet.

Contudo, já que o objetivo deste estudo é ampliar a análise da recepção para além de uma metodologia quantitativa e objetiva sobre determinadas obras, deve-se considerar, juntamente com esses métodos já estabelecidos, uma investigação que se estenda também à participação produtiva desses fãs e consumidores da arte, seja ela qual for, e sejam quais forem os posicionamentos sobre tal.

Para entendermos a função ativa da recepção das duas obras aqui analisadas, nos apoiaremos em pesquisas sobre as diversas faces da recepção, ainda que voltadas para produções diferentes de *O conto da aia*. Há uma análise de Christian Roth e Hartmut Koenitz (2019) sobre a recepção e a experiência do telespectador a partir do filme interativo *Bandersnatch*, uma produção do universo seriado de *Black Mirror*, da Netflix. É um formato um pouco diferente do objeto aqui estudado, mas é relevante para se entender a interação e

participação do público a partir das possibilidades oferecidas pela plataforma e pela própria obra.

Roth e Koenitz (2019) discutem sobre narrativa como uma função cognitiva, que vai além da percepção, articulando também processos de memória, raciocínio, juízos e a formação e relação de conhecimentos. Por mais que tratem especificamente de narrativas digitais interativas, em que os espectadores fazem escolhas em tempo real para moldar a história, essas definições não deixam de ser aproveitáveis ao se tratar da participação geral que os consumidores têm atualmente no processo de construção das séries.

Com as redes sociais e diversas outras plataformas *online*, empresas como *Netflix*, *Globoplay*, *Prime Video* e *HBO Max* – algumas das mais famosas entre os brasileiros – têm se aproveitado da proximidade com os clientes para compartilhar informações sobre a produção de filmes e séries, muitas vezes brincando com a linguagem dos memes e da cultura popular para atrair os consumidores, colher opiniões e utilizá-las para dar continuidade ou não a seus produtos.

Assim, mesmo que os telespectadores nem sempre tenham a chance de “criar” a narrativa em tempo real ou opinar diretamente nas decisões de produção desta, é inegável que eles têm sido mais ativos e participativos no processo de continuidade e prolongamento de séries e até mesmo para a criação de sequências de filmes. Os fãs constroem e reconstróem esses mundos ficcionais, comunicando-se neles e a partir deles (ROTH; KOENITZ, 2019), através de ideias, teorias, *fanfics*, dentre outras adaptações do conteúdo que consomem.

Uma das grandes reflexões promovidas pelo filme *Bandersnatch* é a respeito do controle e das decisões (ou a perda e descontrole destes), segundo Roth e Koenitz (2019). O que começa com escolhas banais, como o que tomar no café da manhã, se encaminha para um amontoado de decisões difíceis, que chegam a um ponto de nem o protagonista nem o espectador terem mais como fugir de tragédias ou desastres.

Assim também pode ser entendida a participação dos fãs se não houver filtragem e seleção do que é mais aproveitável de se inserir ou modificar nas obras artísticas: se os produtores seguissem os conselhos de todos, o que é impossível, tudo resultaria em um grande caos que, no fim, não agradaria ninguém.

Essa foi exatamente a conclusão do artigo de Roth e Koenitz (2019); além de notarem que o protagonista e os espectadores de *Bandersnatch* não tiveram controle sobre o desenrolar da trama, os autores perceberam que, em certo ponto, os consumidores se cansavam de tanto repetir cenas, desbloquear novos “finais” ou mesmo se frustravam com essa reflexão que o filme gera. Desse modo, a pesquisa apontada anteriormente serve de parâmetro, mesmo que

não generalizante, para entender os limites entre a participação do público na construção da história – nesse caso, a história da série.

Cristina Etayo (2018) estuda como se dá a formação de opinião a respeito da qualidade das séries, a partir de uma investigação sobre dez seriados de televisão famosos dos canais espanhóis. Segundo essa autora, há uma influência de crenças nessa percepção, e isso depende tanto da configuração da obra, como diálogos, tramas, atores e personagens, além de abarcar reações afetivas como proximidade cultural, ressonância pessoal e elaboração cognitiva. Tudo isso se combina em múltiplos conjuntos que determinam a opinião sobre qualidade e sobre preferência para cada um dos telespectadores.

Nesse sentido, Etayo (2018) destaca que as crenças são julgamentos subjetivos a respeito dos atributos da série, uma análise dos aspectos concretos da obra mas que envolve algumas considerações sentimentais e pessoais. Já as reações afetivas são totalmente subjetivas, baseadas no que o produto artístico gera sentimentalmente no público. Por isso, a percepção de qualidade não necessariamente é a mesma que determina as relações afetivas com uma obra, pois o que pode ser considerado muito bem executado talvez não seja tão prazeroso ao espectador, e vice-versa.

Ademais, Etayo (2018) defende que as crenças fornecem a base cognitiva para as reações afetivas, o que significa que os consumidores formam impressões a partir de noções próprias e particulares sobre as temáticas abordadas na obra. Assim, se o espectador não gosta de conteúdos que abordam a violência, é mais provável que não se afeioe a um produto artístico que tenha esse aspecto na trama. Contudo, esse mesmo espectador pode achar tal obra bem executada, porque sua régua de qualidade não depende tanto dos sentimentos que constrói pelo produto, mas é possível que haja alguma influência, em menor ou maior quantidade.

Sobre os serviços prestados pelos fãs de *O conto da aia*, uma rápida busca *online* pelo nome da obra apresenta já na primeira página *sites* de resenha e compartilhamento de conteúdo, o *The Handmaid's Tale Brasil*, criado por Marcus Snigura. A descrição diz que “The Handmaid's Tale Brasil é a primeira fonte sobre a série original *Hulu* aqui no Brasil. Notícias exclusivas, fotos promocionais, reviews e vídeos legendados.” (THE HANDMAID’S TALE BRASIL, 2021). A plataforma serve como uma enciclopédia para fãs e curiosos, com explicações sobre o universo da história, informações sobre o livro, a série e demais adaptações e sequências desse mundo ficcional.

Esse é somente um dos exemplos mais famosos de *sites* especializados nessa série, que também trata das obras relacionadas. Em redes sociais como o *Instagram*, *Facebook* e

Twitter, há uma variedade de perfis que fazem um trabalho semelhante, mas o *site The Handmaid's Tale Brasil* é, sem dúvidas, um dos mais completos a nível nacional. Internacionalmente, há o *site The Handmaid's Tale Wiki*, uma comunidade que faz parte de uma plataforma maior (chamada *Fandom*) e que abrange outras produções e outras comunidades.

Através de agrupamentos virtuais como os mencionados acima é possível aproximar fãs e consumidores de *O conto da aia*, esclarecer dúvidas, compartilhar informações, e principalmente unir esforços para conseguir a atenção dos produtores e criadores da obra. Com isso, o público tem a possibilidade de garantir a continuidade da produção, pois representa grande audiência, um dos aspectos mais necessários para a duração de qualquer produto. Existem, também, muitas chances de esse público interferir de alguma maneira sobre o andamento da série, o que pode aperfeiçoá-la em qualidade e principalmente em provocar a afeição do consumidor, além de poder atrair novos. A interferência do público pode gerar um prolongamento ou a não continuidade da série, além de permitir a morte ou surgimento de personagens.

Exemplo disso é a morte da personagem Fred Waterford, na quarta temporada da série de Miller. Muitos fãs solicitavam ansiosos a resolução dos conflitos da história, certamente torcendo para que a protagonista e outras vítimas fossem vingadas por toda a tortura que sofreram e por todas as pessoas que perderam. Waterford era um dos grandes vilões da trama, e seu fim trágico só ocorreu em 2021, após 4 anos de diversos acontecimentos que compuseram a série e a estenderam para além do que deveria, de acordo com algumas opiniões. Ademais, houve várias opiniões diferentes sobre o desfecho de Waterford, com parte dos espectadores satisfeita pelo que assistiu e outra parte insatisfeita pela crueldade da cena, pois esperava um final mais justo para ele.

É algo próximo do que Kathleen Loock (2018) apresenta em um trabalho sobre o fenômeno dos *revivals*, que são continuações de séries finalizadas depois de um período considerável de tempo, ou seja, são uma espécie de “renascimento” da trama. A autora acima citada menciona que esta é a era da “morte do fim”, pois cresce um interesse do público em retornar a mundos fictícios antigos e clássicos, como os das séries *Twin Peaks* (1990), *The X-Files* (1993) e *Gilmore Girls* (2000), as quais tiveram *revivals*.

Apesar de não ser o caso de *O conto da aia* (2017-), é possível aproximar esse fenômeno do resgate que Bruce Miller fez ao adaptar a obra de 1985 para contexto, público e meio totalmente diferentes, mais de trinta anos depois. O diretor retomou uma história atemporal, apresentando uma nova perspectiva com semelhanças e diferenças em relação ao

livro, e demonstrando a imortalidade da história, que foi muito elogiada e relacionada a contextos políticos e sociais da atualidade.

Longe de se ter uma abordagem concensual a respeito da recepção contemporânea, Loock (2018) acredita que *revivals* surgem como uma resposta ao excesso de conteúdo audiovisual a que o público está exposto atualmente, apontando que todos se sentem sobrecarregados com tantas opções e produções, algo que influencia na avaliação final dessas obras. Em suma, o que essa autora defende é que com tantas alternativas, o consumidor está apenas assistindo, sem contemplar, refletir ou usufruir da experiência multissensorial das produções artísticas, por isso, gosta de tudo de um jeito muito superficial. Tal posicionamento está, de uma forma ou de outra, ligado às ideias de Candido apontadas anteriormente.

Nessa perspectiva, os *revivals* e outros tipos de sequência de séries ou filmes representam a estabilidade, conforto, apreciação do público, o qual é beneficiado por esse estado de reflexão, fugindo da imagem de frivolidade que é atribuída à cultura de massa. Também os produtores e criadores de tais filmes e séries se beneficiam por essa fidelidade de consumo. Isto posto, a seção a seguir, que introduz o capítulo de análise, discute sobre os métodos que conduzem a presente pesquisa, apresentando como as teorias e discussões já levantadas e outras necessárias são aplicadas à análise da obra literária e da série de *streaming* adaptada *O conto da aia*.

3 ANALISANDO O CONTO DA AIA

Este capítulo analisa a produção literária *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood, e a adaptação audiovisual para série de *streaming*, *O conto da aia* (2017-), de autoria de Bruce Miller. São considerados os aspectos particulares de cada obra, que são parte de meios diferentes (literatura e mídia televisiva), com públicos diferentes, que podem ou não consumir os dois produtos, assim como compartilhar opiniões e gostos similares a respeito de ambos.

Por isso, a teoria utilizada como mediadora dessa discussão apoia-se tanto em textos basilares sobre a Estética da Recepção (mais voltados às obras escritas, verbais), como também se aproveita de pesquisas recentes sobre a recepção de produtos artísticos variados, principalmente os mais modernos (conteúdo *online*), para equilibrar este estudo entre o que já é estabelecido e canônico e o que há de mais novo nos trabalhos sobre literatura, séries audiovisuais e recepção.

Mediante as discussões já levantadas a respeito do subgênero ficção distópica, as informações essenciais acerca dos objetos a serem analisados e as teorias de recepção importantes para a investigação aqui pretendida, faz-se necessário traçar os passos que são seguidos adiante para a execução do capítulo de análise e reflexão das obras.

Para analisar o processo de recepção do livro e da série *O conto da aia*, utiliza-se como base geral os textos fundadores e clássicos da Estética da Recepção, a saber, as ideias iniciais de Jauss (2011a, 2011b) e de Iser (2011) sobre o processo recepcional individual do leitor/espectador, os processos que envolvem o autor e também a construção do texto, e ainda a recepção coletiva mencionada por Mostaço (2009).

De Jauss (2011a, 2011b), evidenciam-se os pensamentos quanto às possibilidades de produção e transformação do receptor mediante o texto, seja ele escrito, seja audiovisual. Isso será aplicado em uma análise das reações do público do livro e da série *O conto da aia*, de forma separada e também correlacionada, a partir de uma pesquisa sobre artigos científicos, artigos jornalísticos, resenhas, discussões em fóruns, dentre outras produções *online* e públicas a respeito das duas obras.

A partir dos apontamentos de Iser (2011) sobre os processos envolvendo as intenções e escolhas do autor, as construções do texto e as significações e ressignificações do receptor, assim como as trocas interativas nesse “jogo”, analisa-se o trabalho dos autores Margaret Atwood e Bruce Miller, os produtos de ambos e as complexidades ativas presentes nestes, e, por fim, e de maneira igualmente importante, as reações e recepções de ambos os públicos e do público comum às duas obras.

Há de se considerar também as contribuições de Mostaço (2008) quanto à recepção como atividade coletiva; ademais, e de forma próxima, tendo em vista um dos objetos ser uma série de *streaming*, um gênero audiovisual moderno e que implica um novo engajamento do público, é inevitável analisar o trabalho atual e mais recente dos fãs enquanto produtores e influenciadores diretos e indiretos da continuidade de tais obras, incentivadores de sequências, novas temporadas, novos produtos e de uma consequente nova recepção. Desse modo, será uma pesquisa densa, mas com aspectos gerais para uma coleta de resultados consistente e objetiva, de certa forma, geral.

A análise contempla a história do livro e da série (quatro temporadas), com a seleção de trechos e cenas que sejam necessárias para comentários pontuais sobre os principais temas abordados. São eles: a organização política da trama, as manifestações da linguagem e a comunicação estabelecida nesse entremeio, os relacionamentos e laços construídos, a forma de apresentação dos corpos e a desumanização dos sujeitos, e, por fim, a tecnologia.

Tais categorias foram delimitadas a partir das características do subgênero ficção distópica, e mantiveram-se as cinco, pois são os assuntos mais aparentes nas discussões gerais sobre ambas as histórias. Selecionam-se apenas os aspectos essenciais para o confronto com os dados sobre a recepção do público, com os aprofundamentos estritamente necessários. A seção de análise é organizada para identificar os momentos de estudo somente do livro, somente da série e, finalmente, de ambos, à maneira comparativa.

Assim, o tópico seguinte introduz a análise a partir de considerações sobre o romance *O conto da aia* (1985), com explicações sobre a história e apresentação de trechos do livro que permitem entender a opinião do público. Há ainda um subtópico voltado para o levantamento sobre a crítica à obra literária, com excertos de jornais e outras plataformas, *sites* e empresas de comunicação, bem como as impressões do grande público, que se afeiçoa ou não à produção por vontade própria e acaba por criar uma relação mais íntima, dedicada e imersiva com esta.

3.1 *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood

Originalmente intitulado *The Handmaid's Tale*, o livro, traduzido para o português do Brasil como *O conto da aia* por Ana Deiró, foi publicado em 1985, pela escritora canadense Margaret Atwood. Ela declara em diversas entrevistas que essa história, tida como ficção distópica e até mesmo como ficção científica, foi construída com base em acontecimentos reais de sua sociedade e de outras. Obviamente, essas características são apresentadas em seu

extremo, para que ganhem destaque e chamem a atenção do público, mas não deixam de ser possibilidades do que pode vir a acontecer.

Assim, Atwood diz que *O conto da aia* é uma obra de ficção especulativa, com traços de realidade e deduções fundamentadas no que acontece ou já aconteceu, além de aspectos extremos das possíveis tragédias sociais, econômicas, políticas e biológicas que podem ser desencadeadas em um futuro próximo ou distante. Contudo, é preciso destacar que há pelo menos dois lados nessa história, o que não significa que ambos sejam defendidos pela autora: o lado da distopia, da vítima/herói da narrativa, que enfrenta ou sofre as consequências das crises e mudanças; e o lado da utopia, dos que controlam os demais, em maior ou menor nível, ou seja, daqueles que são os privilegiados da história.

Podemos relacionar essa dupla possibilidade ao que Iser (2011) discute sobre as diferenças resultantes do jogo entre autor-texto-leitor, ou seja, do processo que caracteriza a recepção. Nesse caso, entende-se que o texto é composto por informações que levam o leitor a identificar um significado, a imaginá-lo e interpretá-lo. Há as intenções do autor (no caso de Atwood, críticas sociais e políticas), e a obra é um recorte que se aproxima da realidade, ainda que exagere muitos aspectos. Esse recorte, pela manipulação que recebeu do autor ao transformá-lo em um produto artístico, é uma referência do mundo, mas também é interferência nele, dado que o criador da obra significa a realidade de acordo com sua visão e influências de diversos cenários, como o meio em que vive, as pessoas com quem vive, os conteúdos que consome, etc.

Dessa maneira, além de o livro – ou qualquer outra arte em análise – ser uma reprodução modificada do mundo real, também oferece espaço para que o leitor questione as informações, interprete de acordo com sua opinião, relacione o conteúdo para um posicionamento ou outro, e não somente para dois extremos; é possível que o receptor interprete a leitura para vários “lados”, como é o caso da visão utópica e distópica levantada anteriormente. Assim, fica claro o que é defendido por Iser (2011), ao dizer que autor e leitor jogam no campo textual, em que o que está sendo oferecido são estímulos para formular significação, para dar vida ao texto como material de prazer e reflexão.

O conto da aia é produzido da perspectiva de uma das vítimas do cenário distópico, a Aia Offred. Ela é a protagonista que conta sobre sua vida tediosa no novo regime e sobre os abusos psicológicos, físicos e sexuais que lhe são infligidos, além de seus pensamentos sobre isso, suas memórias, a versão de seu relato sobre tudo o que viveu na República de Gilead. Assim, a obra de Atwood passa-se onde antes da mudança eram os Estados Unidos, e após um ataque terrorista de um grupo extremista religioso chamado Filhos de Jacob ao prédio da Casa

Branca, a república democrática é revogada e substituída por um governo totalitarista, teocrático e opressor.

O novo governo é intitulado República de Gilead, e é gerido por membros dos Filhos de Jacob, a partir de algumas das leis bíblicas cristãs. Assim, os homens são os que controlam e dominam o país, as funções altas e de poder, de proteção e punição. A sociedade é dividida por classes: os membros do sexo masculino possuem empregos, funções de controle, de punição, podem usar armas, ler livros – de preferência a bíblia cristã – e até mesmo manter relações proibidas com prostitutas ou com as Aias. As mulheres da República de Gilead cumprem tarefas domésticas, de ensinar suas semelhantes ou de procriar, uma vez que a esterilidade é comum no momento em que se passa essa história. Por causa disso, utilizam as poucas mulheres férteis e consideradas pecadoras para serem Aias e gerarem os filhos das famílias ricas, por meio de uma cerimônia mensal em que são estupradas, supostamente com a permissão de Deus.

Em *O conto da aia*, ao final do livro, é revelado que a história contada por Offred (“De Fred” em português) é fruto de gravações encontradas, anos depois do fim da República de Gilead, por historiadores que estudavam esse sistema. Inclusive, por ironia, o historiador responsável pelo livro (na ficção) chega a desacreditar das gravações, questionando se são reais ou mentirosas. O que se pode inferir disso, primeiramente, é que a personagem relata o que passou depois que tinha saído de Gilead, ou enquanto estava lá, mas isso não é mencionado ao longo da trama. Aparentemente, Offred faz um retorno aos seus dias como Aia, imersa no passado, narrando-o como se fosse no presente.

Por causa das possibilidades limitadas da protagonista, que não pode ler, conversa secretamente e é restringida de muitos afazeres e informações, a história de *O conto da aia* é formulada com descrições muitas vezes bastante detalhadas. Afinal, essa era a forma que Offred ocupava sua mente ociosa: analisando, pensando, observando em excesso, entrando em divagações e filosofias para si mesma e às vezes até mesmo para outras pessoas. A protagonista também rememora muitos acontecimentos do passado: isso serve para situar o leitor sobre os personagens, os acontecimentos e também para contextualizar certas ações, funcionando como analogias para o que Offred vive no presente em Gilead.

Esse procedimento dialógico entre a protagonista e o receptor é proporcional ao que Jauss (2011a) define inicialmente para a Estética da Recepção: a sintonia entre a materialidade da obra e seu efeito, o entendimento que se faz desta como conteúdo útil a ser pensado ou aplicado. O leitor não é meramente apresentado à história da vítima de uma atrocidade política e social, mas conhece a intimidade da personagem, que confessa tudo o

que há de humano em si, dialoga com o receptor, esclarece os detalhes para ele, se vulnerabiliza a tal ponto que quem a lê imerge na história. É quase como se lêssemos uma autobiografia, pois provoca-se o desejo de saber mais sobre tudo que se passa, o desejo de ver uma resolução para todos os conflitos que acontecem na trama.

Em uma passagem do primeiro capítulo, a personagem diz:

Bailes teriam sido realizados ali, um palimpsesto de sons jamais ouvidos, um estilo seguindo-se ao outro, como subcorrente, uma cadência de tambores, um lamento desesperançado, guirlandas feitas de flores de papel de seda, máscaras de cartolina, uma esfera giratória coberta de espelhos, salpicando os dançarinos com uma neve de luz. (ATWOOD, 2017, p. 11)

Offred fala sobre o lugar onde está, o Centro Raquel e Lea, apelidado pelas Aias como Centro Vermelho. Foi o espaço determinado pelo governo de Gilead para que as mulheres férteis fossem doutrinadas e treinadas para se tornarem parte das famílias ricas, como serventes, para lhes gerar um filho. Esse lugar, segundo a personagem, era uma antiga quadra de basquete de uma escola. Ao usar a palavra “palimpsesto”, a personagem cria a imagem de uma história cujos momentos sobrepõem-se, em que minuto a minuto os sons mudam, hora a hora pessoas diferentes circulam, e ano a ano as gerações vivenciam acontecimentos diversos, passando pelos mesmos lugares. Por essa razão, entendemos que é uma história sem raízes, certezas ou firmeza, em que as camadas do passado, presente e futuro estão justapostas, ao mesmo tempo em que são reminiscências vagas. Por isso, tudo o que se lembra está só na sua memória, as banalidades da vida de outrora são efêmeras, não há mais registro do que se passou, pelo menos para ela. Tudo foi apagado e proibido.

Assim, o que resta à Offred é contar para si e para o seu possível leitor o que puder e o que se lembrar. Em vários momentos da trama ela comenta sobre a incerteza de suas memórias, até mesmo de acontecimentos do presente; ela analisa o outro, analisa e critica a si mesma, faz comentários imaginários, e essas passagens estão presentes em quase toda a trama. São pouquíssimos diálogos, limitadas ações e reações, os momentos de tensão demoram a acontecer, são espaçados e ocorrem lentamente. Pode-se dizer que a tensão permeia todo o enredo, o tempo todo, e que esses acontecimentos que causam reviravolta, suspense e medo são o ponto extremo da tensão ou até mesmo a quebra dela.

Levantam-se esses pontos gerais porque a opinião do público sobre *O conto da aia* é bastante diversa, mas é comum notar o estranhamento e a reclamação ao que chamam de narração arrastada, parada, lenta, extremamente subjetiva, sufocante e inconclusiva. Alguns veem isso como qualidade, outros como defeito. Essas opiniões decepcionadas ou reflexivas

têm aparecido muito desde o lançamento da série. Pelo formato audiovisual e a facilidade de consumir, de certo modo, é natural que o público prefira assistir somente à série de *streaming* *O conto da aia*, sem ler o livro em seguida. Isso não é obrigatório, mas muitos gostam de ler e assistir, nessa ordem, para comparar, geralmente pondo o livro como original e a obra como adaptação que deve ser fiel.

Por causa da relação estabelecida entre livro e série, a comparação sobressai-se, e por isso a tendência é que prefiram a série ao livro. O seriado, que será analisado posteriormente, tem um formato condensado, com muita ação, muitas reviravoltas, mudanças, e uma combinação de cenas e trilha sonora, que levam a uma tensão mais ativa, mais revoltante, eletrizante, tal qual um filme de ação ou aventura. Nesse sentido, se comparado à série, o livro, sem muitos recursos visuais e auditivos, não tão chamativo para todos, é uma história parada e arrastada. Mas é preciso considerar que são meios diferentes, autores diferentes, tempos de produção diversos e até mesmo um público novo, mudado, com influências internas e externas que são atingidas de maneira diferente pelas duas obras.

As divergências entre livro e série traçadas acima lembram a forma como a arte contemporânea sempre é criticada pelo caráter mercadológico, o que levou Jauss (2011a) a se posicionar em defesa da autonomia do público sobre consumir ou não uma obra e sobre qual opinião formar a partir dela. Mesmo diante do aumento de consumidores de mídias audiovisuais, e do conseqüente crescimento de produções desse tipo, ainda há muita distinção do público leitor para o público telespectador, como se o primeiro fosse superior ao segundo porque livros supostamente são mais relevantes que filmes ou séries. Dessa maneira, a máxima de Jauss (2011a) acima serve para atestar que apesar de o público da série ser visto como manipulável pelo mercado audiovisual, passivo ao que lhe é oferecido, o que se nota é o contrário, pois os espectadores da série mostram-se mais ativos e participantes. Isso não significa que os leitores de *O conto da aia* são relegados a um estado menos ativo, apenas são produtos e circunstâncias de recepção diferentes, mas que mostram certa proximidade.

A respeito da organização política da trama, já foram apontadas características de um governo com predomínio de políticas totalitárias, uma vez que há o domínio absoluto e incontestável do que parece ser um exército cristão, representado por homens de influência e poder econômico e social. Além disso, pode-se acrescentar a essa titulação de totalitarismo o fato de os cidadãos de Gilead serem sempre controlados e vigiados, a partir de regras e normas altamente autoritárias. Por falar em autoritarismo, nota-se uma clara falta de liberdade na República de Gilead, pelo menos para os menos privilegiados dentro desse sistema. Para os

que têm certo poder, a prática de algumas liberdades faz-se de forma secreta, como vemos no trecho a seguir, em que Offred conversa com Serena na primeira vez em que se encontram:

Fiquei parada diante dela, as mãos unidas, dedos entrelaçados. Então, disse ela. Pegou um cigarro e o colocou entre os lábios e o segurou lá enquanto o acendia. [...] Os cigarros deviam ter vindo do mercado negro, pensei, e aquilo me deu esperança. Mesmo agora que não existe mais dinheiro de verdade, ainda há um mercado negro. Sempre existe um mercado negro, sempre existe alguma coisa que pode ser trocada. Então ela era uma mulher que talvez violasse as regras. Mas o que eu possuía que pudesse trocar? (ATWOOD, 2017, p. 23-24)

A protagonista faz uma observação sobre o uso do objeto ilícito, de que sempre existe atividade proibida em lugares extremamente rígidos, que fingem a perfeição. A perfeição é imposta aos mais fracos da pirâmide de poder, enquanto os idealizadores sempre cometem deslizes, praticando tudo o que condenam. A rigorosa busca por pureza é, ao contrário, o que adoece os sujeitos, por isso quem pode apoiar isso, para oprimir os desfavorecidos enquanto alcança autoridade sem mudar nada do que sempre foi – um indivíduo viciado e comum.

Sendo Deus a figura superior que supostamente rege o território gileadiano, logo abaixo dele estão seus representantes terrenos, os Comandantes e os Anjos. Não importa a classe social dos homens da trama, todos ocupam uma posição na pirâmide de poder do país. A base dessa pirâmide fica para as mulheres, e talvez o segundo degrau seja só das Tias, já que elas parecem ser as figuras mediadoras entre a função dos homens e a função das demais mulheres. Nesse sentido, percebe-se um governo patriarcal e as mulheres são uma espécie de mão de obra que garante o funcionamento da sociedade. Afinal, como já dito, as Tias controlam as demais mulheres, as Marthas cuidam de afazeres domésticos, as Aias geram novas vidas e garantem a sobrevivência da espécie humana, as Não Mulheres cuidam do “trabalho sujo” e pesado que resta no país, e as Jezebels funcionam como diversão, entretenimento, o brinquedo sexual dos homens de Gilead – brinquedo esse que pode até garantir alianças internacionais.

As Esposas não têm tanta contribuição nesse conjunto. São mais como símbolos representativos da família, da feminilidade, do equilíbrio no meio do caos gileadiano. Juntamente com as crianças, são cidadãs neutras, cuidam de banalidades, são modelo de mulher pura, quase sem pecado, serena, pacífica, amorosa, bondosa, limpa, dentre outros adjetivos que denotam a mulher correta aos olhos divinos. Da mesma maneira são as crianças: novas vidas, novas possibilidades de acertar, são fantoches considerados perfeitos para implantar as ideias extremas da República de Gilead, pois não têm influência do mundo anterior, dos pecados antigos e das liberdades passadas. Podemos vislumbrar um pouco disso

no excerto seguinte, em que Offred comenta uma das atividades de Serena, tricotar echarpes para os Anjos:

Às vezes penso que essas echarpes não são absolutamente enviadas para os Anjos, e sim desmanchadas e devolvidas em bolas de fio de lã, para serem mais uma vez tricotadas. Talvez seja apenas alguma coisa para manter as Esposas ocupadas, dar-lhes um sentido de objetivo a cumprir. Mas invejo a Esposa do Comandante por seu tricô. É bom ter pequenas metas que podem ser facilmente alcançadas. (ATWOOD, 2017, p. 22)

Como vemos, a Aia suspeita que o tricô das Esposas seja uma mera formalidade para ocupá-las de algo. O mesmo pode ser dito de atividades como cuidar do jardim e da decoração da casa, assim como os outros trabalhos artesanais que também são realizados por elas. Pode haver certo prazer e entretenimento nisso, mas não é só disso que todas as mulheres precisam para se sentirem plenas. Sendo as Esposas ricas e poderosas, têm influência para conseguir pessoas que façam tais trabalhos para elas. Assim, nota-se que o argumento de Offred é verdadeiro, pois as Esposas não fazem esses serviços por necessidade, são suas obrigações como mulher de família. E a Aia chega a sentir inveja de ter objetivos tão banais, já que não tem nenhum.

De maneira generalizada, a forma de governo da República de Gilead chama a atenção do público leitor que costuma estar engajado nos acontecimentos políticos e sociais nacionais e internacionais. Mesmo para quem não se mantém tão informado nos noticiários, ler uma história que fala sobre a perda da liberdade de forma tão cruel e alienada assusta. Dificilmente alguém que leu *O conto da aia* concorda com o que se passa na história, afinal, tudo é descrito com exagero e violência, justamente para causar impacto e reflexão, para promover críticas ao presente e às possibilidades do futuro. Então, é natural sentir medo e repugnância, desconforto e indignação com a história.

Tal situação interliga-se com o que Jauss (2011a) argumenta quanto ao duplo horizonte da recepção, composto pelo sentido interno à obra e o mundivivencial do leitor. Dessa maneira, o que se nota no posicionamento dos receptores de *O conto da aia* é a soma dos sentidos intraliterários que vêm da materialidade textual e dos sentidos contextuais motivados pela vivência do leitor/espectador. Isso compreende, por conseguinte, uma movimentação que vem tanto do texto quanto do receptor, cuja junção resulta em uma significação mesclada e multifacetada. Para mais, evidencia as qualidades da produção artística enquanto meio essencial para a existência humana, com contribuições informativas e contemplativas, ou seja, consumir tal obra, bem como outras, não só atribui novos conhecimentos para os indivíduos, mas também é forma de prazer e reflexão.

Por conta da narrativa em primeira pessoa e das descrições cruas de alguns acontecimentos, pensamentos e sentimentos, a identificação com a personagem Offred e a imersão na obra podem ser mais fortes que normalmente seriam se fosse narrado em terceira pessoa e com mais impessoalidade. Em consequência, a afinidade que se forma faz criar empatia e incentiva o ato de se pôr no lugar da personagem e até de outros personagens, por isso, deseja-se evitar as situações ruins que ela ou outro passa, e tenta-se procurar sinais de acontecimentos parecidos na vida real.

Ou seja, é comum comparar o que ocorre na história com o que ocorre no mundo real, justamente porque não queremos vivenciar os mesmos extremos que os personagens. Nesse caso, devido ao caráter feminista da obra, a qual é de cunho político e social, costuma-se aproximá-la dos sistemas governamentais e sociais da realidade e da atualidade, o que pode levar a interpretações exageradas ou não dos acontecimentos cotidianos.

De todo modo, vale reforçar o que Jauss (2011a) argumenta quanto ao nível de influência do contexto externo em que o leitor recebe a obra. O autor justifica que a experiência da recepção não é totalmente comandada por influências externas; elas têm, sim, sua participação nesse processo, dado que o contexto está ligado diretamente à vivência do público. Porém, ainda prevalece a escolha do leitor/espectador, porque o consumo e contemplação de qualquer produção artística compreendem a atividade da percepção e o processamento do conteúdo.

O exposto acima tem fundamento na leitura de alguns comentários em diversos *sites* da internet, como os de venda do livro, plataformas de resenha de leitura, *blogs* pessoais e profissionais e vídeos de plataformas, como *Youtube*, *TikTok* e *Instagram*. Por exemplo, no *site* de venda *Amazon*, na página do livro *O conto da aia*, encontra-se uma avaliação em destaque, do perfil Jota Efe Sanchez, feita em 06 de dezembro de 2022. Destaca-se o seguinte trecho, que evidencia a opinião apontada anteriormente: “[...] Camadas e mais camadas... Algumas das situações descritas, chegam a ser desconfortáveis, inclusive pela ‘proximidade’ com elementos bizarros na nossa realidade atualmente [...]” (USUÁRIO DA AMAZON, 2022).

Apesar do pequeno excerto destacado, percebe-se que o leitor que o escreveu preocupou-se em esclarecer que a leitura de *O conto da aia* tem diversas camadas temáticas e de interpretação. Não necessariamente a história condena pessoas, denuncia situações já ocorridas ou determina vítimas. Tudo isso fica subentendido, vai de o leitor relacionar à sua realidade, ao que conhece sobre o mundo, sobre a história mundial das mulheres e da sociedade em geral. O leitor do trecho destacado comenta também que a proximidade de

certos elementos da história com elementos da realidade atual provoca nele desconforto, o que já se apontou em parágrafos anteriores. Jota Efe Sanchez salienta, além disso, uma proximidade entre parênteses. Ou seja, não é exatamente igual ao que se passa atualmente, talvez nem seja mesmo próximo, ou aconteça em sociedades como a dele. Mas alguns detalhes, algumas ocorrências, chamam a atenção por serem parecidas com as da atualidade.

Há um comentário de outra avaliadora, na página de venda da versão em inglês, *The Handmaid's Tale*. O comentário está em inglês, e foi postado pelo perfil “CalenderGirl”, do Reino Unido, em 10 de agosto de 2018. Selecionamos um trecho que chama a atenção por tratar do que estivemos falando até agora: “Que livro incrível. Um tanto inacreditável em alguns aspectos, mas muito crível como poderia acontecer, no pior cenário de todos (veja o que está acontecendo hoje). Pode ser a realidade, pode ser o pior pesadelo das mulheres [...]”¹³. A leitora argumenta pelo menos dois pontos: a verossimilhança da ficção com a realidade presente ou futura, ainda que a história apresente o pior cenário possível, e acrescenta “veja o que está acontecendo hoje”.

Em 2018, muitos acontecimentos de relevância mundial ocorriam em diversos países, como, por exemplo, protestos contra e a favor do então presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, assim como protestos motivados por outros assuntos na Nicarágua, na Venezuela, no Irã, dentre outros. Obviamente, países de maior influência ou com mais situações polêmicas, como Estados Unidos e Irã, tiveram maior visibilidade em tais protestos e manifestações a nível mundial. Desse modo, acreditamos que, quando a avaliadora fala em “o que está acontecendo hoje”, possivelmente remeta aos conflitos de países conservadores e às declarações controversas de certos líderes políticos.

A partir desses dois comentários selecionados, trazemos para a discussão apontamentos de Jauss no texto “O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*” (2011b). Nele, o autor diferencia o prazer estético do normal devido à tomada de posição do receptor e consequente transformação do objeto em objeto estético, em que o sujeito participa da produção dele por meio do imaginário, o que foge da entrega imediata, sentimental e desinteressada do prazer comum (JAUSS, 2011b). Tal participação não é distanciada, mas de entrega e recebimento recíprocos. Ou seja, o que vemos por meio dos comentários apresentados, assim como em outros a serem apresentados posteriormente, é que os leitores significam a obra a partir de si e vice-versa. As mulheres, principalmente,

¹³ “What an incredible book. Somewhat unbelievable in some ways, but very much believable as it could happen, in the worst scenario ever (look at what's happening today). It could be reality, it could be women's worst nightmare”. (USUÁRIA DA AMAZON, 2022)

sentem-se mais tocadas pela obra, caso se identifiquem com a protagonista e se empatizem com a situação descrita. Os homens também podem sentir incômodos e aspirações semelhantes, mas dificilmente compreenderão a sensação de violação que uma mulher sente (ou não) ao ler sobre os abusos sentidos por Offred. Ademais, os homens podem, sim, sentir-se violados, mas de maneira diferente, pois não estão inseridos no geral nas mesmas opressões vivenciadas pelas mulheres.

Para além dessa identificação relacionada ao gênero, a obra pode levar a pensar a posição dos sujeitos mediante injustiças ocorridas na sociedade, por exemplo. Isso significa que o receptor não somente está dando significado à obra a partir do que vive e do que conhece sobre o mundo, mas também reconhece nela a utilidade tanto para o entretenimento próprio e dos outros quanto para repensar como ela servirá para si, para refletir sobre seus atos ou sobre a inércia perante as problemáticas cotidianas.

Selecionamos o comentário de Jota Efe Sanchez e o de CalenderGirl por estarem destacados na página de comentários da versão brasileira e na da versão norte-americana, respectivamente. Ou seja, são os dois comentários mais bem avaliados por outros compradores e visitantes do site de venda do livro. Poderíamos nos aprofundar em mais comentários do *site* de compras *Amazon*, tanto na página brasileira como de outros países. Mas por razão da extensão deste trabalho, que ainda reserva outros aspectos de análise que consideramos mais relevantes de serem abordados, ficaremos apenas com esses dois comentários destacados anteriormente, para que haja uma breve ideia das opiniões de parte dos compradores do livro *O conto da aia*.

De volta aos aspectos internos à obra, a respeito das manifestações da linguagem e da comunicação estabelecida no entremeio da história, a primeira característica que chama a atenção é relacionada à linguagem verbal, ou seja, falada e escrita. Na República de Gilead, a linguagem verbal é limitada ao estritamente necessário: mulheres não leem livros, palavras, textos escritos, somente podem falar e falar apenas sobre as banalidades do meio em que vivem. Não são permitidas conversas íntimas, segredos, amizades mais profundas. As Aias dificilmente iniciam uma conversa, principalmente entre seus superiores. Por terem menos poder, elas apenas respondem ao que lhes é perguntado. As Esposas têm um pouco mais de poder, mas este é usado para falar de assuntos da família, do lar, do cotidiano monótono.

As Tias possuem mais poder que as duas castas mencionadas anteriormente. Elas são responsáveis por dialogar com as Aias, as Esposas, os Comandantes e outros membros de Gilead. Novamente, é preciso se restringir ao necessário, e, no caso das Tias, este “necessário” são ordens, ensinamentos, versículos bíblicos, lições de moral, dentre outros

discursos de organização e mediação. Somente os homens, como Comandantes, Guardiões e Econohomens, podem ler livros. Na verdade, é preferível que leiam somente à Bíblia e, se preciso, documentos que estejam relacionados às suas obrigações nesse sistema. A seguir, trazemos um trecho de um diálogo entre Offred e Serena, por meio do qual se vê a relação de poder por meio da comunicação entre ambas.

[...] Está me entendendo?

Sim, senhora, respondi.

Não me chame de senhora, disse ela com irritação. Você não é uma Martha.

Não perguntei de que eu deveria chamá-la, porque podia ver que ela esperava que eu nunca tivesse a oportunidade de chamá-la de coisa nenhuma. (ATWOOD, 2017, p. 25)

Isso ocorre não somente entre as duas e, em quase todas as interações, a Aia tem resistência em falar algo, pois pode soltar uma palavra errada, entonar de forma inadequada e irritar seus superiores. Ela só conversa de maneira mais livre com semelhantes, como sua amiga Ofglen e às vezes com Nick. Então, quem tem mais poder pode iniciar a fala, quem tem menos poder apenas responde, às vezes nem isso lhe é permitido. Como se pode ver no decorrer de *O conto da aia*, várias dessas regras são quebradas, secretamente, para não prejudicar o andamento da sociedade gileadiana e nem causar alardes, pois o país preza por uma falsa imagem de paz, enquanto abafa crimes e polêmicas. Se a Bíblia é o único livro permitido, ainda que os Comandantes mantenham em seus escritórios bibliotecas intocadas com variados títulos, a República de Gilead utiliza imagens e figuras para que as mulheres possam identificar os locais que frequentam, como mercados, hospitais, escolas, dentre outras instituições e prédios. Ou seja, linguagem não verbal.

Além disso, podemos dizer que a linguagem também está presente nas cores dos pertences das castas: preto para os Comandantes e os Anjos, Azul para as Esposas, marrom para as Tias, verde para Marthas e Guardiões, vermelho para as Aias. Essas cores representam, respectivamente, poder, serenidade, responsabilidade, ação e pecado, dentro do sistema gileadiano. Diante de todo o exposto até aqui, fica notável que a linguagem artística, dança, gesticulação e música também não são permitidas no regime.

No que se refere aos relacionamentos e laços da história, a República de Gilead só reconhece os primeiros casamentos civis e religiosos entre casais heterossexuais. Mulheres divorciadas, mesmo que se casem novamente, são obrigadas a serem Aias, pois o divórcio é pecado. O destino dos homens divorciados possivelmente é a morte, visto que não possuem utilidade sendo pecadores. Não existe mulher solteira: as “puras” são obrigadas a se casar e as

impuras viram Aias. Homens cristãos solteiros podem trabalhar até conseguirem uma esposa e depois virar Comandantes ou Econohomens. Só quem representa uma família são Esposa e Comandante, e as Econopessoas. A população que resta, se não for morta, torna-se mão de obra do sistema. Não existe amizade íntima, não como antes de Gilead. As amizades, superficiais, devem tratar apenas do que é permitido nesse novo país.

A protagonista Offred, imagem da rebeldia, desrespeita quase todas as regras do lugar, mas recebe certo apoio de seus superiores para isso. Por decisão própria, torna-se amiga de sua companheira de passeios Ofglen, e também desenvolve um caso de amor com o motorista da casa onde mora, Nick. Tudo isso ocorre de forma secreta. Contudo, seu primeiro contato íntimo com Nick é ordenado pela Esposa Serena, que deseja ter um filho, já que o Comandante aparentemente é estéril. Assim, Serena obriga Offred a transar com Nick. Outro laço forçado é o do Comandante Waterford com Offred, já que ele a convida para visitá-lo e eventualmente a beija e transa com ela. Claramente, a Aia não poderia recusar as ordens de seus superiores, ainda que eles façam parecer pedidos. Sobre a amizade com Ofglen e os conflitos dessa relação proibida, observa-se no trecho subsequente a inquietação de Offred após ser surpreendida com a substituição da amiga por outra Aia:

E agora, penso. Minha cabeça está fervilhando, isso não é uma boa notícia, que terá acontecido com ela, como faço para descobrir sem demonstrar demasiado interesse? Não devemos criar laços de amizade, lealdades, umas com as outras. Tento me lembrar de quanto ainda falta para Ofglen cumprir seu tempo de serviço no posto atual. (ATWOOD, 2017, p. 333)

Dessa maneira, compreende-se que a protagonista não tem controle nem firmeza mediante a ilegalidade dos laços que faz. Não só ela, mas todos que o fazem não têm qualquer garantia de que essas relações se mantenham. De repente uma Aia é trocada de posto, ou outro membro da República some e é substituído como se nada tivesse acontecido. Não é possível ir atrás de esclarecimentos, reivindicar informações, demonstrar preocupação com essa situação; para tanto, é necessário ir atrás de pistas, juntar informações de um e outro aos poucos, acreditar em boatos incertos sobre o que pode ou não ter acontecido com essas pessoas. E assim Offred faz, descobrindo posteriormente que Ofglen foi descoberta pelo envolvimento com o movimento rebelde Mayday e por isso se matou.

Isto posto, nota-se que a vida e trajetória das Aias é apagada. No caso de Offred, seu marido Luke e a filha deles têm o paradeiro incerto. O máximo que Offred tem de informações sobre a filha é uma foto que Serena lhe entrega em um momento da história. Além disso, há a melhor amiga dos tempos anteriores, Moira. Offred a reencontra na época de

seu treinamento no Centro Vermelho, e alguns anos depois, na Casa de Jezebel, em que Moira se tornou prostituta. Depois disso, o destino da amiga também é incerto. Para piorar, os filhos que as Aias são obrigadas a parir são dados às famílias ricas, e as mães biológicas mudam de posto. Elas não têm história, são tidas como corpos sem alma, sem laços, sem sentimentos, usadas até o limite e depois descartadas. Apresentamos o recorte a seguir como evidência de tal:

Não há mais nenhum tipo de loção ou creme facial, não para nós. Essas coisas são consideradas vaidades. Somos receptáculos, somente as entranhas de nossos corpos é que são consideradas importantes. O exterior pode se tornar duro e enrugado, pouco lhes importa, como a casca de uma noz. (ATWOOD, 2017, p. 118)

Nesse trecho, a protagonista fala sobre o tratamento que as Aias recebem, o qual não inclui qualquer atividade de autocuidado. Elas não recebem nada que represente vaidade, pois não estão ali para serem mulheres bonitas e amadas, mas sim para serem corpos femininos férteis, incubadoras de crianças, estruturas destituídas de humanidade que são estupradas e em troca devem distribuir vidas novas para o país. Sua aparência pouco importa, não são engravidadas por serem atraentes, não é necessário flertar, elas não têm escolha nenhuma sobre ter ou não ter filhos.

De forma estreitamente relacionada, outro aspecto importante da história é como os corpos são tratados e como os sujeitos são desumanizados. Como já foi descrito, o corpo feminino que é fértil é tratado como incubadora, em contrapartida, o corpo feminino estéril é utilizado para cuidar do lar, da família, da casa ou de outras mulheres (Esposas, Marthas e Tias). O corpo masculino é reprodutor, poderoso e protetor, é humanizado e supervalorizado. Independente do sexo, o corpo das pessoas na República de Gilead é destituído de prazer, ou assim tentam impor, pois, como *O conto da aia* mostra, certos desejos são incontroláveis diante de tantas proibições. Então, entende-se que os corpos não devem andar descobertos, insinuando prazeres carnavais e convidando para o pecado. Por essa razão, cada deslize, não só do corpo, mas da mente, se torna sedutor. O pecado do sexo é permitido legalmente apenas na necessidade de fazer bebês. Mas vemos na história a existência da Casa de Jezebel, uma casa de prostituição apenas para homens poderosos, e os casos extraconjugais.

Outro fato a ser pensado é a situação das não pessoas: Aias, Não mulheres, Não bebês. Por causa dos pecados, as Aias só não são mortas por causa da possibilidade de gerar novas vidas. Tirando isso, são julgadas, humilhadas, abusadas, agredidas e evitadas. As Não mulheres, por não terem utilidade nenhuma, são relegadas a cuidar do que há de mais sujo e

mortal em Gilead – se as vidas humanas estão quase extintas, porque colocariam em risco as pessoas saudáveis e úteis que ainda restam e que podem ajudar na multiplicação da espécie? Sendo assim, a função das Não mulheres é trabalhar para morrer. Os Não bebês são as crianças tidas como defeituosas, física ou mentalmente doentes, natimortas. Não fica claro, mas entende-se que esses bebês são sacrificados, pois seriam apenas um estorvo, crianças nascidas com o pecado em si.

A última temática a ser explorada, a tecnologia, pode ser analisada mais pela ausência do que pela presença de grandes aparatos ou da possível utilidade destes na história. Em *O conto da aia*, o momento anterior a Gilead é narrado com uma situação bem próxima da realidade contemporânea, pois a protagonista menciona vários produtos e serviços virtualizados. São apresentados os aparelhos **Compudoc**, **Compuconta** e **Compufala**, os quais lembram os computadores com *softwares* de leitura e edição de documentos diversos, os bancos financeiros e contas bancárias com acesso virtual, e os mecanismos de escrita e comando por voz. Todos esses produtos e serviços são parte do cotidiano atualmente, inclusive de forma compilada nos *smartphones* e semelhantes.

Devido à protagonista estar inserida em uma casta bastante reprimida na República de Gilead, sem muito acesso à informação, o que a história oferece está limitado ao que Offred teve ou tem conhecimento. Ou seja, são citadas algumas das tecnologias usufruídas por seus superiores, além das que ela ouviu falarem e também as que usou nos tempos anteriores ao novo regime. Assim, nesse contexto, a tecnologia é entendida como desnecessária, perigosa e inútil para os cidadãos que buscam um estado de purificação e simplicidade a fim de aproximarem-se de Deus.

Apesar de rejeitar a modernidade, o governo gileadiano mantém alguns serviços e aparelhos essenciais para controlar a população, impedir fraudes e fugas. Há, sim, certos avanços e previsões tecnológicos na história, os quais representam mais um mecanismo de limitação e controle das pessoas, usado a favor apenas dos poderosos, do que um horizonte de possibilidades e liberdades tecnológicas ilimitado. Dessa maneira, *O conto da aia* ilustra um retrocesso das relações com a tecnologia, e não um exemplo do progresso excessivo destas. O momento preambular à instauração do regime gileadiano está mais próximo de um ápice do desenvolvimento da humanidade, e a República de Gilead não é o resultado das consequências desse avanço. Contudo, seus representantes apoiam-se em tais possibilidades para alcançar o domínio que desejam.

Mediante o exposto, a situação geral da República de Gilead, cujas tecnologias são suprimidas apenas ao necessário, representa a falta de controle dos sujeitos diante do que não

é material. Afinal, pessoas de grande poder político e econômico detêm os dados da maioria dos cidadãos, e isto não é exclusivo da ficção distópica ou ficção científica. Assim, diante de todos os pontos discutidos nessa seção, nota-se a versatilidade da experiência estética, descrita por Jauss (2011a) no capítulo anterior. Conforme apresentado, as possibilidades temáticas oferecidas por *O conto da aia* de Atwood permitem a reinvenção de interpretações, as quais podem levar para um lado mais político, social, pessoal e/ou profissional. Isto é, cada leitor com sua trajetória e base de conhecimentos pode interpretar a obra como uma crítica a certas políticas mundiais, a exemplo, a forma como países ultraconservadores tratam a população. Além disso, a obra pode ser entendida como crítica feminista para alertar sobre o que acontece com mulheres de outras sociedades e o que pode acontecer com as mulheres de sociedades atualmente liberais. *O conto da aia* (1985) pode também ser entendido como reflexão sobre as relações interpessoais e sobre a comunicação e linguagem contemporâneas, bem como sobre as vantagens e desvantagens do uso desmedido da tecnologia. Esses últimos temas, mais sutis, não são impossíveis de serem interpretados e incorporados pelo receptor, tanto separadamente quanto em conjunto.

Além disso, temos em questão a ideia da provocação à zona de conforto do receptor, apreendida por Jauss (2011a). A leitura da obra torna-se participativa, torna a materialidade do texto, e o conteúdo deste, relevante para a vida, seja pelo prazer encontrado na experiência de consumo em si, seja por encontrar utilidade no que foi lido. Entenderemos a recepção do público aos temas levantados nessa seção a partir do tópico que se segue, o qual abrange críticas e comentários em geral sobre o livro *O conto da aia*, assim como o posicionamento dos leitores diante do que essa obra representa.

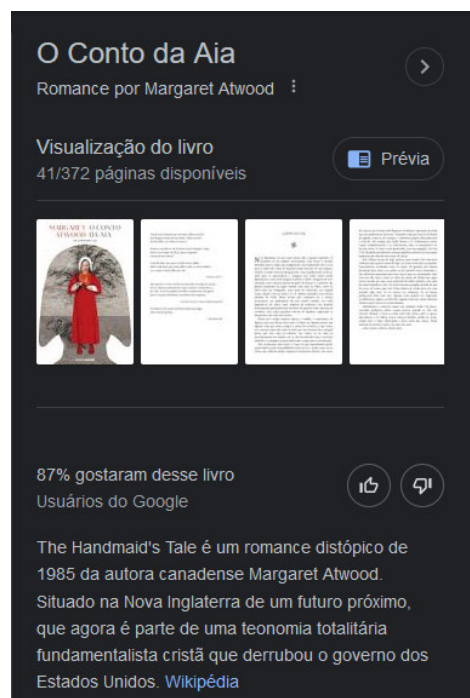
3.1.1 A recepção crítica a *O conto da aia*, de Margaret Atwood

Apesar da narrativa densa do livro de Margaret Atwood, que não agrada a todos os públicos e também não é um entretenimento leve ou divertido, o livro segue recebendo boas críticas e um consumo massivo e constante. De maneira geral, pode-se pontuar que o livro da autora, *O conto da aia* (1985), ganhou diversos prêmios, como o Arthur C. Clarke Award (1987) de melhor romance de ficção científica, além de ter sido traduzido para mais de 40 línguas, adaptado para cinema (1990), ópera (2000), série de TV (2017) e graphic novel (2019).

Ademais, rápidas pesquisas nos bancos de dados virtuais mostram vários registros históricos mais antigos, e também recentes, da crítica especializada, com muitos jornais,

artigos e livros acadêmicos voltados para a obra e sua análise; destacam-se especialmente estudos de temática feminista e do subgênero ficção distópica nesse contexto. Partindo de uma pesquisa inicial no *site* de buscas *Google*, quando se pesquisa “o conto da aia”, sem especificar se é livro, série, filme ou qualquer outra mídia em que a obra de Atwood foi adaptada, ao lado direito da tela há uma coluna com informações sobre o livro, conforme mostra a imagem abaixo. Essa parte da página oferece um *link* para abrir uma amostra do livro na plataforma *Google Livros*, breve sinopse sobre ele, um *link* de direcionamento para uma página de pesquisa voltada só para o livro e, como se pode observar, um avaliador rápido para as pessoas que pesquisam (os usuários do *Google*) votarem se gostaram do livro ou não. Nota-se, então, que entre as pessoas que visitaram a página e votaram, 87% gostaram do livro. Isso confirma, em parte, o que já dissemos anteriormente sobre a popularidade da história de Atwood. Também pode servir de parâmetro para determinar que a busca de informações sobre *O conto da aia* no *Google* é vasta.

Figura 1 – Recorte da captura de tela da pesquisa sobre *O conto da aia* no *Google*



Fonte: *Google*, 2023.

Abaixo dessas informações, na mesma coluna, há outros dados sobre o livro, e também *links* para obtê-lo em uma biblioteca, assim como pesquisas relacionadas. Portanto, mediante a relevância de tal obra e possivelmente das diversas buscas de informações que ela gera, o *site Google* criou essa seção especial de dados importantes e gerais a respeito de *O*

conto da aia. Voltando aos resultados da busca, na tela principal, os dois primeiros *links* são o da página de venda do livro na loja virtual *Amazon* Brasil e o da plataforma de *streaming* *Globoplay*, na página da série *The Handmaid's Tale*. Esses resultados provavelmente mudam com o tempo, outros *links* mais acessados devem chegar a ocupar o topo e trocar de posição constantemente, mas é comum que, no caso de *O conto da aia*, logo apareça o *link* da loja *Amazon*, que é atualmente uma das mais populares na venda de livros físicos e virtuais.

Os resultados da pesquisa no *Google* dão um vislumbre sobre a maneira como a obra tem sido recebida, consumida e utilizada no meio virtual. Os primeiros *sites* são de venda do livro, e aí já se destaca a venda do *e-book*, na *Amazon*, logo abaixo do *link* de venda do livro físico. Isso demonstra que essa obra é popular entre os leitores de *e-book*, especificamente os que utilizam o aparelho de leitura *Kindle*, o qual não é tão acessível financeiramente. Contudo, os *e-books* da *Amazon* são também acessáveis por aplicativos gratuitos de celular ou *tablet*, então isso pode explicar a procura por tal leitura.

Além do mais, o fato de os *links* de venda do livro *O conto da aia* na *Amazon* estarem no topo dos resultados de pesquisa pode representar a busca por avaliações e comentários sobre tal obra, além de informações como sinopse. É uma alternativa prática e rápida de se pesquisar dados básicos sobre o livro, sem que seja necessário ler resenhas aprofundadas e profissionais ou vídeos longos e mais difíceis de serem encontrados sobre isso.

A respeito de tal disponibilização de informações para usuários curiosos sobre a obra, resgatamos o texto de Mostaço (2009) sobre a Estética da Recepção como fenômeno coletivo, o qual dialoga e apoia-se nas ideias de Jauss (2011a). De acordo com o ensaio do crítico, o processo receptivo resulta de experiências particulares e grupais que abrangem tanto o contexto produtivo influenciador das decisões do autor e da produção da obra, quanto às práticas de leitura e interpretação do receptor. Por essa razão, pode-se relacionar o fato de os futuros leitores ou pessoas que já leram a obra de Atwood buscarem por informações sobre o texto e o que mais estiver envolvido com a declaração de Mostaço quando diz que a Estética da Recepção é constituída na contribuição dos receptores.

Primeiramente, temos o diálogo entre autor e leitor, que juntos dão o significado à obra, o que também converge com o “jogo do texto” instituído por Iser (2011). Isso se passa com todos os receptores, e depois também entre estes, pois assim são oferecidas informações sobre o livro, espaços de avaliação e discussão sobre o texto, busca por sinopses e resenhas, criação de produtos relacionados, dentre outras práticas que dependem da interação coletiva para existirem.

Nesse âmbito, podemos estender as discussões a mais uma afirmação do ensaio de Mostaço (2009), advinda das ideias de Jauss, sobre a atemporalidade da arte. É a coletividade que permite a leitura ser renovada e adaptada a diferentes momentos históricos e também a diversos espaços territoriais. Portanto, é na interação que a arte – nesse caso, o texto – ganha densidade de conteúdo, pois pode ser replicado e reinterpretado por públicos diversos de tempos diferentes.

A página de pesquisa do *Google* para *O conto da aia* oferece opções variadas de conteúdo relacionado, como resenhas em texto escrito, resenhas em forma de vídeo do *Youtube*, entrevistas sobre o livro e com a autora Margaret Atwood, além de sugestões de pesquisa semelhante. Por isso, é notável a massiva produção de conteúdos sobre a obra nas plataformas de vídeo, especialmente no *Youtube*, com início de maior produção por volta de 2017. O ano, marcado pelo lançamento da primeira temporada da série homônima derivada do livro aqui analisado, foi um período de grande procura deste, provavelmente por causa do anúncio da adaptação audiovisual.

No meio literário, as adaptações sempre causam movimentações entre o público leitor, o qual pode ser motivado a buscar a obra original (livro) antes de assistir ao filme ou à série derivados, ou o processo oposto, quando o público assiste à adaptação antes de buscar a fonte. Em alguns casos, os leitores aguardam a adaptação esperançosos por uma tradução “fiel” da história, e por diversos fatores, acabam decepcionados.

Essa recepção coletiva está em concordância com o que é defendido pelo pesquisador Baihui Chen (2021) em seu trabalho sobre artes interativas. Chen (2021) distingue o prazer individual como incompleto, pois não usufrui devidamente da obra, que é criada para ser experimentada no prazer interpessoal, ou seja, na contemplação que é constituída da participação do autor e do leitor ou leitores. Nesse caso, nota-se que alguns dos receptores utilizam o meio virtual para compartilhar informações sobre seu processo de recepção, como as resenhas, avaliações e outras produções de conteúdo relacionado à história. Esses dados servem para que o autor reconheça que sua obra está sendo significada, e os leitores podem influenciar outras pessoas a ler o texto, além de comentarem sobre ele em concordância ou discordância.

O *site* da loja *Amazon* possui, no *link* de venda dos produtos, uma seção de avaliação dessas compras, que é utilizada normalmente para fazer pequenas resenhas e comentários gerais sobre elas. Dessa forma, os futuros compradores podem decidir, pela opinião dos que já compraram, se vale à pena adquirir o produto, como ele é, qual o prazo de entrega, qual o conteúdo, dentre outras informações. Ademais, a página de venda do livro traz outras

informações importantes: a média de avaliação dos clientes para ele é de 4,5 de um total de 5 estrelas, e essa informação é baseada nas 22.330 classificações globais que haviam sido feitas na época em que essa informação foi coletada (janeiro de 2023). Necessário destacar que muitos compradores avaliam não somente a história, mas o produto físico e a entrega. Contudo, nota-se uma recepção positiva do público consumidor do *site Amazon*.

Ainda sobre resenha de livros, existe uma rede social brasileira de avaliação de leituras chamada *Skoob (books* ao contrário). De acordo com a seção “Sobre” do *site*, o *Skoob* funciona como uma estante virtual, que permite que os usuários organizem os livros que possuem, tanto lidos como não lidos, listem aqueles que desejam ter, avaliem e discutam sobre as leituras feitas. O *Skoob* também realiza sorteios e trocas de livros, e o rodapé do *site* diz: “Somos a maior rede social do Brasil criada especialmente para quem ama ler. Junte-se aos mais de 9 milhões de leitores e compartilhe experiências literárias.” (SKOOB, 2023). Portanto, é uma das maiores comunidades de leitores do país, e é válido utilizá-la nessa análise.

A página do livro *O conto da aia* no *Skoob* traz os seguintes dados: média 4.3 de 5 estrelas, total de 38.026 avaliações, 60.510 de usuários leram, 6.957 estão lendo, 70.648 querem ler, 80 estão relendo, 1.948 abandonaram e há 4.797 resenhas da obra (informações do dia 03 de janeiro de 2023). Novamente, percebe-se que o livro possui popularidade e também é aclamado pelo público brasileiro que utiliza essa plataforma. Há alguns outros dados sobre o posicionamento dos leitores ou dos que desejam ler a obra, mas destacamos uma informação que se conecta ao que vem sendo discutido até agora e ao que será discutido subsequentemente neste texto.

De acordo com a página, dos leitores de *O conto da aia* que utilizam o *Skoob*, 85% são mulheres e 15% são homens. Ou seja, as temáticas e personagens envolvidas parecem despertar mais a curiosidade das mulheres, que possivelmente se identificam e se interessam pelo que é apresentado na história, do que a curiosidade dos homens. Contudo, é válido ressaltar que, de acordo com a pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*, de 2019, feita pelo Instituto Pró-Livro, há uma média de 54% de leitoras e 46% de leitores no país. Mas a diferença, nesse caso, é pequena, comparada à exorbitante distância entre leitoras e leitores da obra de Atwood. Ainda assim, há de se entender que o número de usuárias do *Skoob* pode ser maior que o de usuários homens, então, dizer que a história aqui analisada não desperta interesse dos leitores masculinos não é uma afirmação inquestionável, mas há grande possibilidade de ser real.

Consultando as resenhas do *Skoob* para *O conto da aia*, a que mais recebeu a reação de “Gostei” e também a mais comentada até o momento em que se produz esta pesquisa é do perfil “Ruh Dias (Perplexidade e Silêncio)”, publicada em 16 de janeiro de 2017. A usuária coloca, ao fim da resenha, o *link* de seu *blog*, no qual publicou o mesmo texto da plataforma. O comentário dela é extenso, traz um grande resumo da história, e, ao final, ela diz:

Este livro me deu embrulho no estômago do começo ao fim. Todos os meus medos, enquanto mulher, estão representados nesta obra. Esta obra reúne tudo aquilo que o feminismo combate e demonstra porque precisamos nos unir para evitar que esta sociedade fictícia aconteça. Me senti anulada e violada tanto quanto Offred e, ao término da leitura, chorei. Um choro que saiu preso, de uma vez só, pela angústia de ser mulher, pura e simplesmente. Atwood escreve emocionalmente, profundamente, em um estilo poético e forte muito parecido a Virgínia Woolf, o que não deixou nada mais fácil de digerir. (DIAS, 2017)

Essa opinião representa o que boa parte dos leitores – especialmente as leitoras – sente ao ter contato com o livro de Atwood. É uma experiência imersiva, sensorial e sentimental, pois provoca os medos mais íntimos das consideradas minorias, que nesse caso, são as mulheres em sua maioria. Não à toa se relaciona a temática de *O conto da aia* com o feminismo – a autora e os críticos a englobam nessa categoria literária. Desse modo, vemos que a organização política da trama compreende assuntos que são polêmicos e muito próximos do cotidiano das pessoas na vida real. Deus e o Cristianismo são questões sagradas para muitos, representam algo superior a toda a população mundial (mesmo os ateus, visto que são minoria). Ao mesmo tempo, o Cristianismo é vivenciado de maneiras múltiplas, desde os grupos mais fervorosos aos mais libertinos. Para as sociedades mais flexíveis, os extremos de *O conto da aia* podem assustar muito mais que o castigo divino.

Isto posto, nota-se que a liberdade é a principal preocupação do público leitor no que se refere à obra de Atwood. Por isso, é natural que o que se sobressaia quanto à política do cenário em tal história sejam os aspectos de controle da população, as punições, o determinismo que permeia essa sociedade fictícia, a falta de escolhas, e a limpeza social que é defendida em Gilead. Tudo isso causa desconforto para os leitores que vivem em uma realidade de liberdades, de direitos e deveres justos, e de igualdade e de diversidade, mesmo que, conforme sabemos, esse cenário seja falho e inconstante.

Podemos relacionar os exemplos de resenha anteriores ao que Jauss (2011a) discute sobre os dois lados da recepção, quais sejam, o efeito e significado vivenciados pelos receptores contemporâneos e o processo histórico de recepção diversificado. Ou seja, é preciso considerar as perspectivas que os leitores/receptores constroem a partir da obra no

momento em que tal processo é analisado, as aproximações feitas com o contexto histórico atual, bem como conhecer os resultados da recepção em diferentes momentos da história, para assim entender a Estética da Recepção como produto dessas combinações.

Analisaremos a partir daqui o *Goodreads*, “[...] o maior *site* para leitores e recomendações de livros do mundo”¹⁴ (GOODREADS, 2023, tradução nossa). De origem norte-americana, pertencendo atualmente à empresa *Amazon*, o *Goodreads* apresenta muitas funcionalidades sobre o universo literário mundial. É bem parecido com o *Skoob*, mas bem mais completo, além de ser utilizado por autores, incluindo Margaret Atwood. Nessa plataforma, o livro *O conto da aia* possui a média de 4.13 entre 5 estrelas, cerca de 1,8 milhões de avaliações e em torno de 80 mil resenhas. Isso ocorre porque o *site* possui usuários de vários países do mundo.

A resenha que se destaca, provavelmente por ser a mais curtida, é da usuária “Stephanie”, datada de 2008. A resenha foi editada ao longo dos últimos anos, de acordo com registro da própria autora, e nela há diversos comentários de outros usuários, entre apoiadores e contrários. As edições que Stephanie fez em sua resenha são formas de reforçar que o ocorrido na trama se aproxima do que vem acontecendo política e socialmente no mundo, em especial no seu país, Estados Unidos, e no seu estado, Ohio. Utilizando-se do espaço de comentários para fazer campanhas a favor do direito das mulheres, ela convoca as pessoas a votarem nos candidatos que seriam mais adequados para representar a população e reclama dos posicionamentos machistas e racistas de alguns governantes e da sociedade em que vive.

Visto que a resenha não tem uma organização precisa nem uma sequência lógica, a aproximação que Stephanie faz de sua realidade com a da obra fica subentendida em algumas partes, nas quais ela não compara de forma direta as duas. Fica a cargo do leitor entender que, por tais posicionamentos políticos, ela compreende o livro *O conto da aia* como um apelo feminista para se defenderem os direitos das mulheres. A usuária do *Goodreads* reclama, por exemplo, do resultado das eleições de 2017 para a presidência e das eleições mais recentes para o senado. Além disso, as reclamações voltam-se especialmente para as manifestações de grupos que são contra o aborto e os métodos contraceptivos, além das decisões de candidatos eleitos a esse respeito.

A segunda resenha mais popular do *Goodreads* é da usuária “Kate”, a qual dá uma estrela das cinco possíveis para *O conto da aia*, e critica desde a forma como Margaret Atwood escreve até o fato de o enredo não seguir uma lógica histórica. De acordo com Kate,

¹⁴ “[...] the world’s largest site for readers and book recommendations.” (GOODREADS, 2023).

a autora do livro não convence ao tentar justificar o porquê e como uma sociedade avançada se transforma em um modelo alienado, extremo e violento “da noite para o dia”; para a leitora, que apresenta algumas comparações com outros conflitos históricos como o nazismo, Atwood exagera no que poderia ser um texto mais verossímil, com uma explicação realista e aprofundada de como a República de Gilead se instalou aos poucos ao invés de tão rapidamente. Ademais, Kate acredita que Atwood generaliza os homens como seres ruins e nos quais não se pode confiar, assim como muitos outros produtores de ficção já fizeram e têm feito com personagens femininas. A resenha tem muitos comentários de apoiadores e diversas discussões questionando alguns pontos levantados por Kate.

O contraste entre as duas resenhas mais populares do *Goodreads* lembra o estudo de Etayo (2018) sobre a formação de opinião a respeito da qualidade das séries. Entretanto, tomamos a liberdade de utilizá-lo para entender as opiniões aqui analisadas sobre o livro *O conto da aia*. Conforme o apontado pela autora, vemos ao longo dessas e de outras avaliações apresentadas posteriormente que as crenças do receptor são base para as reações afetivas com a obra. Há dois critérios que geralmente são considerados na avaliação do receptor: a composição técnica da obra (personagens, história, organização, diálogos, trama) e a identificação afetiva, como essa obra faz o leitor se sentir.

Nos exemplos apresentados ao longo dessa análise, nota-se que há um equilíbrio entre a avaliação da qualidade da materialidade do texto e as reações do público mediante disso. Então, quem acha o livro bem escrito, também gosta das personagens, dos diálogos, e mesmo diante de uma história dramática considera uma experiência boa de ser vivida e utilizada na leitura e aplicação do conteúdo à sua realidade. Ao mesmo tempo, pela resenha de Kate, nota-se que as críticas à estrutura da obra foram importantes para que ela não se sentisse bem na experiência de leitura, pois, se o que é oferecido não está bem feito para quem lê, consequentemente os sentimentos obtidos do consumo da obra não serão bons. Isso não é uma regra, como Etayo (2018) destaca, mas é comum de acontecer à maneira do que vemos nos exemplos.

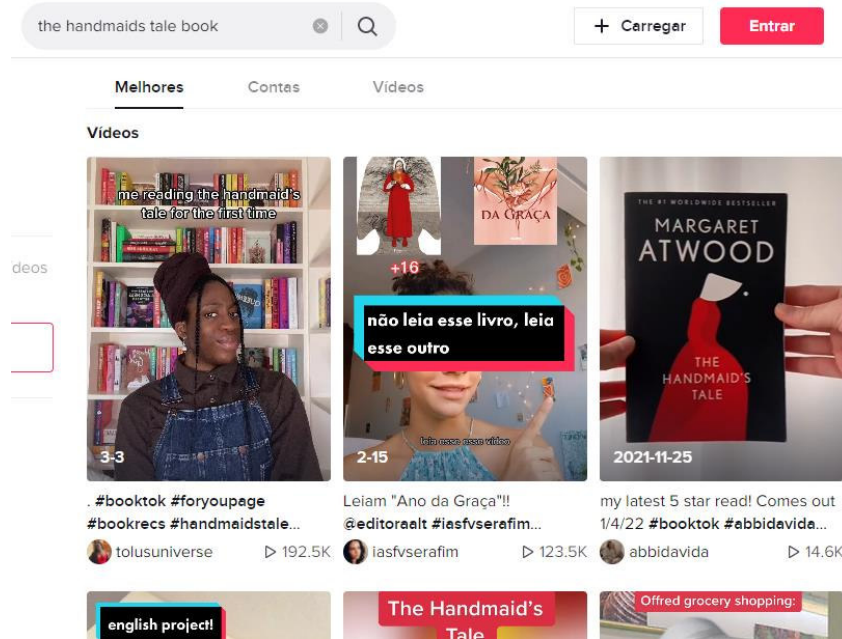
Uma das resenhas de *blog* destacadas pela busca de “O conto da aia” no *Google* é a do *site Ficções Humanas*, resenha esta da autora Amanda Barreiro. Nela, a blogueira avalia positivamente a escrita, as personagens e a narrativa do livro, exaltando a complexidade e a força da personagem Offred. Destacamos o trecho a seguir, em que Barreiro dá sua opinião sobre a obra e as temáticas que lhe chamaram a atenção – relacionando o que leu com a realidade:

[...] O Conto da Aia não discute tão somente a questão feminina, mas também lança luz a críticas contundentes aos limites da religião e Estado, às ditaduras e à perseguição às minorias, como a população LGBTQIA+, que também é fortemente atacada na história (ainda que Offred não tenha muito contato com tal questão por viver em isolamento). As escolhas individuais são completamente tolhidas em Gilead em nome de uma fê distorcida de modo a atender os interesses do opressor. (BARREIRO, 2021)

Vemos que Barreiro estende a interpretação para além dos direitos femininos, abrangendo também a população LGBTQIA+ e outros grupos oprimidos, a laicidade do Estado e os governos opressores de diversas partes do globo. A crítica literária detalha suas impressões e os sentimentos experimentados durante a leitura, e vai além do senso comum, aproximando a autora da protagonista, e a história dos leitores. De forma a contemplar os mais diversos públicos, ela recomenda a obra como essencial para todos, a fim de alertar para as mudanças necessárias antes que a realidade atual se torne a realidade de Gilead.

No *Booktok*, meio literário do *TikTok*, o livro *O conto da aia* está presente em vídeos de formatos diferentes, visto que a rede social tem objetivos distintos do *Youtube*, e um tempo limite para produção de conteúdo. Nesses casos, os vídeos do *TikTok* a respeito de *O conto da aia* geralmente são listas de indicações de obras clássicas, ou do subgênero distópico, ou da temática feminista. Nota-se também que há algumas críticas negativas, comentários de que o livro é cansativo e sua história é parada, além de pessoas dizendo não ter interesse no livro por ser muito famoso ou por outras razões aleatórias. Aliás, vídeos do *TikTok* sobre tal obra só são encontrados quando se pesquisam os termos “O conto da aia livro” ou “The handmaid’s tale book”; do contrário, aparecem mais vídeos sobre a série.

Figura 2 – Recorte da captura de tela do resultado da pesquisa “The handmaid’s tale book” na plataforma *Tiktok*.



Fonte: *Tiktok*, 2022.

No *Youtube*, a resenha em português brasileiro com maior número de visualizações é do canal “Bel Rodrigues”, atualmente com cerca de 450 mil acessos, 47 mil avaliações positivas e que foi publicada em 14 de julho de 2017. No vídeo-resenha, a *booktuber* (*youtuber* de livros) comenta que leu o livro e assistiu à primeira temporada da série, então discute e compara os dois. Para ela, que acha *O conto da aia* (livro e série) os melhores do ano de 2017, a primeira temporada é fiel ao livro, apresentando poucas mudanças e informações a mais, e de maneira semelhante ao que se vê em outras resenhas, Bel Rodrigues opina que a história é assustadora e alerta para que tal situação jamais ocorra. Ademais, a *booktuber* diz que cenários parecidos já se passam no mundo, e acrescenta, aos 09m22s de vídeo:

No mais, eu acho que este livro é essencial se você ainda é ingênuo o suficiente para acreditar que uma democracia vai durar para sempre, a ponto de ficar observando sentado no seu sofá as injustiças acontecendo diariamente e não mover um dedo, não fazer nada, não se informar, não ter uma opinião concreta sobre política, sobre história [...]. (RODRIGUES, 2017)

Vale destacar que os comentários de fãs, em sua maioria, não levam em consideração referências teóricas do universo acadêmico. Rodrigues, por exemplo, utiliza a palavra “fiel” ao comparar livro e série, termo evitado no universo acadêmico, dado o reconhecimento de que se trata de obras diferentes e com mecanismos de produção próprios.

É possível relacionar essas práticas de fãs e a incorporação das temáticas da obra ao que Jauss (2011a) discute quanto à experiência estética ser algo particular, que pode ser aprovado ou recusado, gerando múltiplas opiniões, positivas ou negativas, sobre a produção artística. Afinal, o crítico alemão acredita na recepção como o ato de reinventar a arte, reinterpretar clássicos, adaptar o que é antigo aos novos meios e, principalmente, a reação imprevisível dos receptores. A fruição estética da arte desdobra-se mais profundamente ao ultrapassar a zona de conforto.

Algumas resenhas, como a do *blog Ficções Humanas*, utilizam-se de referências terceiras para aprofundar as impressões sobre a história de Atwood. Isso se associa com o que é apontado por Iser (2011) sobre os níveis de diferença que compõem o mundo textual, nesse caso, com a influência de outros textos. Barreiro (2021) associa *O conto da aia* com um texto de Hannah Arendt, isso de maneira direta, mas indiretamente outros textos influenciaram também nas suas impressões sobre a obra resenhada. E isso ocorre não somente com a crítica do *blog Ficções Humanas*, mas também com os outros leitores e com a autora, que constrói seu texto a partir de outras leituras e diversas outras influências externas e internas. Esses processos, vale lembrar, são intencionais e não intencionais.

Para além dessas manifestações receptivas, há ainda outros trabalhos realizados pelos fãs sobre a obra, como *fanfics* (histórias baseadas no texto original, mas com mudanças de cenas, de finais, enfoque em outros personagens ou novos enredos que satisfaçam as vontades dos fãs). Além disso, existem as *fanpages*, páginas em redes sociais variadas que servem para postar notícias sobre a obra, citações, trechos, memes e outros conteúdos, e também os *fanproducts*, como camisetas, canecas, pôsteres e tantos outros materiais em homenagem ao universo fictício da história.

Em suma, a recepção que se vê na atualidade é formada principalmente da apropriação e utilização de referências à obra literária na cultura pop por grupos sociais e políticos (como movimentos de luta pelos direitos dos grupos minoritários), o que tem alavancado o sucesso do livro de Margaret Atwood, e, mesmo para quem não leu a obra na íntegra, a incorporação do conteúdo nela apresentado não foi prejudicada.

Os encadeamentos feitos nessa seção com as observações dos autores canônicos da Estética da Recepção relacionam-se ao tratar das possibilidades receptivas dos leitores, que são também produtores da obra, dado que lhe dão significado, importância, utilidade e o caráter de gerar prazer e efeito. Ainda que esses autores se voltem para o texto verbal, certas afirmações aplicam-se também a obras como a série de *streaming* a ser analisada na seção posterior, e algumas das citações que são utilizadas à frente também relacionam-se ao que é

explicitado nesta seção. O que pretendemos esclarecer nesta análise é que apesar de serem produtos diferentes com públicos diferentes, os processos de recepção se aproximam no âmbito da significação do conteúdo e da obra. Iremos agora analisar o segundo objeto em estudo, a saber, a série de *streaming O conto da aia*.

3.2 *O conto da aia* (2017-), de Bruce Miller

A série de *streaming* intitulada originalmente como *The Handmaid's Tale* foi idealizada e produzida por Bruce Miller em 2017. Ela possui cinco temporadas e possivelmente será finalizada na sexta. São muitos diretores envolvidos na produção de toda a série, inclusive de cada episódio, e a autora Margaret Atwood faz parte da equipe que organiza e auxilia na produção. A primeira temporada foi inspirada no livro da escritora canadense, mesmo com algumas mudanças. As temporadas seguintes foram somente ambientadas no mesmo mundo ficcional, mas trouxeram histórias e conflitos novos e diversos do que está no livro e que, de certo modo, foram por rumos diferentes ao que é determinado na obra literária.

Na primeira temporada, o primeiro episódio (“Offred”) serve de apresentação dos personagens principais e do funcionamento de Gilead. Nem tudo é esclarecido ou detalhado para o espectador, constrói-se um suspense a ser resolvido nos episódios seguintes, mas nesse primeiro é apresentada June, que vira a Aia Offred, seu marido de destino incerto Luke, sua filha Hannah, sua amiga Moira, a família Waterford, os subordinados destes, e o pequeno grupo de amigas Aias. Isso tudo é exibido mediante uma mistura não linear de cenas do presente com *flashbacks*, e *flashbacks* dentro dos *flashbacks*. São memórias do Centro Vermelho, do período de treinamento das Aias, e memórias anteriores, da juventude da protagonista e do período em que a família de June estava sendo construída.

O episódio tem um clima de medo, suspense, muitas cenas silenciosas com enfoque em detalhes, na banalidade dos corpos, especialmente o de June, e na banalidade da vida do passado e do presente dela. As trilhas são sempre de medo, suspense, terror. Acontecem vários momentos de tensão e *cliffhangers*¹⁵ com revelações, como a de Ofglen, que se revela uma aliada de June, a suposta morte de Moira, os pequenos deslizes e atrevimentos da protagonista, a cerimônia de estupro. O episódio termina com a música *You Don't Own Me*,

¹⁵ Recurso de construção de suspense nas produções fictícias que induz à sensação de aflição, de expectativa pelo que está por vir na história.

em tradução livre, *Não sou sua*, de Lesley Gore. A seguir, apresenta-se um trecho da letra da música, cuja mensagem fecha o pensamento de June/Offred sobre o que está vivendo no momento: o Comandante Waterford não a possui, o governo não a possui, mesmo que ela esteja presa a eles. Tudo o que faz é para resistir ao momento de reencontrar sua família:

Você não é meu dono
 Eu não sou apenas um dos seus muitos brinquedos
 Você não é meu dono
 Não diga que eu não posso sair com outros garotos
 [...]

 Você não é meu dono
 Não tente me mudar de forma alguma
 Você não é meu dono
 Não me prenda porque eu nunca ficaria
 [...]

 (GORE, 1963, tradução nossa)¹⁶

O segundo episódio (“Birth Day”) começa com uma cerimônia de estupro, e gira em torno do parto de maneira geral. Nele, acontece a cerimônia de parto de Ofwarren/Janine e *flashbacks* de Offred quando teve sua filha. A trilha varia entre o suspense, medo, terror e também instrumentais dramáticos, para representar todo o drama envolvendo o parto e também os problemas enfrentados por June quando sua bebê quase foi roubada do hospital. É um episódio com algumas apresentações de histórias e pessoas novas, mas com mais desenvolvimento dos processos envolvendo o sistema de Gilead. O final tem uma cena mais distoante, o encontro de Offred com Waterford no escritório dele. Todo o suspense leva a descoberta de que tudo que ele queria fazer era jogar *Scrabble*. Perto do fim do episódio, Offred está confiante com essa nova aventura na sua rotina entediante e com muitas coisas para contar a Ofglen, mas quando chega ao portão há uma Aia diferente no lugar de sua amiga. Portanto, a empolgação de June é frustrada, surgem novos questionamentos e preocupações, e o episódio termina com a música *Don't You Forget About Me*, dos Simple Minds. Essa música remete à recente perda de Offred, da única amiga que lhe restava e tinha acabado de conhecer, e para quem tinha muitas coisas a contar, a Aia Ofglen:

Você não vai pensar sobre mim?
 Eu estarei sozinho, dançando - você sabe disso, amor
 Me conte seus problemas e dúvidas
 Me entregando tudo, por dentro e por fora

¹⁶ 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/ [...] You don't own me/ Don't try to change me in any way/ You don't own me/ Don't tie me down 'cause I'd never stay [...]. (GORE, 1963)

[...]
 Não se esqueça de mim
 Não, não, não, não
 Não se esqueça de mim
 [...]
 (SIMPLE MINDS, 1985, tradução nossa)¹⁷

Deteremos a análise das músicas que encerram somente esses dois episódios porque ambos são o início da série, e servem tanto para compreender o desenrolar desta como para entender a seleção de músicas que finalizam os episódios. A escolha das músicas dos episódios e a trilha sonora original são do compositor Adam Taylor, esta última encontrada no álbum *The Handmaid's Tale (Original Soundtrack)*, disponível em várias plataformas de música *online*.

Contudo, o álbum supracitado apresenta apenas músicas da primeira temporada, as das seguintes não foram compiladas oficialmente para os *streamings* de música. As originais recebem o nome das personagens envolvidas, do principal acontecimento da cena ou da fala da personagem que está nela, sendo instrumentais produzidos para complementar o momento de suspense, terror, esperança, emoção ou qualquer que seja o sentimento representado.

Por exemplo, na primeira faixa do álbum, intitulada “Escapes Within” (“Fugas por dentro”, em tradução livre), o instrumental acompanha o monólogo interno de Offred, no episódio 1 da primeira temporada, ao falar sobre a possibilidade de fuga das Aias, qual seja, o suicídio. Por isso a música recebe esse nome, dado que a protagonista fala sobre o ato de forma subjetiva, sutil e, ao mesmo tempo, diretamente crua.

Uma temática comum entre os críticos que analisam o consumo de séries é o envolvimento dos espectadores com a história e os personagens, uma vez que essas mídias possuem longa duração e o espectador precisa gostar do que assiste para continuar acompanhando. Assim, a situação descrita acima sobre a criação de uma ambientação audiovisual que provoque sentimentos e o entretenimento do público aproxima-se do que Hudelet (2020) defende ao dizer que as narrativas em série são definidas por como os telespectadores se sentem emocionalmente e por como são estimulados intelectualmente ao consumi-las.

Isso quer dizer que é preciso uma conexão entre o público e o produto, o qual ganha status de criação por causa das emoções que provoca e do pensamento crítico que promove. Sabemos que nem todas as séries nem todos os livros são consumidos de forma crítica;

¹⁷ 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/ [...] Don't you forget about me/ Don't don't don't don't/ Don't you forget about me [...]. (SIMPLE MINDS, 1985)

contudo, consideramos que as emoções e o prazer sentido, mesmo que seja tido como raso, têm seu valor de entretenimento que não precisa ser invalidado como pior ou melhor. Vale lembrar que Hudelet (2020) abarca nessa fala também as recepções coletivas, tendo em vista que é no conjunto delas que a importância do produto é validada, pelo menos a nível comercial.

A primeira temporada da série, por ser inspirada no enredo do livro de Atwood, repete as temáticas deste e, conseqüentemente, resulta em análises semelhantes sobre o sistema governamental, a linguagem, os relacionamentos, os corpos dos sujeitos e a tecnologia. O que muda de um para a outra é a maneira como os acontecimentos são encenados e tudo o que adiciona e compõe a experiência de consumo dos episódios, como a filmagem das cenas e as músicas utilizadas nestas.

Desse modo, é preciso considerar que algumas modificações são realizadas, que detalhes são adicionados na adaptação do livro para a série e que certos acontecimentos são reorganizados, aparentemente para melhor compreensão do público. Em se tratando da 2^a à 4^a temporadas, o que se mantém da história original é a ambientação e as personagens, porque são incluídos novos conflitos, novos personagens e até mesmo novos ambientes em que os acontecimentos se passam.

Esse prolongamento da história, aprofundando personagens, situações e acrescentando informações novas pode envolver ou não os espectadores, pois os que se afeiçoam à narrativa e a seus participantes aguardam pelo esclarecimento e solução dos problemas que vão aparecendo, mas os menos interessados acabam se cansando pela ausência de um fim para os sofrimentos que a série apresenta e causa.

Isso pode ser associado ao que Vincenzo Susca (2021) apresenta ao posicionar as séries de TV ou *streaming* como grandes influenciadoras contemporâneas dos indivíduos, os quais vivem as histórias como parte de sua rotina, ou melhor, uma quebra desta. As tramas fictícias das séries apresentam dualidades a tal ponto que vida real e vida ficcional se confundem por serem parecidas, mas principalmente porque, na dualidade, o mundo real torna-se extraordinário e a história criada transforma-se em ordinária. Isso ocorre por razão de a ficção trazer constantes tensões e resoluções, movimentos e pausas, reviravoltas e monotonias. A realidade também tem esses duplos, mas é mais complexa; contudo, na conexão íntima com as séries, o receptor aproxima ambas como semelhantes.

Sobre a história da série, a primeira temporada decorre praticamente igual ao que acontece no livro: conhecemos a protagonista Offred e os demais personagens presentes na obra literária; contudo, alguns novos personagens são acrescentados, detalhes sobre a vida deles

são inseridos ou desenvolvidos, alguns novos acontecimentos são adicionados. Basicamente, a primeira temporada apresenta o contexto da narrativa, com alguns *flashbacks* e explicações necessárias para a compreensão do espectador, e os conflitos que movimentam a história, como as rebeldias e relações da protagonista com as demais personagens. O final é tão misterioso quanto o do livro. Entretanto, não há as Notas Históricas de *O conto da aia* (1985).

De acordo com o *site* de crítica de filmes e séries IMDb (*Internet Movie Database*), o episódio mais bem avaliado da primeira temporada é o décimo, intitulado “Night” (“Noite”), o último da temporada. Esse padrão repete-se para a terceira e quarta, certamente porque o público decide resenhar a série somente no final de cada temporada, e também porque talvez considerem as conclusões melhores que os outros episódios. A segunda temporada é uma exceção, pois o episódio mais bem avaliado não é o último, mas é bastante próximo do final.

Assim, o episódio dez da primeira temporada apresenta vários acontecimentos, mas os principais são: Serena descobre que June estava se encontrando com Waterford; em seguida, as duas descobrem que June está grávida. Para manter o novo bebê protegido, Serena mostra para June que a filha dela, Hannah, está bem e segura. Tia Lydia obriga as Aias a apedrejarem a personagem Janine por ter fugido e tentado se matar com a bebê que havia parido, mas as Aias se recusam. A amiga de June, Moira, consegue sair de Gilead e chegar ao Canadá. Finalmente, uma van busca a protagonista e a leva para algum lugar cujo destino é desconhecido, e assim a temporada acaba.

Assim, a segunda temporada da série inicia com a continuação da cena final da primeira, com Offred sendo levada por uma van para um destino incerto. Esse destino é, na verdade, um lugar onde as Aias são castigadas pelos atos de desobediência da temporada anterior. Portanto, a protagonista continua tendo sua história desenvolvida em Gilead. Não somente ela, mas os conflitos políticos, individuais e nas relações de outros personagens movimentam a história das temporadas dois a quatro. No episódio mais avaliado da segunda temporada, o décimo, intitulado “The Last Ceremony”, os principais acontecimentos são que Offred entra em trabalho de parto, mas acaba sendo um alarme falso, e por ela debochar desse fato, o casal Waterford a estupra de forma muito mais cruel que o comum, dado que ela está grávida e resiste, grita, tenta fugir, mas é machucada. O estupro é justificado como forma de acelerar o parto, e no mesmo episódio, no dia seguinte, Waterford leva Offred para encontrar sua filha Hannah. Ao final, por conta de estar em um lugar em que não devia, ela é deixada sozinha em um casarão afastado, sem ninguém para ajudá-la, pois Nick, que a acompanhava, é capturado, e ela não pode sair dali porque está nevando. Para piorar, a protagonista pode parir a qualquer momento.

Marcos Snigura, do site “The Handmaid’s Tale Brasil”, comenta em resenha que o episódio dez é “[...] digno de season finale, se não tivéssemos mais três episódios à frente” (SNIGURA, 2018). Isso pode explicar o motivo de esse ser o episódio mais bem avaliado da temporada, pois possui uma estrutura característica de final de temporada, além de trazer uma das cenas mais desconfortáveis de toda a série, com o estupro que ultrapassa mesmo os limites altos de crueldade da história.

O episódio mais bem avaliado da terceira temporada é o décimo terceiro e último, intitulado “Mayday”. Nele, o que ocorre de mais importante é o planejamento e execução do embarque das crianças capturadas por Gilead em um avião para o Canadá. Então, o episódio decorre com muitos conflitos que prejudicam o plano. Serena e Waterford, que estão presos no Canadá, perdem a chance de ser redimidos pelos crimes que cometeram, após um tentar prejudicar o outro na tentativa de se salvarem de acusações. Mas o acontecimento principal é a fuga das crianças, todas meninas, e, para isso dar certo, Offred sacrifica-se despistando os Guardiões e acaba sendo baleada. As meninas conseguem chegar ao Canadá e reencontrar suas famílias verdadeiras, mas o episódio termina com Offred quase morta, fechando seus olhos e deixando para o espectador a incerteza de sua sobrevivência.

Por fim, o episódio mais bem avaliado da quarta temporada é também o décimo e último, de nome “The Wilderness”. Nele, o casal Waterford e Serena estão presos, mas se tornaram informantes do Canadá sobre Gilead. A protagonista June saiu de Gilead, mas seus depoimentos não estão sendo validados para condenar o casal idealizador do país teocrático. Por essa razão, ela vinga-se deles preparando uma armadilha para Waterford, que pensa que irá viajar, mas é capturado e levado para um matagal para ser atacado e morto por ex-Aias e ex-Marthas, incluindo June. Elas penduram o corpo morto de Waterford em um muro, com a frase escrita “*Nolite te bastardes carborundorum*”, e June envia um dedo decepado do morto para Serena por um pacote. O fim do episódio é com a protagonista abraçando a filha Nichole, e depois indo embora, mais uma vez para um destino incerto.

Em suma, o que podemos afirmar a partir desses dados é que a história da série *The Handmaid’s Tale* é construída e reconstruída de tal forma que se torna parte do cotidiano dos consumidores e fãs. Para além da extensão (atualmente cinco temporadas), o formato de distribuição do enredo em episódios e em temporadas cria uma continuidade que leva à afeição e incorporação do conteúdo pelos receptores, os quais, caso gostem, passam a acompanhar a série por cinco a seis anos, aguardando a continuação e as respostas que são lançadas todos os anos e dedicando meses de acompanhamento do desenrolar da trama.

Sobre esse fenômeno, Susca (2021) argumenta que os espectadores dedicam um tempo grande de suas vidas a acompanhar as séries, teorizando, estudando e participando da significação delas. Então, conforme veremos na subseção posterior, a série *The Handmaid's Tale* gera uma movimentação do público a não somente avaliar os episódios e o conteúdo, mas replicá-lo na produção de seus próprios conteúdos, como resenhas, vídeos, textos, postagens, produtos promocionais com os símbolos da série, dentre outras ações. Isso se deve ao fato de a história manter uma linha de conflitos que prendem a atenção do espectador, mas também o fazer se pôr no lugar dos personagens, sentir compaixão, e ainda formular críticas sobre o que é apresentado e como isso pode ser utilizado tanto no prazer do consumo quanto na utilização do que é apreendido.

Ademais, resgatamos um apontamento de Susca ao argumentar que, por meio das redes sociais virtuais – e desses conteúdos publicados –, ocorrem diálogos entre receptores, os quais influenciam e formam a coletividade da recepção da obra e contribuem para a popularidade e continuidade destas (SUSCA, 2021). Com o lançamento das temporadas a cada ano e dos episódios a cada semana, o meio virtual é movimentado por comentários e pela utilização da obra como base para vídeos e textos de espectadores registrando suas impressões, reações, emoções diante do que ocorre na história. Isso reflete também na produção de outros conteúdos relacionados.

Tais feitos se aproximam, ainda, do apontado por Camargo, de Souza-Leão e Moura (2021) a respeito dos fãs “prossumidores”, os quais consomem o produto, mas também participam do processo de popularização e significação dele, influenciando a percepção uns dos outros e de terceiros sobre a obra. Isso se desenvolve em uma relação natural, por meio de conversas, interações, trocas de opiniões e criação de conteúdos relacionados à obra que é comentada, mas é uma prática séria e complexa considerada como trabalho para favorecer o objeto que é consumido. Isto posto, iremos entender a seguir a recepção do público especializado e do público comum à série *The Handmaid's Tale*.

3.2.1 A crítica a *O conto da aia*, de Miller: dos grandes jornais à opinião do público

Muitas são as possibilidades oferecidas pelos serviços de *streaming* no que se refere ao consumo interativo das produções dessas mídias: praticidade, velocidade, imersão, comunicação e participação do público, que pode usufruir da experiência de assistir a uma série ou filme conversando e comentando em tempo real nas redes sociais virtuais ou mesmo com o círculo familiar e de amizade.

Mas, ao mesmo tempo que as plataformas de *streaming* permitem muitas facilidades, o volume de produções torna-se extenso e constante, principalmente ao considerar a concorrência. Por isso, destacar-se nesse meio de infinitas possibilidades tem sido mais raro e, portanto, uma posição difícil de se conquistar e mais ainda de se manter. *O conto da aia* (2017-) é um dos casos singulares que alcançou esse *status*, aproximando-se de séries de TV populares na atualidade, como *Game of Thrones* (2011-2019), de David Benioff.

Lançada em 2017, a série da plataforma Hulu *O conto da aia* foi destaque nas premiações do ano mencionado, que foi marcado por manifestações populares contra a política do então presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, e, conseqüentemente, por outras temáticas que iam de encontro com o que era defendido pelo governante, como discussões sobre racismo, machismo, imigração e homofobia. Assim, a série *O conto da aia* representou um grande marco nesse período, por retratar de forma ficcional, distópica e exagerada tais problemas.

Por isso, a série criada por Bruce Miller destacou-se nas premiações de 2017, conseguindo seis troféus *Emmy* – a grande premiação das produções televisivas – nas categorias principais, como melhor série dramática, melhor atriz dramática (para a protagonista, Elizabeth Moss), e melhor atriz coadjuvante (para Ann Dowd, que fez o papel de Tia Lydia). O sucesso repetiu-se constante em 2018, com várias premiações de diversos festivais, e ainda que as duas últimas temporadas não tenham sido premiadas, a recepção do público e a audiência mantiveram-se firmes e satisfatórias – o que, considerando-se ser uma adaptação de um livro, é incomum e louvável.

Sites de crítica famosos, contemplados pela opinião do grande público e também de muitos veículos midiáticos relevantes, como a plataforma *Metacritic*, ilustram a estabilidade receptiva de *O conto da aia*. A série tem um metaspore de 83/100, com quatro temporadas e cinco anos de produção, resultado de grande mérito, pois a famosa *Game of Thrones* (2011-2019) tem um metaspore de 86/100. Essa pontuação é baseada na crítica de jornais famosos, como o *The New York Times*, *Time*, *Entertainment* e *IndieWire*.

Sobre a primeira temporada de *O conto da aia*, James Poniewozik, crítico do *The New York Times*, pontua como a história da série é composta por uma linha tênue entre realidade e ficção, e principalmente entre o desespero e a beleza, considerando-se as representações visuais da República de Gilead e todo o silêncio que permeia essa sociedade de injustiças e crueldade. O crítico até aproxima a história da série aos bordões que eram proferidos pelo ex-presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, que fez história no governo por seus posicionamentos polêmicos, de cunho preconceituoso e extremista:

A linha é assustadora, porque soa muito verdadeira. Você pode não acreditar que alguém, na vida real, esteja realmente “Fazendo a América Gilead Novamente”. Mas este “Conto da Aia” urgente não é sobre profecia. É uma questão de processo, a maneira como as pessoas acreditam que o anormal é normal, até que um dia elas olham em volta e percebem que esses são os velhos tempos ruins. (THE NEW YORK TIMES, 2017, tradução nossa)¹⁸

As reações à segunda temporada da série tratam da acentuação do lado sombrio desta, o qual teria a tornado impossível de assistir, conforme artigo de Noelia Ramírez para o *El País*, em 2018. Na notícia, a jornalista e crítica espanhola reúne opiniões de redatoras do jornal *The Guardian* e das revistas *New Yorker* e *The Cut* para ilustrar o caso, além de realizar uma entrevista com três críticos espanhóis para discutir a possibilidade de a série ter exagerado nas cenas de tortura e abuso. São eles: Natalia Marcos e Eneko Ruiz Jiménez, do *El País*, e Paloma Rando, da *Vanity Fair*.

Os três entrevistados defendem que a segunda temporada de *O conto da aia* cresceu e deu continuidade à excelência da primeira, e também comentam que é natural que nem todo o público consiga lidar com a transição para uma trama ainda mais cruel e triste. Para esses jornalistas, essas características fazem parte do processo de continuidade da história, que ganhou novos rumos, enredos e conflitos para além do que estava no livro (EL PAÍS, 2018).

Quanto à terceira temporada da série, as críticas negativas ganharam número e constância, como exemplifica o artigo da colunista brasileira de televisão Patrícia Kogut, do jornal *O Globo*. Kogut argumenta que *O conto da aia* se arrastou em seu terceiro ano, entregando surpresas e um entretenimento mais chamativo somente nos últimos episódios da temporada (O GLOBO, 2019). Ao final, a crítica de Kogut fica em um meio termo entre ter sido ou não uma boa temporada, considerando-se o conjunto da obra. A ideia que prevalece é de que, apesar de não ser das melhores, é uma temporada aceitável, pois a série já se consagrou como uma produção importante e de destaque na contemporaneidade.

Para a quarta temporada, lançada com um ano de atraso por conta da pandemia de COVID-19, as opiniões positivas retornaram, embora com menos gás. Por exemplo, no *site* de cultura pop e entretenimento *Omelete*, um dos mais famosos ambientes virtuais de crítica de conteúdo audiovisual, a editora e comentarista Beatriz Amendola fala sobre a retomada de ritmo de *O conto da aia*, após uma terceira temporada que não foi tão bem recebida. Para

¹⁸ “The line is terrifying, because it rings so true. You may not believe that anyone, in real life, is actually Making America Gilead Again. But this urgent “Handmaid’s Tale” is not about prophecy. It’s about process, the way people will themselves to believe the abnormal is normal, until one day they look around and realize that these are the bad old days.” (THE NEW YORK TIMES, 2017)

Amendola, são episódios enxutos, com algumas lacunas, mas que utilizam bem toda a história desenvolvida nos anos anteriores, inclusive a complexidade da protagonista June:

Essa ambiguidade [de concordar ou não com as atitudes de June] é um dos grandes trunfos da temporada, que, em uma jogada inteligente, faz referências claras a momentos que vieram antes, invertendo (ou subvertendo) as posições em que seus personagens haviam sido colocados antes. A recompensa vem em um final catártico, que abre um leque de possibilidades interessantes. (OMELETE, 2021)

Notam-se nas críticas as aproximações realizadas entre a série *O conto da aia* e a situação política de diversos países, não só nos Estados Unidos. O lançamento da série já era aguardado desde os anúncios, tendo em vista que o livro já tinha popularidade clássica na literatura estrangeira e feminista, também se destacando no subgênero da ficção distópica e da ficção especulativa. Ademais, a opinião do público flutua com o passar das temporadas, pois a imagem da série vai de surpreendente (1ª temporada) a insuportavelmente violenta (2ª), seguida de decepção com uma 3ª supostamente estanque, e de esperança e intimidade, com quarta temporada.

Conforme Pilar Somacarrera-Íñigo (2019), no artigo intitulado “*Thank you for creating this world for all of us*”: *globality and the reception of Margaret Atwood’s The Handmaid’s Tale after it’s television adaptation*¹⁹, que estuda a recepção do livro *O conto da aia* após o lançamento da série homônima, a obra literária já tinha uma trajetória composta de muitas traduções, adaptações para ópera, filme e *graphic novel*, além de ser premiada e um clássico do subgênero. Contudo, com a produção de Bruce Miller, não só as premiações aumentaram, como também a popularidade do serviço de *streaming* em que a série foi lançada cresceu em 98%, com base em novas assinaturas.

As vendas do livro esgotaram os estoques de grandes lojas a nível internacional, como a *Amazon*, mas para além dos números, a história de Atwood alcançou públicos mais diversos, e, com Miller, todo o mundo caótico e quase real da República de Gilead ampliou-se em detalhes e dramas, tornando-se ainda mais palpável e imersível para os espectadores. Conseqüentemente, muitos relatam sentimentos de angústia, sensação de sufocamento (pelo silêncio e prisão que permeia a série), e, quando coisas minimamente boas ocorrem, é natural que vibrem, se emocionem e se aliviem, como se estivessem presentes na trama.

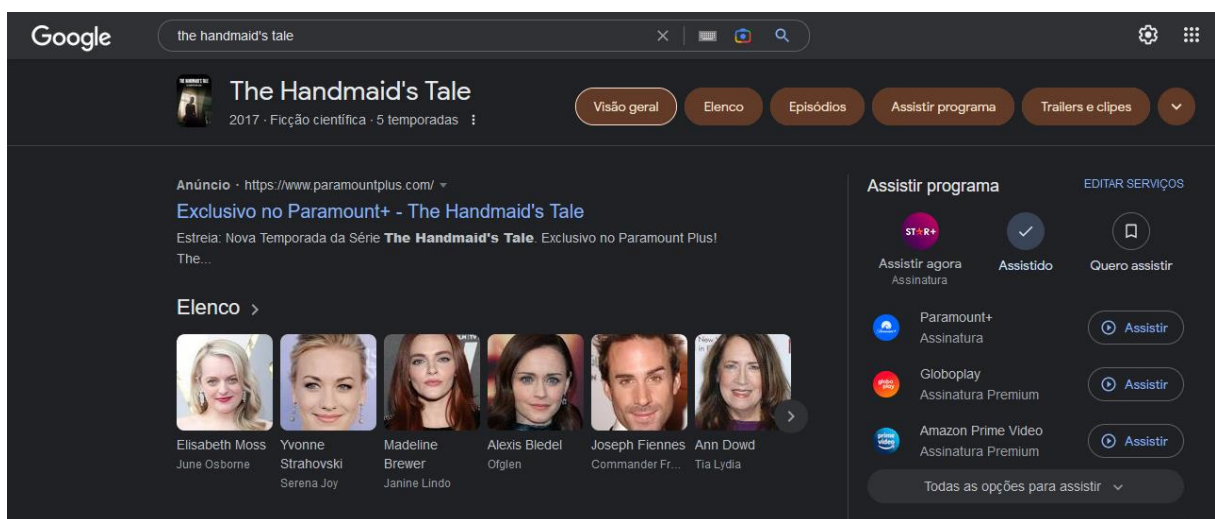
¹⁹ “Obrigado por criar este mundo para todos nós”: globalidade e a recepção de *O conto da aia*, de Margaret Atwood, após sua adaptação televisiva” (tradução nossa).

Se à época do lançamento de Margaret Atwood, *O conto da aia* já causara grande impacto como uma suposta previsão catastrófica do futuro, nos dias atuais, o resgate da história por meio da série homônima de Bruce Miller veio para reforçar que o futuro está mais próximo do que se imagina, pois muitos dos espectadores viram semelhanças entre a trama e as discussões atuais, políticas e sociais, que ocorrem em todo o mundo. Isto posto, a seção posterior trata de analisar as relações do público com o livro e a série, apoiando-se nas teorias já exploradas anteriormente.

3.2.2 A recepção por meio de *blogs*, *sites* e plataformas de fãs e consumidores

Apesar de o livro de Margaret Atwood e a série de Bruce Miller possuírem o mesmo nome, nota-se uma distinção na forma de se referir aos dois, pelo menos a nível brasileiro. Isso fica claro a partir de uma pesquisa no *site* de buscas *Google*: quando pesquisamos “O conto da aia”, a página oferece destacadamente informações sobre o livro, conforme demonstra a captura de tela apresentada em subseção anterior (Figura 1). Para encontrar uma página de pesquisa dedicada exclusivamente à série de *streaming*, é preciso pesquisar no *Google* por “The handmaid’s tale”, em que aparecem informações do elenco, as plataformas de *streaming* onde a série é distribuída, avaliações dos usuários do *Google* e demais dados relacionados, conforme apresenta a Figura 3.

Figura 3 – Captura da tela de resultados da pesquisa por “The handmaid’s tale” no *site Google*.

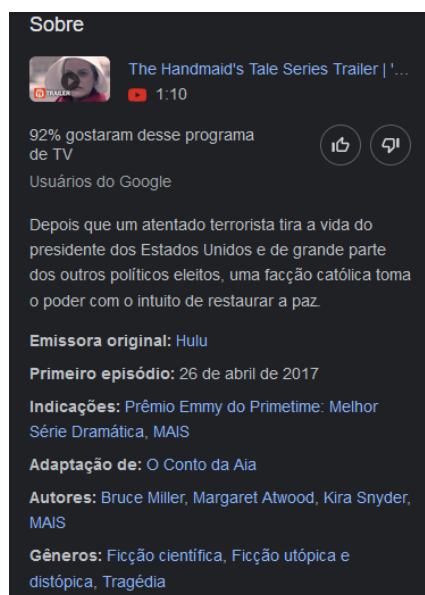


Fonte: *Google*, 2023.

Assim como no caso do livro, entende-se que para ter esse destaque na busca do *Google*, a série configura-se como popular e é altamente pesquisada, o que apenas confirma o que já vinha sendo dito anteriormente. Outro fato válido de ser comentado é que a série, que começou sendo distribuída pela plataforma *Globoplay*, atualmente está também nos *streamings* concorrentes como *Paramount+*, *Amazon Prime Video* e *Star+*. Essa disponibilidade é variável, pois, usualmente, as séries e os filmes são removidos e realocados em diferentes plataformas de *streaming* – e com *The Handmaid's Tale* essa possibilidade é grande pelo fato de a série ser originalmente da plataforma *Hulu*, que ainda não está presente no Brasil. Contudo, a plataforma que atualmente lança a série simultaneamente ao lançamento nos Estados Unidos é a *Paramount+*.

Outro dado importante a respeito dos resultados da pesquisa sobre a série *The Handmaid's Tale* no *Google* é a coluna semelhante a que é dedicada à pesquisa sobre o livro de Margaret Atwood. Nesse caso, a coluna para a série possui o *link* do trailer da primeira temporada no *site* de vídeos *Youtube*, para quem desejar conhecer sobre. Abaixo dele, há o espaço para avaliação, que diz que 92% dos usuários do *Google* gostaram da série. Como não há o número exato de avaliadores, não podemos afirmar com certeza se a série é mais popular que o livro entre os usuários do *Google* (ou seja, se tem mais consumidores) ou se é mais atrativa. Acreditamos, porém, que é o primeiro caso, e provavelmente por isso a avaliação positiva da série é maior que a do livro.

Figura 4 – Recorte da captura da tela de resultados da pesquisa por “The handmaid’s tale” no *site Google*.



Fonte: *Google*, 2023.

Um dos *sites* mais famosos de avaliação de séries e filmes é o IMDb, o qual aparece na segunda página da busca de *The Handmaid's Tale*, com informações sobre a série. Traduzido para o português brasileiro, significa Base de Dados de Filmes na Internet, ou seja, é onde se encontram as principais informações sobre filmes, mas o espaço também é dedicado a séries de TV e *streaming*, jogos e música. Essa grande enciclopédia *online* de filme e séries pertence à empresa *Amazon*, mencionada anteriormente, e é originária do Reino Unido. Contudo, o idioma oficial do *site* é o inglês dos Estados Unidos, mas ele pode ser acessado em português do Brasil e outras línguas.

Assim, na página do IMDb dedicada à série *The Handmaid's Tale* a nota é de 8,4 dentre 10 estrelas, baseada em 240 mil avaliações. Destas, aproximadamente 1,3 mil têm comentários, e há ainda um espaço que reúne as classificações da crítica especializada – 118, até o momento. Tais classificações são de diversas línguas, como inglês, espanhol, chinês, alemão, e há uma crítica de um *site* brasileiro chamado *Cenas de Cinema*. Publicada em 09 de junho de 2020, por Soraya Lopes e Bruna Bites, essa resenha contempla da 1ª à 3ª temporadas, e faz um paralelo da situação de *The Handmaid's Tale* com o texto de Hannah Arendt *Entre o passado e o futuro* (1961), sobre o nazismo. Destacamos o seguinte trecho:

Em um mundo como este apresentado pela distopia na série, silenciar não pode ser uma opção, é como se esquivar da tarefa de pensar e ter responsabilidade sobre qualquer ação para evitar atrocidades. A questão é simples: enxergar tanto a realidade apresentada em *The Handmaid's Tale – O Conto da Aia*, como a nazista estudada por Arendt, ou como a nossa atualidade tão instável e que possui tantas falas parecidas, muitos personagens repetidos e contextos que levam cidadãos a serem envolvidos em uma trama perversa, a fim de manterem um status (honra, fê, quo), reproduzindo o mal de forma tão comum. (LOPES; BITES, 2020)

As autoras da crítica acabam por correlacionar o cenário da série, o do nazista discutido por Arendt e a realidade contemporânea, atemorizadas de que se repita na vida real o que ocorre na trama. Vemos que há um terceiro fator que parece interligar *The Handmaid's Tale* e a realidade, o qual legitima o argumento das críticas – o nazismo. Essa tragédia histórica verdadeira apresentou muitas das características repugnantes da ficção, e por isso o medo de que algo semelhante se repita é intensificado.

Dentre as resenhas publicadas pelo grande público, na plataforma IMDb, a mais votada é do usuário “gottawalkit”, publicada em 15 de junho de 2017. Pelo que é descrito na resenha, o usuário é um homem de aproximadamente 60 anos, o qual declara que a série (pela data, ele refere-se à primeira temporada) é uma verdadeira história de terror, diferentemente dos filmes de ficção que se propõem a ser de terror. Destacamos o trecho a seguir:

Vou dizer-lhes que a atuação é irrepreensível. Em quase todos os filmes, todas as séries de televisão, há pelo menos uma ou duas personagens que não se encaixam ou que são mal retratadas. Aqui [em *The Handmaid's Tale*] não é assim. Simplesmente não consigo encontrar falhas nas atuações de todo o elenco. Estelares! Os cenários, a direção, o trabalho de câmera e a intensidade se encaixam todos perfeitamente. Esta é uma história de um mundo bom... que deu muito errado. Esta é uma história sobre fé, distorcida por más intenções, depois empurrada para as pessoas comuns. Para mim é verdadeiramente horripilante. (USUÁRIO DO IMDB, 2017, tradução nossa)²⁰

Vemos, nesse caso, que o avaliador se volta para elogiar não somente as temáticas, as quais ele aponta mais como aterrorizantes que estimulantes, ou talvez as duas coisas possam ser provocadas conjuntamente. Ele comenta a parte técnica da série, a desenvoltura dos personagens e a montagem das cenas, o que possivelmente contribuiu para os sentimentos que ele descreve ter sentido (emoção, terror, incômodo).

No Brasil, um dos *sites* de avaliação de filmes e séries mais famoso é o *Adoro Cinema*, no qual a série *The Handmaid's Tale* tem 4,6 de avaliação (em um total de 5 estrelas). A crítica que está no topo da categoria “Críticas mais úteis” no momento é do usuário “Ricardoalvesj”, com avaliação de 0,5 na data de 15 de outubro de 2022. O avaliador é bastante sucinto: “Poderiam se basear mais no livro, assim ficaria menos difícil se manter atento à história. Lacração incontrolável e desrespeito à fé do começo ao fim.” (USUÁRIO DO ADORO CINEMA, 2022).

Nesse caso, nota-se a ocorrência do que foi apontado antes nessa pesquisa: aparentemente o espectador prefere a história do livro, e prefere que não haja mais prolongamentos. Segundo ele, isso prejudica a atenção à história, pois possivelmente este já se cansou de acompanhar os conflitos das personagens. Ao final, uma opinião que é bastante diferente das comumente encontradas: para ele, as pautas discutidas em *The Handmaid's Tale* extrapolaram o necessário e tornaram-se “lacrção”, termo muito utilizado para criticar as problematizações levantadas, e também há um suposto desrespeito à fé, que está atrelado à crítica anterior.

Os casos acima ilustram, assim como as publicações feitas sobre o livro comentadas no tópico 3.1.1, como a Estética da Recepção Virtual se dá, com uma participação mais ativa

²⁰ I am going to tell you that the acting is beyond reproach. In almost every movie, every TV series, there are at least one or two characters that don't fit or are poorly portrayed. Not so here. I simply cannot find fault with the performances of the entire cast. Stellar! The sets, the direction, the camera work, the intensity all fit together seamlessly. This is a story of a good world...gone very wrong. This is a story about faith, twisted by evil intent, then thrust upon the common people. For me it is truly horrifying. (USUÁRIO DO IMDB, 2017)

do público, que tem liberdade para avaliar as obras de maneira positiva ou negativa. Além disso, têm a liberdade de discutir com outros receptores, de compartilhar muitos aspectos do processo de recepção que vivenciam e também de ser influenciado – e também influenciar ou entender mais da forma como os outros leitores/espectadores/receptores consomem, reagem e fruem das obras que leem ou assistem. É o que argumentam Camargo, de Souza-Leão e Moura (2021), ao dizerem que o trabalho dos fãs atualmente ultrapassa uma comunhão coletiva; é também um grupo ativo que influencia na significação e valorização das obras.

Essa produção ativa e constante da arte é também abarcada por Looock (2018), quando esta determina que os fãs de uma produção demonstram interesse constante em permanecer no “mundo” desta, retornando a ele mesmo após finalizar uma leitura ou terminar de assistir a uma série, conforme o exemplo desta análise. A continuidade das histórias, mesmo no caso de um cenário cruel e desolador como o de *O conto da aia* (livro e série), representa certo conforto porque os receptores já se acostumaram com o que veem, podem aprofundar-se mais no conteúdo e refletir sobre ele, podem apreciar o produto consumido tal como pressupõem os ideais da Estética da Recepção. Ou seja, vivenciando a experiência com prazer e criticidade, para que, desse modo, a arte ganhe *status* de mundo de possibilidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, realizamos análises do livro *O conto da aia* e da série de *streaming* com o mesmo nome, baseadas nos cinco principais pontos característicos das distopias. Executamos dessa maneira porque são os aspectos mais chamativos para o público, a partir dos quais os receptores se interessam pela história ou recusam conhecê-la por achar os tópicos fortes, sensíveis ou desinteressantes. Conforme apresentado, a exploração feminina ocorrida na obra e o protagonismo de uma mulher que está entre as minorias violentadas são as características mais comentadas e mais representativas das duas obras. Consequentemente, os fãs utilizam a imagem da protagonista Offred, o vermelho de sua vestimenta e todas as simbologias relacionadas a ela para demonstrar o quanto gostam da história.

A política que envolve a trama também é alvo da atenção do público, que empatiza com a história ao tentar aproximar sua realidade daquela em que estão inseridos os personagens de *O conto da aia*. Por isso, muitos comparam o governo da República de Gilead com o governo de seu país, por causa de falas, discursos, posicionamentos, decisões e mudanças determinadas pelos chefes de estado. Nota-se o medo de que a democracia se transforme em totalitarismo, a partir de pequenos ou grandes sinais de ameaça à liberdade e aos direitos humanos. Isso está diretamente ligado aos problemas sociais, econômicos e biológicos que são afetados pelo surgimento de Gilead e pelo que é vivido pelo público consumidor da história, ou seja, todos os aspectos que foram discutidos até agora sobre a trama de *O conto da aia* são correlatos e também refletem as preocupações atuais e constantes de boa parte da população mundial.

Em razão de as duas temáticas acima se destacarem, as que sobram – linguagem e comunicação, relacionamentos e tecnologia – não recebem tantos comentários aprofundados, mas estão quase sempre presentes nas resenhas e opiniões da crítica especializada e não especializada, de maneira sutil e interligada com as demais. Não significa que os consumidores desconsideram as ameaças à liberdade de expressão, às relações sociais e à privacidade e independência de aparatos tecnológicos. Ao contrário, essas continuam sendo problemáticas cada vez mais vigentes, tendo em vista o avanço contínuo da tecnologia, dos aparelhos e ambientes virtuais, e a estreita associação desse cenário com os relacionamentos humanos e a forma como nos comunicamos. Contudo, prevalece em *O conto da aia* o temor da violação ao corpo e a vida feminina.

O que se pode concluir dessa análise é que as discussões e interpretações a respeito da obra de Atwood estão sempre se atualizando e se adaptando às transformações na história e na

vida humana. É pretensioso afirmar isso, já antevendo que essa situação pode perdurar por mais anos, dado que o livro completa apenas 38 anos de publicação no ano em que esta pesquisa é concluída. Mas esses anos acompanham muitas transformações na área artística e social, e uma virada de século, o qual representa, só nas primeiras duas décadas, uma era de infinitas opções. Vivemos em um momento de excesso de possibilidades, de informação. Há vantagens e desvantagens em poder ter acesso a tanta coisa. Como diz uma passagem de *O conto da aia*, “Éramos uma sociedade que estava morrendo, dizia tia Lydia, de um excesso de escolhas” (ATWOOD, 2017, p. 36).

Dessa maneira, as novas gerações surgem com suas novas demandas. Portanto, há sempre algo para se discutir de maneira a melhorar a sociedade. Por isso, as temáticas feminista e política de *O conto da aia* seguem inflamadas. Enquanto as alterações crescem e surgem constantes, as pessoas das gerações passadas têm um ritmo de vida um pouco menos intenso e o pensamento formado por influências do passado. Isso não é regra, mas explica bastante porque ainda há conflitos e discussões sobre os direitos de mulheres, negros, pobres, orientais, LGBTQIA+, dentre outros grupos oprimidos.

Com a adaptação para série de *streaming*, *O conto da aia*, de Bruce Miller, aproxima a história de Atwood das novas gerações, reforça a visibilidade do clássico literário, amplia as discussões levantadas pela autora e apresenta novos pontos a serem pensados a partir da 2ª à 4ª temporadas (e posteriores). É possível que nas próximas décadas surjam novas formas artísticas e *O conto da aia*, de Margaret Atwood, seja adaptado novamente, ou talvez a versão de Miller seja a escolhida como base. E com o tempo, espera-se que, não sendo mais tão necessário reavivar as apreensões feministas e políticas das duas obras, outros temas entrem em voga, outras interpretações e recriações sejam feitas. Acompanharemos o decorrer dessa e de outras histórias, aguardando pela possibilidade de novas análises.

REFERÊNCIAS

- Pesquisa do Tiktok para “The handmaid’s tale book”. **Tiktok**, 2022. Disponível em: <https://www.tiktok.com/search?q=The%20handmaid%27s%20tale%20book&t=1673758288194>. Acesso em 03 jan 2023.
- AMENDOLA, Beatriz. The Handmaid's Tale ganha fôlego ao quebrar amarras na 4ª temporada. **Omelete**, 2021. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/series-tv/criticas/the-handmaids-tale-critica-temporada-4>. Acesso em 27 maio 22.
- ANDRADE, Fellip Agner Trindade. Recepção literária e mídias: uma breve análise de The Handmaid’s Tale. **Estação Literária**, v. 24, n. 1, p. 88-98, 2020.
- ARAÚJO, Naiara Sales. Ficção científica e distopia: considerações acerca da cidade e do corpo em *Umbral* (1977) e *Asilo nas Torres* (1979). **Afluente: Revista de Letras e Linguística**, p. 172-183, 2018.
- ARBO, Jade Bueno; DE MARQUES, Eduardo Marks. Confinadas em si mesmas: a morte social e o isolamento do sujeito em *O conto da aia*, de Margaret Atwood. **Anuário de literatura: Publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária**, v. 24, n. 2, p. 164-176, 2019.
- ATWOOD, Margaret. **O conto da Aia**. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- _____. **Os Testamentos**. Trad. Simone Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- Avaliação da cliente “CalenderGirl” para The Handmaid’s Tale. **Amazon**, 2017. Disponível em: https://www.amazon.com.br/Handmaids-Tale-Margaret-Atwood/product-reviews/038549081X/ref=cm_cr_dp_d_show_all_btm?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews. Acesso em 03 jan 2023.
- Avaliação do cliente “Jota Efe Sanchez” para *O conto da aia*. **Amazon**, 2022. Disponível em: https://www.amazon.com.br/Conto-Aia-Margaret-Atwood/product-reviews/8532520669/ref=cm_cr_dp_d_show_all_btm?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews. Acesso em 03 jan 2023.
- BARREIRO, Amanda. Resenha: “O Conto da Aia”, de Margaret Atwood. **Ficções Humanas**, 2021. Disponível em: <https://www.ficcoeshumanas.com.br/post/resenha-o-conto-da-aia-de-margaret-atwood>. Acesso em 03 jan 23.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Utopia, distopia e história. **Revista Morus – Utopia e Renascimento**, n. 2, p. 4-10, 2005.
- CAMARGO, Thiago Ianatoni; DE SOUZA-LEÃO, André Luiz Maranhão; MOURA, Bruno Melo. Resisting to Game of Thrones: a fannish agonism. **Revista de Gestão**, 2021.
- CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 60, n. spe1, p. 7-12, Jul 2008.

CHEN, Baihui. Research on the Experience of Interactive Art From the Perspective of Reception Aesthetics. In: **The 6th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2020)**. Atlantis Press, 2021. p. 39-42.

CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: **The Cambridge companion to utopian literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

_____. The Post-Totalitarian Dystopia, 1950–2015. In: **Dystopia: a natural history**. New York: Oxford University Press, 2017.

COLLINS, Suzanne. **Jogos Vorazes**. Tradução de Alexandre D’Elia. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

_____. **A esperança**. Tradução de Alexandre D’Elia. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011.

_____. **Em chamas**. Tradução de Alexandre D’Elia. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011.

Critic Reviews for *The Handmaid’s Tale* (2017). **Metacrit**, 2021. Disponível em: <https://www.metacritic.com/tv/the-handmaids-tale/critic-reviews>. Acesso em 25 nov 21.

Crítica do usuário “Ricardoalvesj” para *The Handmaid’s Tale*. **Adoro Cinema**, 2022. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/series/serie-20677/criticas/>. Acesso em 03 jan 2023.

ETAYO, Cristina. Un modelo de análisis de la recepción de series de ficción: el papel de las reacciones afectivas y las creencias. **Palabra Clave**, v. 22, n. 1, 2019.

FITTING, Peter. Utopia, dystopia and science fiction. In: CLAEYS, Gregory (Ed.). **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 135-153.

GRECCA, Gabriela Bruschini. O feminino como excesso obsceno em o conto da Aia, de Margaret Atwood. **Travessias**, v. 12, n. 2, p. 44-59, 2018.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de literatura**: Publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013.

HUDELET, Ariane. Dealing with Long Duration: TV Series, Aesthetics and Close Analysis. InMedia. **The French Journal of Media Studies**, n. 8.1., 2020.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano. 22 ed. São Paulo: Globo, 2014.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, L. C. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. SP: Paz e Terra, 2011, p. 105-118.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, L. C. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. SP: Paz e Terra, 2011a, p. 67-84.

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, L. C. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. SP: Paz e Terra, 2011b, p. 85-104.

KOGUT, Patricia. Balanço final da temporada de ‘The handmaid’s tale’. **O Globo**, Notícias da TV, 2019. Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2019/08/balanco-final-da-temporada-de-handmaids-tale.html>. Acesso em 27 maio 22.

LANGER, Jessica. The Shapes of Dystopia: Boundaries, Hybridity and the Politics of Power. In: HOAGLAND, Ericka; SARWAL, Reema. **Science Fiction, Imperialism and the Third World**. London: McFarland & Company, 2010.

LOOCK, Kathleen. American TV series revivals: Introduction. **Television & New Media**, v. 19, n. 4, p. 299-309, 2018.

LOPES, Soraya. BITES, Bruna. The Handmaid’s Tale (Resenha). **Cenas de cinema**, Séries em Cena, 2020. Disponível em: <https://cenasdecinema.com/the-handmaids-tale-o-conto-da-aia/>. Acesso em: 03 jan 2023.

MORENO TRUJILLO, María Paulina. El cuento de la criada, los símbolos y las mujeres en la narración distópica. **Escritos**, v. 24, n. 52, p. 185-211, ago., 2016.

MOSTAÇO, Edécio. Uma incursão pela estética da recepção. **Sala Preta**, v. 8, p. 63-70, 2008.

O conto da aia – Margaret Atwood. **Skoob**, 2023. Disponível em: <https://www.skoob.com.br/o-conto-da-aia-8256ed684953.html>. Acesso em 03 jan 2023.

O Conto da Aia (Série de TV 2017-). **IMDb**, 2023. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt5834204/>. Acesso em 03 jan 2023.

O conto da aia by Margaret Atwood. **Goodreads**, 2023. Disponível em: <https://www.goodreads.com/book/show/35231592-o-conto-da-aia>. Acesso em 03 jan 2023.

O conto da Aia. Direção: Reed Morano. Produção: Bruce Miller, Warren Littlefield, Reed Morano, Daniel Wilson, Fran Sears, Ilene Chaiken, Margaret Atwood, Elisabeth Moss. Estados Unidos: Hulu, 2017.

ORWELL, George. **1984**. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAVLOSKI, Evanir. **1984**: a distopia do indivíduo sob controle. SciELO - Editora UEPG, 2014.

PONIEWOZIK, James. Review: ‘The Handmaid’s Tale’ creates a chilling man’s world. **The New York Times**, v. 22, 2017.

RAMÍREZ, Noelia. Mulheres que jogam a toalha com ‘The Handmaid’s Tale’: “Isto é pornô de tortura”. *El País*, 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/16/actualidad/1526499422_250950.html. Acesso em 27 maio 22.

Resenha da usuária “Kate” para *The Handmaid’s Tale*. **Goodreads**, 2011. Disponível em: https://www.goodreads.com/review/show/160930094?book_show_action=true&from_review_page=1. Acesso em 03 jan 2023.

Resenha da usuária “Ruh Dias (Perplexidade e Silêncio)” para *O conto da aia*. **Skoob**, 2017. Disponível em: <https://www.skoob.com.br/livro/resenhas/8256/mais-gostaram/>. Acesso em 03 jan 2023.

Resenha da usuária “Stephanie *Eff your feelings*” para *The Handmaid’s Tale*. **Goodreads**, 2008. Disponível em: https://www.goodreads.com/review/show/20234653?book_show_action=true&from_review_page=1. Acesso em 03 de jan de 2023.

Resenha do usuário “gottawalkit” para *The Handmaid’s Tale*. **IMDb**, 2017. Disponível em: https://www.imdb.com/review/rw3731386/?ref_=tt_urv. Acesso em 03 jan 2023.

ROTH, Christian; KOENITZ, Hartmut. Bandersnatch, yea or nay? Reception and user experience of an interactive digital narrative video. In: **Proceedings of the 2019 ACM International Conference on Interactive Experiences for TV and Online Video**. 2019. p. 247-254.

SOMACARRERA-ÍÑIGO, Pilar. “Thank you for creating this world for all of us”: globality and the reception of Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale* after it’s television adaptation. **Revista Canaria de Estudios Ingleses**, n. 78, p. 83-95, abril 2019.

SUSCA, Vincenzo. A vida em série. **Revista FAMECOS**, v. 28, n. 1, p. e37445-e37445, 2021.

The Handmaid’s Tale Brasil. Disponível em: <https://www.handmaidsbrasil.com/>. Acesso em 30 nov 21.

The Handmaid’s Tale Wiki – Fandom TV. Disponível em: https://the-handmaids-tale.fandom.com/wiki/The_Handmaid%27s_Tale_Wiki. Acesso em 30 nov 21.

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, Gregory (Ed.). **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 3-27.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da Recepção. In: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009. p. 183-193.