

O Conto da Aia: uma análise do movimento de (re)construção discursiva das Jezebéis na adaptação televisiva

El Cuento de la Criada: un análisis del movimiento de (re)construcción discursiva de las Jezabeles en la adaptación televisiva

Carla Cristina Moraes Gomes
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
carlacristina@ufrj.br
<https://orcid.org/0009-0006-6357-2921>

RESUMO

O Conto da Aia (1985) de Margaret Atwood é um romance que ganhou ainda mais visibilidade depois que foi adaptado para a TV, que está ao ar desde 2017 pelo canal de *streaming* Hulu. Dito isso, o objetivo deste artigo é analisar, a partir dos pressupostos das teorias da adaptação, o movimento de (re)construção discursiva da Casa de Jezebel e do grupo das Jezebéis da adaptação em questão, compreendendo os diferentes discursos sobre o feminino que atravessam e constituem esse novo produto artístico. Considerando que o artigo dedica-se ao entrelaçamento entre os textos literário e televisivo, a análise de corpus, de teor interpretativo, pautada numa abordagem comparativista, a partir de teorias da adaptação de ordem dialógico intertextual, será o procedimento analítico que norteará a investigação dos textos sob análise.

Palavras-chave: *O Conto da Aia*. Margaret Atwood. Teorias da Adaptação. Jezebéis.

RESUMEN

El Cuento de la Criada (1985) de Margaret Atwood es una novela que ganó aún más visibilidad tras ser adaptada para televisión, que se emite desde 2017 en el canal de *streaming* Hulu. Dicho esto, el objetivo de este artículo es analizar, a partir de los supuestos de las teorías de la adaptación, el movimiento de (re)construcción discursiva de la Casa de Jezabel y del grupo Jezabel de la adaptación en cuestión, entendiendo los diferentes discursos sobre lo femenino. que atraviesan y constituyen este nuevo producto artístico. Considerando que el artículo está dedicado al entrelazamiento entre textos literarios y televisivos, el análisis de corpus, de contenido interpretativo, basado en un enfoque comparativista, fundamentado en teorías de adaptación dialógica intertextual, será el procedimiento analítico que guiará la investigación de textos bajo análisis.

Palabras-clave: *El Cuento de la Criada*. Margaret Atwood. Teorías de la adaptación. Jezabeles.

INTRODUÇÃO

O Conto da Aia (1985) é uma história que ganhou ainda mais destaque do público depois que foi adaptada para a TV na série homônima, que está ao ar desde 2017 pelo canal de *streaming* Hulu. Na obra, conhecemos o universo criado por Atwood pelos olhos e vivências de Offred, uma Aia que, antes de Gilead, se chamava June Osborne. Em *O Conto da Aia* é narrada uma realidade distópica na qual, em consequência de doenças, desastres ecológicos e acidentes radioativos, provocados por guerras e outras mazelas, muitas mulheres ficaram inférteis, ameaçando a continuidade da espécie humana. Com o intuito de reverter esta situação, um grupo religioso fundamentalista toma o poder de parte do então território dos Estados Unidos da América e o transforma na República de Gilead (Vazquez, 2019).

Para reverter a baixa taxa de natalidade, a República de Gilead implementa uma classe de mulheres mantidas para fins reprodutivos pela classe dominante, as chamadas Aias. Dessa maneira, no decorrer da narrativa somos apresentados à estrutura social de Gilead, com as suas diferentes classes de pessoas tendo suas vidas circunscritas na nova teocracia cristã. Temos, então, sete configurações femininas que aparecem no romance: as Aias, as Tias, as Marthas, as Esposas, as Econoesposas, as Não-mulheres e as Jezebéis. Além disso, são apresentadas três principais configurações de homens: os Guardiões, os Olhos e os Comandantes.

Nesse contexto, o foco do artigo aqui delineado será analisar o grupo das Jezebéis, que são, geralmente, as mulheres que não se encaixam nas outras configurações de Gilead e são tidas como “rebeldes”. Elas são levadas para a Casa de Jezebel, um bordel secreto, para trabalharem como prostitutas. Em alguns casos, é concedido a essas mulheres o poder de escolha entre as Colônias ou a Casa de Jezebel, e muitas escolhem ir para a Casa, visto que nas Colônias – que são áreas de produção agrícola ou de poluição mortal – podem morrer mais rapidamente pelas toxinas da terra radioativa.

As Jezebéis têm acesso a itens que são proibidos em Gilead, como bebidas, maquiagem, livros, drogas etc. Entretanto, ainda são degradadas e tratadas como objetos

sexuais e não como pessoas. Essas mulheres devem, querendo ou não, ter relações sexuais com os Comandantes que frequentam o local, sendo banidas para as Colônias se forem consideradas muito problemáticas. Então, apesar de ainda viverem numa sociedade conservadora, embasada em preceitos bíblicos, que “condena” tal lugar, a Casa de Jezebel surge na narrativa como um espaço que permite uma liberdade moderada para estas mulheres,¹ ainda que dentro dos mesmos discursos moralistas que sustentam a República de Gilead.

Em *O Conto da Aia*, a autora parece denunciar a opressão das mulheres pelo silêncio de suas vozes na sociedade e pela representação do corpo feminino e a maneira como esse corpo se torna a fonte de seus problemas. A escrita da obra, na década de 1980, se concretizou no período em que o movimento feminista se encontrava em alta e conquistava direitos políticos, jurídicos e sociais para as mulheres (Alves; Santos, 2020). Com a adaptação para a TV, em 2017, a obra ganhou ainda mais visibilidade e importância e se tornou uma espécie de alerta para a sociedade, que depois de anos de lutas e conquistas, ainda se vê diante de falas retrógradas e preocupantes.²

Com tudo o que foi exposto até aqui, o objetivo deste artigo é analisar, a partir dos pressupostos das teorias da adaptação, o movimento de (re)construção discursiva da Casa de Jezebel e do grupo das Jezebéis do romance *O Conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood, para sua adaptação à TV, compreendendo os diferentes discursos sobre o feminino que atravessam e constituem esse novo produto artístico. Mais especificamente, pretendemos também (1) compreender as teorias de adaptação de ordem dialógico-intertextual como horizontes de leitura possíveis para a análise de obras literárias adaptadas para o audiovisual, neste caso, para uma série televisiva e (2) investigar de que modo o texto televisivo, a partir de seu contexto de produção e recepção, modifica, assimila, restringe, acrescenta ou reformula o discurso sobre o feminino construído no romance adaptado a partir da Casa de Jezebel e das Jezebéis.

Considerando que o presente artigo se dedica ao entrelaçamento entre os textos literário e televisivo, a análise de corpus, de teor interpretativo, pautada numa abordagem

¹ Liberdade essa que sempre busca satisfazer os desejos dos homens daquela sociedade.

² Na terceira década do século XXI, figuras de destaque como o atual presidente do Brasil e um ex-presidente americano têm revozeado falas preocupantes sobre o corpo feminino para milhões de pessoas ao redor do mundo (Chagas, 2022).

comparativista, a partir de teorias da adaptação de ordem dialógico intertextual, será o procedimento analítico que norteará a investigação dos textos sob análise. Porém, é importante frisar que a utilização do comparativismo não se limitará à busca de fidelidade entre o texto de partida, o romance, e o texto de chegada, isto é, a adaptação para a TV, embora o comparativismo seja o percurso utilizado para se vislumbrar possibilidades de leituras que se sustentam numa visão dialógica intertextual do processo de adaptação de um gênero para outro. É relevante também comentar que o foco da análise da série será nos seguintes episódios: 8 (oito), da primeira temporada (T01E08 - Jezebels); 11 (onze), da terceira temporada (T03E11 - Liars); e o 2 (dois), da quarta temporada (T04E02 - Nightshade), que são os episódios em que a Casa de Jezebel e as Jezebéis são abordadas.

O QUE É ADAPTAÇÃO?

A prática de adaptar obras literárias para o cinema surgiu no século XIX, quase paralelamente com o início das produções cinematográficas. Já naquele século, a adaptação se popularizou “a partir da tentativa, por parte de produtores, de se atingir a camada burguesa da população” (Amorim, 2013, p. 15), uma vez que o cinema era, naquele período, considerado uma forma de arte popular.

Há muitos críticos literários e cinematográficos que sustentam estudos da prática da adaptação. Na linha dos estudos da adaptação de ordem dialógica e intertextual, caminho epistêmico perseguido por este artigo, temos como seus principais teóricos: Robert Stam (2006), Linda Hutcheon (2011) e Julie Sanders (2006).

Diversos críticos da literatura e do cinema lidam com a adaptação entendendo que a reconstrução de uma obra deve ser totalmente fiel ao texto de partida, e, quando isso não ocorre, usam substantivos como traição, violação, vulgarização e infidelidade para tratar da adaptação audiovisual (Amorim, 2013). Robert Stam (2006), em *Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade*, afirma que tal ação “lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ‘ganho’” (Stam, 2006, p. 20).

Com isso, quando classificamos uma obra como infiel ao texto original, estamos, na verdade, segundo esse autor, demonstrando nosso “desapontamento ao sentirmos que a adaptação falha ao captar o que nós, como leitores, consideramos os aspectos

fundamentais da narrativa, temática e estética da fonte literária” (Stam apud Amorim, 2013, p. 20). Logo, “infidelidade” seria apenas um modo de exteriorizar nossos sentimentos em relação à obra audiovisual, que, por vezes, podemos considerar secundária ou de qualidade inferior à da obra literária.

Dessa maneira, para Stam (2006), se nos atentamos apenas para a fidelidade de uma obra, estamos ignorando a diferença entre os meios que se diferenciam até mesmo em seus processos de produção. Então, é relevante “enxergarmos a adaptação não como subordinada à obra de partida, mas sim entendê-la como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades” (Amorim, 2013, p. 21). Stam ainda afirma que a teoria da adaptação possui amplo repertório de conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias:

[...] adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição... (Stam, 2006, p. 27).

Com tudo, Stam (2006) sugere que entendamos o processo de adaptação como uma forma de dialogismo intertextual, propondo, de acordo com Amorim (2013, p. 21), que “todas as formas de texto são, na verdade, intersecções de outras faces textuais”. Assim, o conceito defendido por Stam (2006) e reafirmado por Amorim (2013) se pauta nas:

[...] possibilidades infinitas de disseminação geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, ou seja, à matriz comunicativa de enunciados dentro dos quais o texto artístico é situado e que o alcançam não somente por meio de influências perceptíveis – intertextos –, mas também por meio de um processo sutil de disseminação discursiva – dialogicidade (Amorim, 2013, p. 21).

A proposta de Robert Stam (2006) norteia-se no *dialogismo* do filósofo Mikhail Bakhtin, que, em um sentido mais amplo, diz respeito “às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que ‘alcançam’ o texto” não só por meio de “citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão textual” (Stam, 2006, p. 28). O autor ainda declara que o dialogismo é “central não apenas para o texto canônico da tradição literária e filosófica, mas também para os textos não-canônicos” (Stam, 2006, p. 28). Assim, a dialogicidade e a intertextualidade “ajudam a transcender os limites do conceito de fidelidade” (Amorim, 2013, p. 21).

Já Linda Hutcheon (2011), em *Uma teoria da adaptação*, questiona sobre a prática de rotular uma adaptação como um produto secundário, pois, para essa autora, considerar uma obra adaptada como inferior ou como cópia da original nada mais é do que uma concepção pejorativa sobre o processo de adaptação (Hutcheon, 2011). Hutcheon questiona ainda que, se uma obra adaptada é considerada “inferior” ao texto de partida, por que então a adaptação se faz tão presente nos dias atuais?

A autora também concorda com Stam (2006) ao afirmar que a adaptação de uma obra não precisa ser fiel ao texto de partida; pelo contrário, cada adaptador conta a história a seu modo. No processo de adaptação, adaptadores tornam as ideias dos livros “concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante” (Hutcheon, 2011, p. 24). Logo, quando uma obra audiovisual se torna sucesso de bilheterias ou de críticas, a questão de sua fidelidade raramente vem à tona (Hutcheon, 2011).

Com o foco no que entende por adaptação, Sanders (2006), em *Adaptation and appropriation*, comenta que a adaptação:

[...] também pode constituir uma tentativa mais simples de tornar os textos “relevantes” ou facilmente compreensíveis para novos públicos e leitores por meio de processos de aproximação e atualização. Isso pode ser visto como um impulso artístico em muitas adaptações dos chamados romances ou dramas “clássicos” para televisão e cinema (Sanders, 2006, p. 19, tradução nossa).

A autora também concorda com os teóricos aqui já citados, de que a adaptação de uma obra não deve tratar de “[...] fazer julgamentos de valor polarizados, mas de analisar o processo, a ideologia e a metodologia” da obra adaptada (Sanders, 2006, p. 20, tradução nossa).

Em suma, os três estudiosos abordados neste artigo possuem objetivos diferentes, mas terminam por convergir ao focar “a obra adaptada não como intrinsecamente ligada à original, mas como um elo na cadeia discursiva de enunciados que nos circundam” (Amorim, 2013, p. 24). Nesse sentido, como já afirmamos em relação a Robert Stam, os três teóricos dialogam com a obra de Bakhtin e seu Círculo, especialmente no que se relaciona a uma visão dialógica da linguagem.

Neste artigo, a visão dialógica da linguagem embasa não apenas nossas considerações sobre a adaptação, mas também a premissa de que todo texto é inevitavelmente atravessado por discursos de outrem; esse entendimento é essencial para

compreendermos, em nossa análise, os discursos sobre o feminino que atravessam a (re)construção das Jezebéis na adaptação televisiva de *O Conto da Aia*.

Com efeito, é relevante fazermos uma breve explanação sobre concepções de língua(gem) para chegarmos à compreensão do que seria a visão dialógica bakhtiniana. O Círculo de Bakhtin critica estas duas correntes do pensamento linguístico: o *subjetivismo idealista* e o *objetivismo abstrato*. A primeira corrente é definida como “a percepção da língua como uma ‘atividade mental’, em que o psiquismo individual constitui a fonte da língua” (Weedwood, 2002, p. 149), assim, a língua é vista como um processo criativo ininterrupto de construção, que se materializa de acordo com atos de fala individuais. Já a segunda concepção, denominada de objetivismo abstrato, é “[...] a concepção da língua como um sistema de regras passíveis de descrição” (Weedwood, 2002, p. 150), logo, nessa concepção entende-se que a língua é imutável, um sistema estável.

A partir da crítica a essas concepções, Bakhtin e seu Círculo de estudiosos vão considerar a língua(gem) como uma atividade social, na qual o enunciado não é tão importante, mas sim a enunciação, o processo verbal propriamente dito. Entre outras palavras, a língua seria: “[...] um fato social, cuja existência se funda nas necessidades de comunicação” (Weedwood, 2002, p. 151). Portanto, só existe língua se há interação social, se há diálogo: “a natureza da língua é essencialmente dialógica, e isso se reflete nas próprias estruturas linguísticas” (Weedwood, 2002, p. 153). Nas palavras de Volóchinov (2017, p. 218-219),

A realidade efetiva da linguagem não é o sistema abstrato de formas linguísticas nem o enunciado monológico isolado, tampouco o ato psicofisiológico de sua realização, mas o acontecimento social da interação discursiva que ocorre por meio de um ou de vários enunciados. Desse modo, a interação discursiva é a realidade fundamental da língua.

Assim sendo, pode-se dizer que “a língua(gem) em sua totalidade concreta, viva, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica”, ou seja, o modo de funcionamento real da língua é o que se chama de dialogismo, e tal “propriedade vai além do diálogo face a face e existe em todas as esferas da comunicação humana” (Amorim, 2014, p. 360). Essa seria, então, a visão dialógica da linguagem, em que “[...] todo discurso é, indiscutivelmente, ocupado e atravessado pelo discurso alheio, ou seja, o discurso de um está sempre atravessado pelo discurso de outrem” (Amorim, 2014, p. 360). A visão

dialógica da linguagem é essencial para a análise aqui proposta, uma vez que compreender o dialogismo permite que entendamos que qualquer produto artístico é atravessado por diferentes discursos, inclusive, os discursos sobre o feminino, nosso foco de investigação.

Por fim, ressaltamos que, apesar das teorias da adaptação dialogarem também com a ideia de intertextualidade, que em muito conversa com a concepção dialógica da linguagem, a noção de intertextualidade não é uma categoria cunhada por Bakhtin e seu Círculo. Fiorin (2008) nos conta que Julia Kristeva, semiologista francesa, é a responsável pela construção do termo intertextualidade em um artigo originalmente publicado na revista *Critique*, no qual a autora realiza uma aprofundada discussão acerca das teorias bakhtinianas.

A partir dessa discussão, Kristeva afirma considerar o discurso não a partir de um sentido fixo, mas como construído por um cruzamento de superfícies textuais diversas, escrituras em diálogo. Desse modo, na visão da autora, todo texto seria construído como um mosaico de citações, que são absorvidas e transformadas no movimento textual (Kristeva, 1974). Nessa perspectiva, consideramos os conceitos como complementares: enquanto o dialogismo, como visão epistêmica, pensa o entrelaçamento mais amplo entre discursos, a intertextualidade coloca o foco nas materialidades textuais.

O FEMININO EM *O CONTO DA AIA* NA LITERATURA E NA TV

Por meio de sua escrita, Margaret Atwood toma os corpos femininos fictícios como uma espécie de campo de batalha onde inquietações relacionadas a estruturas de poder são escritas na carne feminina (Davies, 2006). Entre outras palavras, o corpo feminino, em suas narrativas, é visto como o local em que o poder político é exercido e também em que o abuso é praticado (Davies, 2006), e esse corpo não é posto em seus escritos como mero acaso, pelo contrário:

[...] são documentos socioculturais, mapas psicológicos, reviravoltas cômicas, duplas sombrias ou gêmeas sinistras, estranhos traiçoeiros esperando nos bastidores, e sempre são sinais inconfundíveis de energias-chave em ação dentro do romance à mão (Davies, 2006, p. 58, tradução nossa).

Esses corpos em ação nunca são “locais neutros”, “são sempre articulações ativas de disputas territoriais” (Davies, 2006, p. 58, tradução nossa). A autora escreve sobre a

realidade de mulheres que operam dentro de uma sociocultura historicamente específica, e os corpos femininos retratados são “portadores subversivos de uma linguagem feminina e, portanto, de significados codificados” (Davies, 2006, p. 60, tradução nossa), logo, texto e corpo estabelecem conexões, em que esses corpos codificados contam a “história da experiência do sujeito dentro de uma economia política que busca consumi-los [...], neutralizá-los, silenciá-los e contê-los fisicamente ou metaforicamente” (Davies, 2006, p. 60, tradução nossa).

Atwood utiliza esses corpos femininos “como texto figurativo em histórias de vida ficcionais preocupadas com a posição das mulheres dentro das estruturas de poder que procuram contê-las” (Davies, 2006, p. 61, tradução nossa). Há, em seus textos, imagens de apagamento, “ideias de nulidade, vazio e ausência que muitas vezes dominam a atividade simbólica nessas histórias, como se essas imagens e símbolos por si só atestassem a exclusão do narrador do corpo político” (Davies, 2006, p. 61, tradução nossa).

Dessa maneira, esses corpos femininos “transformados, espancados, doentes, abusados e encarcerados” (Davies, 2006, p. 63, tradução nossa), que enchem os romances de Atwood, podem ser entendidos como uma preocupação em chamar a atenção para a posição das mulheres dentro de uma cultura, semelhante à nossa, que as subjuga, e sem poder dentro das estruturas daquela sociedade, essas mulheres lutam para recuperar a autonomia de suas identidades e o domínio de seus próprios corpos (Davies, 2006).

Características como as já citadas, de apagamento, nulidade etc., se conjugam com “ideias relacionadas ao encarceramento e à vigilância na escrita de Atwood sobre o corpo feminino” (Davies, 2006, p. 62, tradução nossa), em que a autora demonstra até que ponto a mulher e seu corpo “são contidos e observados de perto dentro de um patriarcado que considera sua própria existência um ataque ou partida esperando para acontecer” (Davies, 2006, p. 62, tradução nossa). Logo, essa sociedade patriarcal espera que as mulheres lutem, mas antes que elas tenham tal chance, eles já se antecipam de alguma forma para contê-las e impedi-las de resistirem. Nessa perspectiva, é possível entender também que

As narrativas de resistência feminina de Atwood fogem da contenção corporal do sujeito e se libertam para articular a experiência de encarceramento e vigilância em uma cultura onde as mulheres são treinadas tanto na autovigilância quanto no exercício do olhar vigilante sobre outras mulheres (Davies, 2006, p. 62, tradução nossa).

Uma clara demonstração dessa vigilância comentada anteriormente é vista em *O Conto da Aia*, em que as “mulheres aprendem a ver a si mesmas e a outras mulheres através dos olhos dos homens, tornando-se policiais da própria estrutura de poder que as exclui” (Davies, 2006, p. 62, tradução nossa), por exemplo, como é o caso das Tias que supervisionam as Aias: há um momento no qual Tia Lydia aconselha suas “meninas” a ficarem o mais invisível possível, porque “ser vista é ser penetrada” (Hammer, 1990, p. 46, tradução nossa). Nessa narrativa, a autora se concentra na dominação dos homens sobre as mulheres por intermédio de outras mulheres e, de maneira geral, retrata o aprisionamento físico e mental desses corpos femininos “dentro de um regime masculino particularmente sinistro” (Hammer, 1990, p. 39, tradução nossa).

Entretanto, nesse romance de Atwood, não vemos explicitamente os governantes, porém todos em Gilead são de certa forma “vigiados”, estão “presos em uma rede de vigilância e contra vigilância” (Hammer, 1990, p. 45, tradução nossa). No romance, é enfatizada a onipresença do olhar perscrutador, como podemos identificar “a palavra ‘olho’ está em toda parte; a polícia secreta chama-se ‘Olhos’, e a saudação de despedida ‘sob seus olhos’ refere-se ao olhar divino, mas também atesta o fato de que todos estão de fato sob o olhar de outra pessoa” (Hammer, 1990, p. 45, tradução nossa).

Nesse sentido, embora todos os corpos sejam de alguma forma “vigiados”, Atwood mostra que as mulheres são realmente as mais prejudicadas em Gilead, pois perderam o direito ao controle de seus corpos, são proibidas de ler, não podem vestir o que quiserem, entre outras proibições. Não existe liberdade pessoal para nenhuma mulher no mundo ficcional da autora. E por meio de restrições como as comentadas, a autora nos induz “a reconhecer as falhas de nossa cultura e a recusar a aceitação passiva delas” (Hammer, 1990, p. 47, tradução nossa).

O Conto da Aia é, acima de tudo, um livro sobre responsabilidade, ao mesmo tempo emocional, intelectual, sexual e cívica (Hammer, 1990). Vista desse modo, a sátira nessa narrativa de Atwood pode direcionar sua crítica a todos nós, sejam feministas e não feministas, sejam homens e mulheres, e “adverte-nos da imperceptível tecnologia do poder, da sutil dominação das mulheres pelos homens e do nosso aprisionamento inconsciente um do outro e de nós mesmos por nós mesmos” (Hammer, 1990, p. 47, tradução nossa).

Já na adaptação televisiva de *O Conto da Aia*, vemos os corpos femininos como símbolo de resiliência. Desde a primeira temporada da série, ela tem sido defendida por muitas mulheres como um “grito de guerra para a resistência feminista” (Gorton, 2021, p. 03, tradução nossa), pois, de modo semelhante ao romance, a adaptação visa a retratar a luta de uma mulher, June/Offred, sob um regime opressor, e “há indícios na narrativa, nas estratégias visuais e na cultura de produção, de que a série se envolve diretamente com as preocupações feministas” (Gorton, 2021, p. 03, tradução nossa).

Gorton (2021) considera que a resiliência apresentada através da televisão tem sido vista como um meio de ampliar a noção de resistência. Certamente, os dois conceitos são diferentes, “a resistência implica um projeto muito ativo de oposição e resistência a uma pressão, enquanto a resiliência é sobre o ‘retorno’ e a recuperação do impacto dessa pressão” (Gorton, 2021, p. 05, tradução nossa). *O Conto da Aia* apresenta um exemplo de resiliência feminista, com títulos de episódios que abordam sobre a presença interna de resiliência na série, como em *Nolite Te Bastardes Carborundorum*,³ em que a “sobrevivência é fundamental para o desenho do personagem resiliente” (Gorton, 2021, p. 06, tradução nossa), que é “visto como aquele que assume uma série de desafios ao seu ser físico e emocional e se adapta ao seu ambiente” (Gorton, 2021, p. 10, tradução nossa). A série mostra aos espectadores um futuro distópico, no qual seus personagens passam por treinamento em resiliência para resistir e sobreviver aos novos regimes de Estado impostos a eles (Gorton, 2021).

Ao comentar sobre um dos efeitos que a resiliência tem em seus espectadores, Bruce Miller, criador da adaptação televisiva, afirma que, ao assistir June/Offred tomar uma posição e tentar mudar as coisas em seu mundo, o telespectador pode se inspirar nas ações da personagem e se sentir encorajado a encontrar um senso de resiliência e força em sua própria experiência de vida (Gorton, 2021). Logo, tais recursos audiovisuais, de certa forma, segundo Miller, conseguiriam provocar em quem assiste uma sensação de intimidade e autorreflexão muito fortes.

A série *O Conto da Aia*, como produto da cultura popular e como um texto que fala diretamente com as mulheres, nos mostra também que o poder das amizades femininas é essencial para o senso de resiliência desses corpos femininos, como a

³ Em tradução livre: “Não deixe os bastardos te esmagarem”.

coragem e a bravura de June/Offred criam um número crescente de mulheres que a segue e fazem o que puderem para protegê-la. A resiliência reflete nossas vulnerabilidades e capacidades de resistência, e é algo que nos dá esperança, nos lembra de continuar, mesmo quando tudo parece impossível, e existir uma personagem feminina conduzindo esse tipo de narrativa é especialmente importante em termos de feminismo (Gorton, 2021).

ANÁLISE DA CASA DE JEZEBEL E DAS JEZEBÉIS

A adaptação televisiva de *O Conto da Aia* foi criada pelo roteirista e produtor de televisão norte-americano Bruce Miller, com a produção feita pelo canal de *streaming* Hulu. A série estreou em 2017 e, atualmente, conta com quatro temporadas lançadas e com uma quinta em processo de produção. O elenco principal da série é formado por Elisabeth Moss (June/Offred), Joseph Fiennes (Fred Waterford), Yvonne Strahovski (Serena Joy Waterford), Ann Dowd (Tia Lydia), Alexis Bledel (Emily/Ofglen), Amanda Brugel (Rita) e Samira Wiley (Moira).

Já em seu ano de estreia, e contando com apenas uma temporada até aquele momento, a série venceu diversas categorias do Prêmios Emmy do *Primetime*, como a de melhor série dramática. Posteriormente, venceu outros prêmios, como em 2018, ano em que conquistou o Globo de Ouro, também na categoria de melhor série dramática.

O Conto da Aia parece conseguir propor um debate essencial para os novos tempos, pois apresenta muitas críticas à postura da sociedade – do romance e fora dele – em relação às mulheres e, também, advertências ao perigo do conservadorismo e da misoginia, ainda fortes na nossa cultura ocidental. É uma série que, como afirmado por diversos críticos do audiovisual, passa a sua mensagem com clareza e peso suficientes para chocar quem assiste (Scotti, 2019).

Nesse sentido, o foco da leitura será a adaptação seriada, mas, quando necessário, iremos dialogar com o romance de Atwood. O recorte da análise da série será nos seguintes episódios: 8 (oito), da primeira temporada (T01E08 - *Jezebels*); 11 (onze), da terceira temporada (T03E11 - *Liars*); e o 2 (dois), da quarta temporada (T04E02 - *Nightshade*), partes da narrativa audiovisual nas quais a Casa de Jezebel e as Jezebéis são retratadas, por isso, o recorte apenas nesses episódios.

Como já mencionado anteriormente, a Casa de Jezebel é um bordel que existe em Gilead e poucos sabem da sua existência, visto que é um local proibido e que viola as leis e os valores que sustentam essa sociedade. Quem frequenta o local são alguns dos Comandantes, oficiais, diplomatas e até alguns estrangeiros, uma vez que a Casa é tratada, no romance e na série, como um lugar de “relações internacionais”. E as Jezebéis, como são chamadas as mulheres que atuam como prostitutas na Casa, são as mulheres que não se encaixam nas outras classes de Gilead, são tidas como “rebeldes”. Algumas dessas mulheres puderam “escolher” entre a Casa ou as Colônias, e muitas preferiram o bordel, uma vez que, dadas as condições das Colônias, consideravam o bordel como um lugar “menos pior”.

Essas mulheres têm acesso a itens que são proibidos em Gilead, como maquiagem, bebidas, drogas, livros etc. Mas, apesar de terem acesso a tais regalias e possuírem certa liberdade, ainda são humilhadas e tratadas como objetos de entretenimento, devendo ter relações sexuais com os homens que frequentam o local, querendo ou não, sendo banidas para as Colônias se forem consideradas muito problemáticas. Desse modo, tanto na série como no romance, apesar de uma suposta *liberdade* dialogizada (Bakhtin, 2016) na construção discursiva das Jezebéis, mantêm-se essas mulheres dentro da estrutura misógina da sociedade de Gilead, cabendo aos homens julgar o comportamento dessas mulheres e puni-las, quando necessário.

A escolha do nome, Jezebéis, pode ser entendida como uma ressignificação de Jezabel, uma personagem bíblica que, em seu tempo, foi uma princesa fenícia casada com o rei de Israel. Na Bíblia, Jezabel domina seu marido, com sua forte personalidade. “Jezabel, que a si mesma se declara profetisa, não somente ensine, mas ainda seduza os meus servos a praticarem a prostituição e a comerem das coisas sacrificadas aos ídolos”. Assim, ela passou a ser associada discursivamente a uma mulher sem escrúpulos e também que incita a prostituição, e é comum hoje em dia ter seu nome como referência a uma mulher considerada promíscua, imodesta ou moralmente desprovida. Além disso, as Jezebéis de Gilead podem ser entendidas também como uma alegoria à exploração sexual, uma vez que estão naquele lugar obrigadas a se prostituírem por sobrevivência.

No romance de Atwood, a Casa de Jezebel surge nos capítulos finais da narrativa, o que faz o leitor refletir sobre as incoerências de Gilead, uma vez que um lugar como a Casa é considerado “pecado” de acordo com os preceitos bíblicos propagados por homens

que instauraram a República de Gilead, mas, ao mesmo tempo, há lugares assim e esses homens os frequentam. O que é um retrato de uma sociedade contraditória e falsa, que, até então, não era tão explícito na narrativa. Já na adaptação televisiva, a Casa de Jezebel aparece pela primeira vez no episódio 8 (oito) da primeira temporada e ganha certa relevância em outras temporadas, revozeando a ideia desse espaço não apenas como um prostíbulo onde as mulheres de Gilead são usadas pelos homens, mas de que ele pode ser visto também como um local símbolo de resistência feminina (Gorton, 2021).

As Jezebéis em *O Conto da Aia* não possuem poder de escolha, como parece, pois ou elas atuam na Casa ou são mandadas para as Colônias. Tal oferta entre duas opções indesejáveis manipula a mente das mulheres de modo a pensarem que há uma escolha real, quando não há. Ser morta aos poucos nas Colônias ou ser morta aos poucos sendo estuprada não é uma escolha. Dessa maneira, essas mulheres precisam ser resilientes (Gorton, 2021), aceitar a condição que aquela sociedade impôs e entrar no jogo de Gilead, uma vez que desejam sobreviver.

No episódio 8 (oito) da primeira temporada da série, é apresentada ao telespectador a Casa de Jezebel pela primeira vez. Nesse episódio, o Comandante Waterford leva sua Aia, June/Offred, para “sair”. Ele lhe dá itens que são considerados contrabandeados em Gilead: um vestido brilhante e maquiagem. O Comandante ajuda Offred a se maquiar, dizendo que ela irá precisar de tais “apetrechos”. June/Offred vai escondida na van até chegar ao destino, uma vez que aquele “passeio” é considerado contra as regras. E é assim que June conhece a Casa de Jezebel.

Logo que os dois adentram o local, começa a tocar na cena a música *White Rabbit*,⁴ da banda Jefferson Airplane, música⁵ essa que faz apologia à *Alice no país das maravilhas* e que dialoga discursivamente com a cena que se desenvolve a seguir: June adentrando o desconhecido, um local que até então ela não imaginava existir em Gilead, que parece “o paraíso”, em um primeiro momento, onde as mulheres estariam “livres” e descontraídas. O que é uma ironia, já que tal lugar, na verdade, não tem nada de paraíso. Nesse momento,

⁴ No português: Coelho branco.

⁵ Trecho da música: “And if you go chasing rabbits/ And you know you're going to fall/ Tell 'em a hookah-smoking caterpillar/ Has given you the call”. Em português: “E se você for perseguir coelhos/ E você sabe que irá cair/ Diga a eles que uma lagarta fumando narguilé/ Lhe convocou”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jefferson-airplane/19867/>. Acesso em: 21 jul. 2022.

a partir da imagem de June entrando “na toca do coelho”, temos ressignificados discursos de *Alice no país das maravilhas* (Voloshinov, 2017). Esse recurso audiovisual, na série, é uma das formas mais provocativas de construção da resiliência (Gorton, 2021), que muitas vezes vai preencher as falas e complementar as ações dos personagens, como uma forma de resiliência e resistência.

A música não apenas dá à série uma ressonância cultural e nos localiza nas memórias de nossas próprias vidas passadas, mas também cria momentos afetivos para romper qualquer sensação de calma ou tranquilidade que possamos encontrar na narrativa. Essa ruptura audível é crucial para o movimento e o ritmo subjacentes da narrativa (Gorton, 2021, p. 18, tradução nossa).

No decorrer da cena, após passar um pouco o choque de descobrir a existência de tal lugar, June pergunta ao Comandante quem são aquelas pessoas. Então, ele fala quem são os homens, mas ela, na verdade, quer saber é sobre as mulheres que estão circulando pelo local. Ele diz que algumas delas eram professoras, advogadas, jornalistas, ou mesmo “profissionais da área” antes de instaurarem a República de Gilead, e acrescenta afirmando que a Casa possui uma “coleção e tanto”, o que dialogiza (Bakhtin, 2016) uma visão das mulheres que ali habitam como objetos colecionáveis e não seres humanos. O Comandante ainda afirma que essas mulheres preferiram estar naquele lugar. No romance, assim como na série, a Aia subentende que aquelas mulheres provavelmente não tiveram escolha:

Em um primeiro olhar há uma atmosfera bem-humorada nessa cena. É como uma festa à fantasia; elas parecem crianças grandes, vestidas com roupas que encontraram em velhos baús. Será que há alegria nisso? Poderia haver, mas será que escolheram que houvesse? Não dá pra saber só de olhar (Atwood, 2017, p. 279).⁶

⁶ No inglês: “At first glance there's a cheerfulness to this scene. It's like a masquerade party; they are like oversize children, dressed up in togs they've rummaged from trunks. Is there joy in this? There could be, but have they chosen it? You can't tell by looking.”

Figura 1 - 22'49" - T01E08

Fonte: Série televisiva *O Conto da Aia*.

No *frame* acima, podemos observar um pouco como a série reconstrói a Casa de Jezebel: um lugar luxuoso, com iluminação baixa; diferente dos lugares “cinzas” de Gilead, a Casa passa a ideia de ser um local de diversão em meio ao sóbrio que aquele regime teocrático tenta passar. A vestimenta das Jezebéis é totalmente diferente do que as mulheres das outras configurações vestem⁷. Aqui algumas mulheres usam fantasias sexuais, com peças brilhantes, chamativas, e outras estão com partes do corpo nuas; elas retratam o símbolo de promiscuidade, o que ressignifica imagens do preconceito, e seus corpos femininos mostram que são o “local em que o poder político” daquela sociedade é exercido e também “onde o abuso é praticado” (Davies, 2006). É uma imagem que revozeia (Volóchinov, 2017) a “hipocrisia total de um regime que prega a virtude bíblica, mas onde o vício reina”, nesse caso, em especial, “à promiscuidade sexual institucionalizada desfrutada pelos comandantes” (Hammer, 1990, p. 40, tradução nossa). Aqui, mais uma vez fica nítido como as mulheres de Gilead são as mais prejudicadas pelo regime.

⁷ As mulheres usam roupas compridas e cada classe possui uma cor padrão. As Aias usam vestido vermelho com saia e manga longas; as Tias usam roupa marrom; as Esposas usam vestido azul etc.

A cena da figura 1 demonstra que as mulheres estão descontraídas, porém, como foi dito anteriormente, elas não tiveram outra opção senão entrar no jogo de Gilead e seguir as regras que lhe foram impostas. A cena mostrada aqui foi adaptada mantendo, ainda que ressignificados, os discursos construídos no/pelo livro:

As mulheres estão sentadas, reclinadas preguiçosamente, caminhando descontraídas, encostadas umas nas outras. Há homens circulando entre elas, muitos homens, mas em seus uniformes escuros ou ternos [...] as mulheres por outro lado são tropicais, estão vestidas com todo tipo de trajes festivos bem coloridos. Algumas usam peças como a minha, com penas e brilhos, de corte cavado bem alto nas coxas, bem fundo nos decotes [...] (Atwood, 2017, p. 278 - 279).⁸

No romance, June pensa: “Certeza de que não estou atemorizada por estas mulheres, não estou chocada com elas [...] O credo oficial as nega, nega sua própria existência, contudo aqui estão elas. Isso pelo menos é alguma coisa” (Atwood, 2017, p. 279).⁹ Podemos observar que a série dialoga, ainda que acrescentando significados possíveis pela mobilização de recursos da visualidade, bastante com o capítulo do romance. Nesse sentido, como Stam (2006) afirma:

O “dialogismo” bakhtiniano se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão (Stam, 2006, p. 28).

Na cena que se desenvolve, June está observando o lugar quando seu olhar se cruza com o de Moira, sua melhor amiga, que ela pensou estar morta depois de tentarem fugir de Gilead. Disfarçando para o Comandante não perceber, June diz que vai ao banheiro e lá se reencontra com Moira. A cena é bastante emocionante, uma vez que discursiviza a ideia de duas mulheres sobreviventes daquele regime opressor se

⁸ No inglês: “The women are sitting, lounging, strolling, leaning against one another. There are men mingled with them, a lot of men, but in their dark uniforms or suits [...] The women on the other hand are tropical, they are dressed in all kinds of bright festive gear. Some of them have on outfits like mine, feathers and glister, cut high up the thighs, low over the breasts.”

⁹ No inglês: “Certainly I am not dismayed by these women, not shocked by them [...] The official creed denies them, denies their very existence, yet here they are. That is at least something.”

abraçando. A conversa das duas é breve, pois uma Tia¹⁰ manda Moira (agora como a Jezebel Ruby) voltar para o salão e trabalhar.

Mais tarde, as duas amigas se encontram novamente, antes de June voltar para sua realidade como Aia. No romance, Moira comenta sobre quando foi pega ao tentar fugir: “[...] eles disseram que eu era perigosa demais para que me fosse concedido o privilégio de voltar para o Centro Vermelho. Disseram que eu era uma influência corruptora. Eu tinha minha escolha, isto aqui ou as Colônias” (Atwood, 2017, p. 295).¹¹ A fala foi adaptada de forma bastante próxima para a série. Na adaptação televisiva, é possível notar que Moira desistiu de lutar, se tornou uma personagem resiliente e se adaptou ao ambiente da Casa, aceitando sua condição como Jezebel. Porém, June demonstra resistência e tenta dar esperanças a Moira, falando que vai tirar a amiga daquele lugar. Sobre isso, Gorton (2021) vai afirmar:

Embora os espectadores possam ter prazer em assistir a personagens resilientes se recuperando e lutando contra o sistema, suas ações são restritas dentro dos parâmetros do sistema, contra o qual parece haver [...] Em uma narrativa televisiva, isso faz sentido, os espectadores querem que seus personagens voltem a lutar outro dia para que possamos ter prazer em mais uma batalha (Gorton, 2021, p. 19, tradução nossa).

Apesar da presente análise não se focar em comparar a fidelidade do texto de partida (o romance), com o texto de chegada (a série) – o que, conforme Stam (2006), nem seria possível –, é interessante comentar como a aparição da Casa de Jezebel e das Jezebéis no episódio 8 (oito) da primeira temporada foi adaptada de forma bastante próxima ao discurso do romance, mantendo seus elementos narrativos principais. Entretanto, a série, como produto adaptado e texto televisivo, buscou ressignificar o prostíbulo e não se limitou em apenas mostrar aos telespectadores que tal lugar existe, como é feito no romance. Sobre tal ampliação na adaptação, Sanders (2006) comenta:

[...] pode constituir uma tentativa mais simples de tornar os textos “relevantes” ou facilmente compreensíveis para novos públicos e leitores por meio de processos de aproximação e atualização. Isso pode ser visto como um impulso artístico em muitas adaptações dos chamados romances ou dramas “clássicos” para televisão e cinema (Sanders, 2006, p. 19, tradução nossa).

¹⁰ As Tias fazem parte das classes de mulheres em Gilead. Geralmente, são mulheres consideradas de confiança e que aceitam as regras da sociedade. Elas são encarregadas de supervisionar as Aias, mas, nesse caso, há algumas Tias na Casa de Jezebel para supervisionar as Jezebéis.

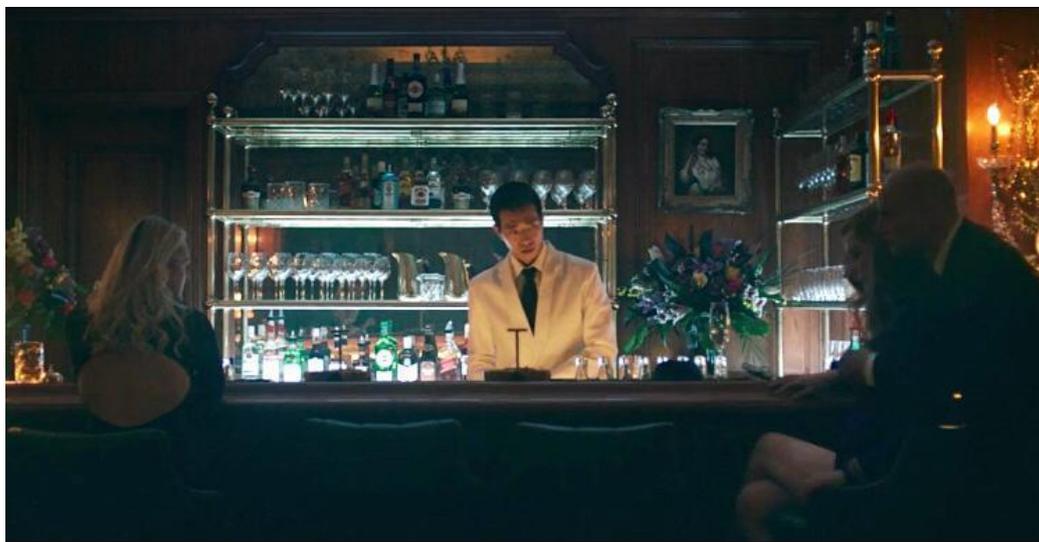
¹¹ No inglês: “[...] they said I was too dangerous to be allowed the privilege of returning to the Red Center. They said I would be a corrupting influence. I had my choice, they said, this or the Colonies.”

Já Hutcheon (2011) declara que:

As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem (Hutcheon, 2011, p. 59).

Desse modo, a Casa de Jezebel “floresce” e surge na narrativa de novo no episódio 11 (onze) da terceira temporada. Nesse episódio, June está empenhada em retirar algumas crianças de Gilead com a ajuda das Marthas.¹² Nessa altura da série, June já conseguiu reunir um grande número de mulheres que também estão querendo acabar com o sistema opressor de Gilead de alguma forma. Ela fica sabendo, então, que há um avião de carga que vai para o Canadá, e um *barman* da Casa de Jezebel poderia ajudar, deixando algumas crianças entrarem no avião. Assim, June se veste como uma Jezebel, e vai até o bordel com a ajuda de seu novo Comandante, o Comandante Lawrence, que, de certa forma, está do lado dela e que também será beneficiado caso June consiga o avião.

Figura 2 - 29'30" - T03E11



Fonte: Série televisiva *O Conto da Aia*.

¹² As Marthas são outra classe de mulheres de Gilead. São mulheres que servem como empregadas domésticas, cozinheiras, arrumadeiras etc. e muitas também atuam como babás das crianças.

Na imagem acima, June encontra o *barman* e se senta próxima a uma Jezebel. A mulher olha para ela com uma expressão triste. Podemos observar que agora há uma diferenciação na Jezebel. O que o telespectador consegue notar é que a mulher está claramente infeliz naquela condição, passa a ideia de que não queria estar lá, diferente do episódio anterior, em que tal sentimento ficava apenas subentendido. Surge, então, um homem e começa a tocar e a beijar o pescoço da Jezebel. Podemos ver que a mulher está ali obrigada, tendo que fingir que gosta dos toques daquele homem. June e o *barman* observam a cena, e demonstram pesar pela situação da mulher, mas não podem fazer nada por ela, pois também são reféns do sistema de Gilead.

As ações de June no bordel não acabam muito bem para ela. Apesar de conseguir a ajuda do *barman*, subornando-o com obras de pintores famosos como pagamento para deixá-la tirar as crianças de Gilead, o Comandante Winslow a encontra sozinha e, acreditando que ela é uma Jezebel, a leva para um quarto. Ao se recusar ser estuprada – demonstrando, mais uma vez, certa resistência (Gorton, 2021) –, June e o Comandante entram em uma briga, e ela acaba matando o homem com uma caneta. A cena é construída na série de forma tensa. June está toda ensanguentada no chão olhando para o corpo, quando alguém bate na porta. Uma Martha entra e vê June naquele estado, olha para o corpo e, sem perguntar nada, entende o que aconteceu. A Martha então entrega um cartão para June e diz que está retribuindo a ajuda que teve da Aia em outra ocasião.

Aqui o texto televisivo se afasta do romance e consegue ressignificar discursivamente a Casa. A série nos mostra, dessa forma, esse outro lado do bordel, um lado em que a Casa de Jezebel também é um local de resistência feminina, onde mulheres ajudam outras mulheres, o que dialogiza com os discursos feministas sobre sororidade, por exemplo. Como Gorton (2021) afirma:

A série também demonstra que o poder das amizades femininas é fundamental para o senso de resiliência de uma mulher. A coragem e a bravura de June criam um número crescente de mulheres que a reverenciam e farão o que puderem para protegê-la e segui-la (Gorton, 2021, p. 22, tradução nossa).

Ao final do episódio, começa a tocar a música *Cloudbusting*¹³ de Kate Bush, sucesso dos anos 1980 e que se assemelha à série, pois também apresenta vítimas de um

¹³ Trecho da música: “But every time it rains/ You're here in my head/ Like the Sun coming out/ Oh, I just know that something good is gonna happen/ I don't know when/ But just saying it could even make it happen”. Em português: “Mas toda vez que chove/ Você está aqui na minha cabeça/ Como o Sol saindo de trás das nuvens/ Oh, eu só sei que alguma coisa boa está pra acontecer/ Eu não sei quando/ Mas só de dizer

sistema autoritário. Essa música dialogiza totalmente com a cena a seguir: uma rede de Marthas da Casa de Jezebel trabalhando juntas para limpar o quarto onde June matou o Comandante. Vemos as Marthas retirando os lençóis, limpando o sangue das paredes e do tapete e se livrando do cadáver em um incinerador. Tal cena também oferece um contraponto revolucionário a formas mais perniciosas de amizade feminina oferecidas em séries (Gorton, 2021), logo, não há espaço para rivalidade feminina nessas cenas de *O Conto da Aia*, vemos apenas uma rede de apoio e resistência.

Isso faz parte do curso de um texto feminista, com a complexidade e as contradições que atraem o espectador. As amizades femininas e a solidariedade feminina são intrincadas e paradoxais, como demonstrado ao longo da série (Gorton, 2021, p. 13, tradução nossa).

No episódio 2 (dois) da quarta temporada, essa rede de resistência feminina fica mais explícita. Depois da morte do Comandante Winslow na Casa de Jezebel, o bordel foi transferido para outro local. E, de certa forma, fica entendido que a Casa não é um lugar fixo e único em Gilead. A essa altura da série, June é fugitiva junto de outras Aias. Elas estão disfarçadas de Marthas na fazenda de uma Esposa, a Sra. Keyes, que está ajudando-as. Há um contato que pode dar abrigo a elas em outro lugar, assim, June vai ao encontro dessa pessoa para saber mais. Chegando ao local, June percebe que ali é uma espécie de Casa de Jezebel.

Figura 3 - 11'18" - T04E02



Fonte: Série televisiva *O Conto da Aia*.

já poderia fazer acontecer". Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/kate-bush/262486/>. Acesso em: 11 jun. 2022.

Na cena acima, podemos observar que há várias Jezebéis pelo cômodo em que June e uma Martha passam. Parece ser o lugar de descanso e o camarim das mulheres. É possível notar que algumas estão sentadas desanimadas, cansadas, vemos ainda uma mulher que parece estar chorando. Uma cena totalmente diferente da apresentada na primeira temporada da série. As mulheres parecem esgotadas.

A Martha leva June para uma estufa, e lá ela encontra o tal contato que pode ajudá-la: uma Jezebel. A Jezebel Daisy pergunta para June como ela matou o Comandante Winslow e diz que, depois do que June fez, os oficiais de Gilead tentaram abafar oficialmente o caso e acabaram com a antiga Casa de Jezebel – a que vemos na primeira e na terceira temporadas –, e acrescenta que June começou uma revolução, pois há outras pessoas se rebelando contra o sistema em que vivem.

Ao longo do episódio, June tem uma ideia: envenenar os Comandantes militares que estão no bordel. É interessante comentar que o título do episódio, *Nightshade*, pode ser traduzido para erva-moura, a erva que a Sra. Keyes diz dar ao seu Comandante e que June teve a ideia de levar para a Casa de Jezebel. Dessa maneira, June volta a Casa e conversa com Daisy. A Jezebel não gosta da ideia, acha muito arriscado, fica com medo do que pode acontecer caso descubram. Mas depois June consegue convencê-la do plano e ela declara: “Melhor morrer de pé do que viver de joelhos”. Frase essa que ressignifica (Volóchinov, 2017) a situação dessas mulheres, que deveriam ser submissas àquela sociedade.

A cena que se segue mostra as Jezebéis bastante animadas dançando com os Comandantes e fazendo tudo o que eles querem, sendo exatamente o que eles esperam que elas sejam. Logo após, entra outra Jezebel na sala com duas garrafas de bebidas – com o veneno que June levou –, e então começa a “festa do envenenamento”. Ao transcorrer da cena vemos Daisy e as outras Jezebéis derramando bebida na garganta dos Comandantes, fingindo estarem superanimadas com aquela festinha.

O final da festa na Casa de Jezebel fica a encargo da imaginação do telespectador, podendo ser, talvez, mencionado no próximo episódio da série. Gorton (2021) afirma que:

Um dos pontos fortes da televisão é sua capacidade de dramatizar o tempo que os personagens devem suportar, se adaptar e continuar. Sua falta de vontade de desistir permite que o público veja e até sinta essa luta e várias estratégias narrativas e visuais convidam o público a comparar a luta dos personagens com a sua (Gorton, 2021, p. 23, tradução nossa).

Assim, podemos ver que com o impulso de June, as Jezebéis dão mais um passo rumo à revolução das mulheres contra o sistema de Gilead. Elas resolvem finalmente resistir e lutar. Ter uma personagem feminina como June conduzindo esse tipo de narrativa é muito importante em termos de feminismo. “O gênero oferece uma fantasia particular em sua expressão de desafio, sua iteração de continuar, apesar dos desafios, e até mesmo a música é projetada para estocar espíritos em tempos sombrios” (Gorton, 2021, p. 23, tradução nossa).

A apresentação da resiliência feminista [...] oferece aos espectadores uma estratégia para lidar com a opressão sob o capitalismo neoliberal ao lado de uma apresentação utópica da solidariedade feminina. [...] mulheres trabalhando juntas para afetar a mudança, em oposição a uma trabalhando sozinha. [...] sugere que há esperança e perigo à frente, mas uma sensação de que as mulheres enfrentarão isso juntas (Gorton, 2021, p. 24, tradução nossa).

Por fim, a adaptação televisiva de *O Conto da Aia* consegue reconstruir e ressignificar o sentido do texto literário em que as Jezebéis são apenas as mulheres “putas”, que servem para satisfazer os desejos sexuais dos homens que frequentam a Casa de Jezebel. No texto literário as Jezebéis se mostram como mulheres resilientes àquele regime. Já a adaptação consegue apresentar outro lado para o telespectador, com mulheres que se desenvolvem de resilientes para resistentes, e que se apresentam como um símbolo de força, luta e resistência, principalmente se estiverem juntas.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Elis Regina Fernandes; SANTOS, Danielle Fabrício. O conto de aia: o sufocamento do feminismo e a vitória do patriarcalismo no futuro distópico de Margaret Atwood. *Litterata*, Ilhéus, vol. 10/2, jul.-dez. 2020. ISSN eletrônico 2526-4850 53.
- AMORIM, Marcel Alvaro. Da Tradução Intersemiótica à Teoria da Adaptação Intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.15-33, jan./jun. 2013.
- AMORIM, Marcel Alvaro. Documentos oficiais, currículo e ensinagem De i/le: possíveis (inter-) relações sócio-históricas. *Trab. ling. aplic.*, Campinas, n (53.2): 357-380, jul./dez. 2014.
- ATWOOD, Margaret. *O conto da Aia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

CHAGAS, Inara. Veja nove vezes em que Bolsonaro atacou os direitos das mulheres. Brasil de Fato: uma visão popular do Brasil e do mundo. 2022. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2022/03/07/veja-nove-vezes-em-que-bolsonaro-atacou-os-direitos-das-mulheres/>>. Acesso em: 09 jun. 2022.

DAVIES, Madeleine. Margaret Atwood's female bodies. In.: HOWELLS, Coral Ann. *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. UK: Cambridge University Press, 2006.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth. (Org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008, pp. 161-193.

GORTON, Kristyn. 'Don't let the bastards grind you down': Feminist resilience/resilient feminism in *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017–). *Critical Studies in Television*, 16 (3). pp. 227-244, 2021. ISSN 1749-6020.

HAMMER, Stephanie Barbe. The World as It will Be? Female Satire and the Technology of Power in "The Handmaid's Tale". *Modern Language Studies*, vol. 20, n° 2 (Spring, 1990), pp. 39-49.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Trad. André Cechinel. Editora ufs, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. Routledge, 2006.

SEGUNDO A BÍBLIA, quem foi Jezabel e Acabe? *Bíblia.com.br*. Disponível em: <<https://biblia.com.br/perguntas-biblicas/segundo-a-biblia-quem-foi-jezabel-e-acabe/>>. Acesso em: 10 mai. 2022.

SCOTTI, Filipe. *The Handmaid's Tale – O Conto da Aia (1ª Temporada): horror contra as mulheres [SÉRIE]*. *Portal Cinema com Rapadura*. 2019. Disponível em: <<https://cinemacomrapadura.com.br/criticas/535657/critica-the-handmaids-tale-o-conto-da-aia-1a-temporada-horror-contra-as-mulheres-serie/>>. Acesso em: 10 mai. 2022.

STAM, Robert. *Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade*. New York University. *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. Florianópolis, 2006.

VAZQUEZ, Ana Carolina Brandão. Fascismo e O Conto da Aia: a misoginia como política de Estado. *Revista Katál.*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 597-606, set./dez. 2019 ISSN 1982-0259.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, Notas e Glossário Sheila

Grillo; Ekaterina V. Américo. Ensaio introdutório Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WEEDWOOD, Barbara. *História concisa da linguística*. Tradução: Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

Recebido em: 31/08/2024

Aceito em: 28/04/2025

Carla Cristina Moraes Gomes: é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGE/UFRJ) e graduanda em Pedagogia pela Unicesumar. É graduada em Letras – Português/Inglês/Literaturas pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e especialista em Estudos Linguísticos e Literários pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ). Integra o Grupo de Pesquisa Práticas de Letramentos na Ensino de Línguas e Literaturas (PLELL/UFRJ) e atua na equipe da Coordenadoria de Educação a Distância da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (CEAD/UFRRJ).