

Servas na vida e aias na arte: entre *O conto da Aia* e o Brasil da extrema direita contemporânea

Servants in life and handmaids in art: between The Handmaid's Tale and Contemporary Far-Right Brazil

Luciane de Paula¹

Rafaela dos Santos Batista²

Resumo: Este artigo reflete sobre algumas relações de poder semiotizadas na série *O conto da Aia* (2017; 2018; 2019; 2021), em diálogo com uma declaração do ex-presidente da República Federativa do Brasil e o discurso da primeira-dama à época, na cerimônia de posse, com o objetivo de pensar sobre a relação arte (estética) e vida (ética). A reflexão está calcada nos postulados bakhtinianos da linguagem, mobilizados com procedimentos metodológicos verbivocovisuais em movimento dialético-dialógico. A relevância social do trabalho justifica o estudo realizado, especialmente em um momento histórico de ascensão da extrema-direita, com valorações conservadoras, religiosas, machistas e misóginas, em uma sociedade que explora, controla e extermina mulheres, como tem sido flagrado nos últimos anos no Brasil e no mundo. Os resultados revelam a necessidade de se pensar sobre e de se tratar a complexidade das relações nodais de gênero, classe e raça como elementos sociais de heterogeneidade e singularidade, e não como motivos de segregação em prol de um projeto de poder autoritário e misógino.

Palavras-chave: Círculo de Bakhtin. Mulheres. Poder. Sociedade. Cultura.

Abstract: This article reflects on some power relations semiotized in the series *The Handmaid's Tale* (2017; 2018; 2019; 2021) in dialogue with a statement by the former president of the Federative Republic of Brazil and the speech of the first lady at the time, at the inauguration ceremony, with the aim of thinking about the relationship between art (aesthetics) and life (ethics). The reflection is grounded in the Bakhtinian postulates of language, mobilized through verbivocovisual methodological procedures in a dialectical-dialogical movement. The social relevance of the work justifies the study carried out, especially at a historical moment marked by the rise of the far right, with conservative, religious, sexist, and misogynistic valuations, in a society that exploits, controls, and exterminates women, as has been observed in recent years in Brazil and worldwide. The results reveal the need to reflect on and to address the complexity of the nodal relations of gender, class, and race as social elements of heterogeneity and singularity, and not as grounds for segregation in favor of an authoritarian and misogynistic power project.

Keywords: Bakhtin Circle. Women. Power. Society. Culture.

¹ Universidade Estadual Paulista (UNESP/CNPq - Processo: 31348720251).

² Universidade Estadual Paulista (UNESP).

Introdução

Na série³ *O conto da Aia* (2017, 2018, 2019, 2021), as questões hierárquicas alinhavam a trama na sociedade distópica criada por Golpe de Estado. Na transformação da sociedade estadunidense em República de Gilead, uma elite religiosa toma o poder e instaura uma política alicerçada em preceitos bíblicos do Antigo Testamento devido à baixa taxa de natalidade. Para melhorar o índice populacional, o alto escalão segrega a sociedade em funções: cada sujeito participa de um grupo organizado em classe, que identifica seu papel social, político, econômico e cultural no país.

A série enfatiza as mulheres, divididas em: Esposas (mulheres dos Comandantes, que assumem a voz social machista estrutural e, como parte da elite, atuam em prol do sistema, como subservientes aos seus maridos); Tias (braço direito da manutenção da ideologia hegemônica, são responsáveis por treinarem, explorarem e controlarem as Aias); Marthas (geralmente mulheres de etnias vulneráveis e estrangeiras, incumbidas do trabalho doméstico na casa da elite. Elas também integram o grupo das Econopessoas); e Aias (reprodutoras, tratadas como “úteros ambulantes”, exploradas como “barrigas de aluguel” para prover vida a “herdeiros”, contra a sua vontade, violentadas física, sexual, verbal e simbolicamente. Ao mesmo tempo em que têm o “privilegio” da reprodução, são usadas e castigadas por isso, pois canalizam a misoginia de muitos grupos).

Muito antes das eleições de 2018, Jair Bolsonaro expressa publicamente seus posicionamentos machistas, misóginos, racistas e homofóbicos, que perpetuam a ideologia patriarcal e religiosa, que atuam como premissas de seu discurso. Os critérios governamentais do sujeito/ex-deputado e ex-presidente sustentam a segregação social.

Neste artigo, voltamos nossa atenção, em especial, às mulheres, para pensar a relação ética-estética de exploração “objeto cama e mesa” (Studart, 1974) entre Brasil e Gilead, a partir da análise de algumas cenas da série *O conto da Aia*, em diálogo com uma declaração do ex-deputado e um trecho da fala da ex-primeira-dama na Cerimônia de posse desse sujeito, seu companheiro, como (ex-)presidente.

A teoria bakhtiniana fundamenta a discussão. Ao tratar de linguagem, enunciado e signo ideológico, o Círculo de Bakhtin possibilita, sem a utilização do termo, pensarmos, com Paula

³ Neste artigo, não trabalhamos com a obra literária que deu origem à série, apenas com o enunciado audiovisual, autônomo, com sua arquitetônica composicional seriada, compreendido como arte (massiva).

(2017), sobre a verbivocovisualidade como processo interno de compreensão ativa (pela consciência, composta pela cognoscência) e como produto exterior, expresso materialmente pelo discurso, de modo concreto. O enunciado pode ser arquitetado de modo sincrético, como é o caso dos discursos do audiovisual; pode explicitar pistas ou presumir construções semiológicas; mas sempre é constituído de modo verbivocovisual, já que a sua compreensão é sígnica, conforme Paula e Serni (2017), Paula e Luciano (2024) e Paula e Oliveira (2025), fundamentados no Círculo.

O procedimento metodológico dialético-dialógico, assim cunhado por Paula; Figueiredo e Paula (2011); Di Fanti, Paula, Ponzio (2021); Paula, Di Fanti, Ponzio, Paschoal (2021) será usado para colocar em movimento configurações composicionais discursivas das esferas da arte, da política e da mídia.

Não nos referimos à dialética abstrata hegeliana, mas à marxista, materialista histórica, que parte do “real”, sem fechamento (ponto final), em um movimento espiralado, em que a síntese instaura, no embate dialógico, uma nova tese, em outro nível, uma vez que as duas instâncias anteriores (tese e anti-tese), em contato interativo (eu-outro), já se encontram afetadas e permanecem na luta de classes desse jogo comunicacional sociocultural, como explicam os autores nos três textos em que discutem essa metodologia, a partir da sociologia marxista, com a qual Volóchinov (2017) e Medviédev (2012), em especial, relacionam seus estudos e admitem pautar seus postulados (que denominam como “método sociológico” – sociológico, podemos entender, marxista, exatamente pelo movimento dialético que pauta os estudos materialistas históricos, tais quais entendidos, em particular, por Marx em seus estudos da juventude). Trata-se de um modo de pensar e de agir científico ou, como caracteriza Volóchinov (2017), um modo de fazer uma heterociência.

A estrutura do artigo caminha de modo entremeado teoria-análise, pois optamos por um percurso temático-figurativo, em que partimos do diálogo da vida com a arte para, em seguida, tratamos da hierarquização social cerceadora das mulheres para controle sócio-político-cultural e, por fim, analisamos alguns excertos para demonstrar a servidão da mulher como estratégia de poder do sistema patriarcal. Assim, chegamos aos resultados de similaridades e singularidades entre os enunciados estéticos e éticos, da arte e da política mediatizada estudados, com suas configurações específicas respeitadas, já que reflexo-refração compostas de modo formal e estilístico diferentes.

O machismo estrutural do Brasil contemporâneo e da Gilead seriada

A linguagem é composta por signos ideológicos responsáveis pelo reflexo e pela refração de realidades construídas (semiotizadas) conhecidas por acordos socioculturais compartilhados. Ao pensarmos que “tudo o que é ideológico possui significação sêmica” (Volóchinov, 2017, p. 93), voltamo-nos à configuração discursiva e em sua atuação enunciativa de embate dialético-dialógico na comunicação social (Volóchinov, 2017, p. 106), uma vez que o nascimento do ser social ocorre com a valoração ideológica em constante elaboração, em determinada comunidade semiótica e essa valoração/ideologia se move com a e na palavra (de modo alargado, entendida como linguagem, constituída verbivocovisualmente), em um jogo dialético-dialógico incessante e, ao mesmo tempo, modificador dos e modificado pelos sujeitos (também de linguagem).

Ao tratar do dialogismo como constitutivo da linguagem, Volóchinov afirma que a palavra é “[...] o indicador mais sensível das mudanças sociais, sendo que isso ocorre lá onde essas mudanças ainda estão se formando, onde elas ainda não se constituíram em sistemas ideológicos organizados” (Volóchinov, 2017, p. 106), justamente por ser cognoscível, reflexo e refração sociocultural. Daí, a palavra ser o ponto nevralgico do Círculo de Bakhtin. Enfatizamos, contudo, que essa palavra não se encerra no verbal (oral e escrito), mas se volta à linguagem em seu sentido amplo por meio de enunciados, configurados em gêneros do discurso, estruturados por seus conteúdos temáticos, com determinada forma composicional e com um estilo, autoral e genérico, específico.

Como “[...] toda palavra é um pequeno palco⁴ em que as ênfases sociais multidirecionadas se confrontam e entram em embate. Uma palavra nos lábios de um único indivíduo é um produto da interação viva das forças sociais” (Volóchinov, 2017, p. 140), é na interação discursiva que valores contrários e contraditórios entram em embate, são transformados mutuamente e semiotizam os posicionamentos dos sujeitos e as vozes sociais refletidas e refratadas em seus atos bivocais em movimento.

O patriarcado, sistema sociopolítico e cultural estrutural de exploração-dominação, junto com o modo de produção capitalista, estrutura-se por meio de uma ideologia machista e misógina, centrada na supremacia dos homens (em especial, brancos e economicamente abastados) que, para se manter, controla e extermina mulheres como sujeitos sociais, de modo

⁴ Na tradução utilizada, o termo “arena” foi substituído por “palco”. Como utilizamos a tradução mais nova e estamos fazendo uma citação direta, colocamos como o termo aparece na obra, contudo, assumimos, em nossa escrita, o termo “arena”, uma vez que ele semiotiza melhor a ideia de embate de ideias e posições.

autoritário, ao objetificá-las como “serviçais”, como diria Studart (1974), de “cama e mesa”, ao responsabilizá-las simbolicamente pelo “pecado original” e ao simbolizá-las como “demoníacas”, “desobedientes”, “descontroladas”, “histéricas”, “passionais”, “loucas”, “dissimuladas”, “sedutoras” e “tentadoras”, de modo geral, quase que como um arquétipo no grande tempo da cultura Ocidental, desde o Gênese, na Bíblia judaico-cristã, até séries, embalagens, novelas e demais produções contemporâneas, produzidas em muitos países, como a aqui analisada, que denuncia esse modelo de modo distópico, sombrio, pelo choque de atos totalitários extremos.

A construção social de gêneros é um fator que decorre do patriarcado e se alicerça, em complemento, com outras ideologias que, em contato, ratificam seus valores autoritários, considerados pilares do machismo estrutural (de acordo com os estudos de Paula e Santana, 2022 e 2026; Hintze, 2021; Saffioti, 1976 e 1997) – como, por exemplo, os teocráticos que, na série, determinam como as relações entre sujeitos devem acontecer.

A mulher, na sociedade patriarcal-capitalista, é subjugada e tratada como serva e auxiliar para que o homem assuma função e papel privilegiado de poder, ocupando postos de liderança nas mais diversas instâncias, com a palavra final para qualquer decisão ou posicionamento. Nem por isso, o patriarcado é positivo para os homens. Muito pelo contrário. Esse sistema, entrelaçado ao capitalismo, esmaga todos os sujeitos, prejudicados em prol da reprodutibilidade, em nome do consumo como necessidade basal, inclusive, de perpetuação dos valores em voga. Nesse sentido, muito diferente do que o senso comum repete sem conhecimento, para o feminismo, o homem não é o problema, e sim o patriarcado conjugado com o capitalismo, o sexismo e a dominação masculina (hooks, 2018), perpetuada, inclusive, por mulheres sem consciência de classe.

Na sociedade patriarcal, a relação homem-mulher é determinada por superioridade-inferioridade, pois, tal qual explica Saffioti (1987): “a construção social da supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina” (p. 29). Essa relação de subordinação pauta justificativas para violências inconcebíveis entre os sujeitos que, desde atos de declarações verbais até violências físicas e sexuais de invasão ao corpo da mulher como território a ser “tomado” e “domesticado” (Segatto, 2012) e feminicídios como modo de extermínio e exemplo para desencorajar enfrentamentos e assunção a configurações diferentes da vigente em tal sociedade, talhada por esse sistema, acreditam serem “superiores” e terem, por isso, “direitos” sobre o outro (a mulher), que objetificam pautados, em especial, em dois fatores, colocados como incontestáveis:

- 1) Biologia – o corpo da mulher, caracterizado, ainda hoje, como sensível, incapaz e uma espécie de “máquina reprodutora”, em contrapartida, ao do homem, concebido como forte, rijo e passível de povoar o mundo (o agente que “fabrica” o filho na “máquina”/objeto que o gera).
- 2) Religião – o “desígnio”, ancorado em a) o corpo biológico da mulher, o que reforça o fator 1 (pelo fato de poder gerar um outro ser e esse fato é entendido como um /dever/, ditado por um ser considerado “Supremo” – novamente, a hierarquia, pois esse sujeito Maior e todo poderoso é masculino, “O Deus”); ou b) o papel de “cuidadora” do homem, dos filhos e do lar, o que encerra a mulher no ambiente doméstico (daí, a ideia de “bela, recatada e do lar”), uma vez que o sujeito-mulher é modalizado pelo /dever/ (a obrigatoriedade) /ser/ “submisso” ao homem (Deus), de modo silencioso/recatado, pronta a servir as vontades desse homem-deus e cuidar dele, dos seus filhos e da sua casa, sem resistir – a menos que queira ser condenada ao extermínio.

Esse processo domina as mais diversas relações até hoje nas sociedades patriarcais-capitalistas, pois os valores patriarcais se cristalizaram, mesmo que com roupagens mais ou menos rígidas, a depender da configuração sócio-político-cultural de determinado tempo-espço. Ao naturalizar o elemento biologizante, o patriarcado privilegiou o homem, ao caracterizar a mulher como “fraca”, devido às suas regras mensais (a menstruação) e à exclusividade de gerar uma criança, encerrando-a ao âmbito doméstico privado. Essas características, por oposição estrutural (daí, falarmos em machismo estrutural), permitiram ao homem, com seu corpo enérgico, atuar no mundo público e decidir sobre as regras sociais de normalização da sociedade sob sua ótica excludente, tendo em vista a exploração-dominação da divisão sexual e racial do trabalho, ao longo da história. Por isso, segundo Saffioti, o patriarcado atravessou diversos modos de produção e sistemas político-econômicos de vida e se “naturalizou” na pauta dos costumes, de modo transversal, alienado, em todos. Conforme a autora,

A sociedade investe muito na naturalização desse processo. Isto é, tenta fazer crer que a atribuição do espaço doméstico à mulher decorre de sua capacidade de ser mãe. De acordo com este pensamento, é natural que a mulher se dedique aos afazeres domésticos, aí compreendida a socialização dos filhos, como é natural sua capacidade de conceber e dar à luz (Saffioti, 1987, p. 9).

As instituições superestruturais, como a mídia, o governo e a igreja, geralmente, são gerenciadas por homens (brancos e ricos), que perpetuam valores patriarcais como verdades absolutas (*istna*), por interesses econômicos e políticos de perpetuação desse grupo no poder. Assim, o sexismo e a dominação masculina, na superestrutura, em um jogo inverso com a infraestrutura, instauram-se e se cristalizam no solo social. Dentre as “verdades” perpetradas pelo patriarcado, a maternidade é a mais forte e a menos questionada. Colocada como “instinto”, ela é naturalizada e divinizada.

As convenções sociais utilizam a maternidade como forma de controle da mulher, com foco em seu corpo biológico, com uma ideologia que prega que, sem isso, a mulher é “incompleta”, “infeliz”, uma vez que “inútil” ao sistema. Por isso, incute um “desejo” à mulher que, muitas vezes, é assumido como próprio, mas, na verdade, apenas ratifica um enquadramento social no funcionamento do engendramento desse sistema cruel, sem se dar conta do quanto se subjugava a esse objeto servil utilitário, dado à glamourização que envolve a perpetuação desse elemento, a maternidade.

A metáfora do nó patriarcado-capitalismo-racismo, utilizada por Saffioti (1997) ganha mais sentido ao pensarmos na lógica do patriarcado como intrincada a uma rede em que a intersecção gênero-raça-classe, como denomina Davis (2016), ramifica os seus braços ao desdobrá-lo para a sua manutenção. Assim, a lógica de vida de uma mulher, branca e de alta classe é muito diferente daquela da mulher negra e de baixa classe social, por exemplo, dentre tantas outras possibilidades de entrecruzamentos e variáveis.

Ao pensarmos nesse entroncamento com relação às valorações relativas à maternidade, é possível perceber como a exploração e a dominação da mulher muda e ganha outro patamar de vigília e punição, pois todo o glamour que envolve a maternidade da mulher branca e de elite desaparece quando consideramos a situação da mulher negra de baixa classe social ainda hoje. Porém, ao considerarmos o grande tempo histórico, isso fica ainda mais flagrante ao destacarmos a época escravagista, em que seu corpo reprodutor gerava mais escravos ao senhor de engenho, geralmente, branco, o que a inseria em um quadro de ainda mais e maiores violências, como assédios, estupros, prostituição, abortos e demais formas de violação – já que seus filhos, quando nasciam, eram tirados dela e vendidos ou mortos, mas ela era obrigada a cuidar de e criar os filhos da “sinhá”, a conviver com o “senhor”, que continuava a abusar dela e a puni-la.

O sujeito situado social e historicamente está ligado à realidade em que vive. No jogo da vida, vozes sociais entram em embate porque semiotizam valorações que se chocam e configuram outras vozes sociais, em embate interativo. O enunciado é composto por signos ideológicos, que dialogam com a realidade ao refleti-la e refratá-la, como nos ensina Volóchinov (2017). Não entramos em contato com uma “verdade pura”, nós a notamos por reflexos e refrações configurados pela linguagem que revela as valorações sociais, ora mascaradas, ora expressas criticamente, a depender da composição arquitetônica enunciativa e do projeto de dizer do autor-criador. Assim, a arte nasce do solo social e a ele se volta, com seu acabamento estético, relacionado à determinada ética da vida.

A palavra social é valorada e polissêmica, pois o signo ideológico é vivo e dinâmico, uma vez que afeta e é afetado por outros, na interação dialógica. As vozes sociais regem as relações humanas porque constroem sentidos confirmados, reafirmados, rejeitados ou ressignificados pelos sujeitos, que assumirão uma voz social de maneira singular. Ao nos voltarmos às valorações patriarcais, podemos pensar na polaridade dominante, em que sujeitos se posicionam a favor ou contra as ideologias hegemônicas e às contrapalavras, em reação às violências, por meio de atos éticos de linguagem.

Na série, Gilead é uma sociedade configurada pelo patriarcado, ratificado pela teocracia, que estabelece o conservadorismo como ideologia vigente, que trata a maternidade como ato divino (a igreja propulsiona isso como forma de controlar a mulher e tê-la como serva de Deus na obra estética) de reprodução social de poder, pautado na supremacia masculina, em que o homem é caracterizado como o “comandante” do país. A maneira fantástica como a obra configura as relações patriarcais como relações de poder reflete e refrata uma crítica ao que vivemos hoje, promovido por discursos da extrema direita em ascensão, que têm se pautado em discursos religiosos neopentecostais de conservadorismo, supremacia masculina, exploração e domínio da mulher como serva de Deus, que deve voltar a se encerrar, “por livre e espontânea vontade”, à esfera privada porque sua “função natural”, biológica e “desígnio” divino.

A luta de forças centrípetas e centrífugas garante o embate que, no enunciado estético, é enfatizado de modo flagrante, dado o tom de crítica social que a série possui, pois o embate entre vozes de resistência e vozes insistentes em rechaçar as mulheres aparece tão intenso quanto na vida, ainda que configurado de modo distópico e extremo.

A relação entre a sociedade fictícia e o contexto brasileiro mostra que vozes sociais segregam sujeitos e formam hierarquias que exploram, controlam, dominam e exterminam mulheres. Nas falas do ex-presidente Jair Bolsonaro, a supremacia masculina impera com valor de verdade (*istna*). Por exemplo, ao dizer que “Quem quiser vir ao Brasil fazer sexo com mulher, fique à vontade.”⁵, ele demonstra que compactua com a noção de mulher-objeto, inferior ao homem, com serventia sexual (ao prazer masculino), com quem (ou “o que”) o homem pode tudo. Se o turismo sexual gera lucro e renda ao país patriarcal-capitalista, ele é aceito como ato “natural” e não como exploração sexual da mulher e esta, sequer é ouvida porque não é considerada sujeito social. Essa é apenas uma das aproximações possíveis entre

⁵ Declaração homofóbica (“o Brasil não é país de turismo gay”) e machista (por incentivo a turismo sexual com mulheres brasileiras) de 2019. Disponível em <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2019/04/jair-bolsonaro-brasil-paraiso-gay.html>. Acesso em: 06 jun 2021.

a obra, em que as mulheres-aias são obrigadas a terem relações com os Comandantes de Gilead, na presença de suas esposas, sem serem consultadas, por “desígnio divino”; e vozes sociais da vida.

Estruturas estética e ética de poder

Em *O conto da Aia* (2017; 2018; 2019; 2021), a ideologia dominante advém do patriarcado teocrático e capitalista, pois, embebida do machismo/sexismo e do racismo, a sociedade de Gilead deflagra as relações de gênero de forma exacerbada, alicerçada em doutrinas machistas religiosas. O exagero choca e pode servir como modo de chamar a atenção para o tom patológico desse sistema. O diálogo entre a visão fundamentalista cristã e o sexismo é tão forte que se torna responsável pela segregação social, na série e na vida, como já estudado por Beauvoir (2009) e Saffioti (1987).

As vozes sociais presentes na obra fictícia, por meio dos atos das personagens, permeiam enunciados valorados por essa ideologia, com embates discursivos resistentes. Na sociedade de Gilead, homens recebem seus papéis de comando e mulheres se dividem em categorias dentro do mundo privado. A violência é exacerbada e não acatar ordens gera punições severas. A voz social hegemônica é a patriarcal-teocrática, sustentada pelo totalitarismo militar, com suas estratégias de severa violência de todo tipo (verbal, simbólica, física, patrimonial, em escala de intensidade que passa do silenciamento e do comportamento à tortura e ao feminicídio de modo rápido e drástico).

As forças centrípetas asseguram a centralização do poder e permitem cada vez menos espaço para o embate bivocal responsivo. Mesmo assim, as forças centrífugas da infraestrutura não deixam de existir e constroem, pouco a pouco, mecanismos de força éticos e responsáveis como forma de resposta resistente, em confronto de enfrentamento, ora direto, ora indireto, com a finalidade de desestruturar a lógica desumana instaurada por meio de golpe de Estado e, com isso, diminuir sofrimentos e desigualdades.

Os sujeitos da série, cada um, situado e singular, após embate, assumem um posicionamento de acordo com a voz social com a qual se identificam e essa escolha (cerceada pela configuração econômico-político-social) os direciona para um dos polos radicais do embate vivo e tenso que toma o centro da cena da trama: concordam ou não com a dominação estabelecida, servem de agentes do ou contra o sistema, assumem um papel funcional ou disfuncional na operação pró ou contra os valores vigentes na consciência social coletiva do

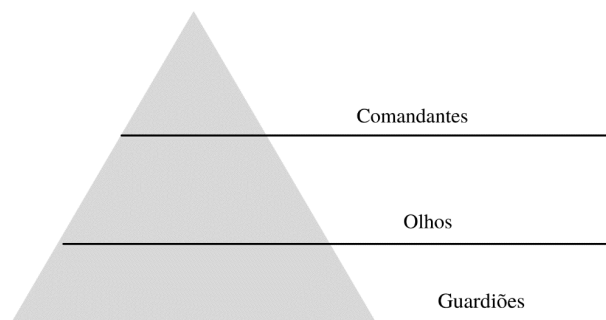
lugar. A separação hierárquica dos sujeitos é basilar na sociedade gileadiana que, ainda que fictícia, pauta-se em uma divisão existente na vida. Isso é possível porque, conforme explica Volóchinov sobre a relação signo e ideologia,

A realidade dos fenômenos ideológicos é a realidade objetiva dos signos sociais. As leis dessa realidade são as leis da comunicação sógnica, determinadas diretamente por todo o conjunto de leis socioeconômicas. A realidade ideológica é uma superestrutura colocada diretamente sobre a base econômica. A consciência individual não é a arquiteta da superestrutura ideológica, mas apenas sua inquilina alojada no edifício social dos signos ideológicos (Volóchinov, 2017, p. 98).

Tendo em vista essa relação intrínseca entre a linguagem e a realidade, centrada na estrutura econômica, a similaridade na criação estética revela (e critica) a ética patriarcal. Para compreendermos a estrutura do enunciado seriado, podemos visualizar duas pirâmides sociais que culminam em uma terceira, conforme as figuras 1, 2 e 3.

Os homens de Gilead também são cerceados pelo regime, agrupados conforme sua genealogia de base econômica, caracterizados como Comandantes (membros da alta sociedade, atuantes no governo, com cargos políticos de decisão, conforme sua ótica); Olhos (a polícia secreta, responsável pela ordem sistêmica, com função persecutória de denúncia daqueles considerados “infieis” e “traidores”); e Guardiões (também agentes da força policial, com papéis de soldados pessoais, servos dos Comandantes):

Figura 1: Pirâmide masculina de Gilead



Fonte: Criação das autoras.

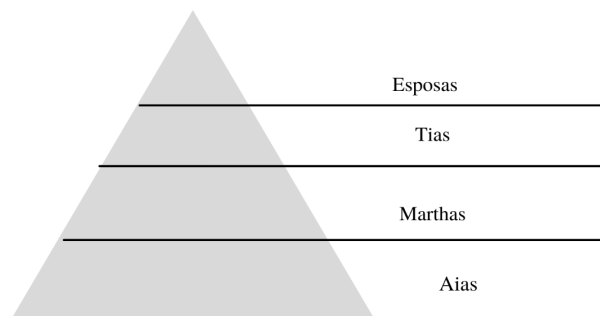
Mesmo com essa divisão, o grupo masculino está à frente do comando de Gilead e se caracteriza por ter mais privilégios e atuar em nome de um “progresso” (econômico e político), calcado em discursos religiosos que sustentam essa estrutura, especialmente, com base interpretativa livre focada no Antigo Testamento, em que vigília e punição caracterizam um Deus vingativo. Há uma semelhança entre o foco da hierarquia constituída no enunciado estético e, por exemplo, a frase da bandeira nacional brasileira “Ordem e Progresso”, de

inspiração positivista (lema de Auguste Comte), por isso, o foco no militarismo e na hierarquia político-social, com a finalidade de progresso econômico.

Em Gilead, o número de nascimentos é alvo do progresso, tanto para a mão de obra sistêmica, quanto para a manutenção da sociedade. Para que aumente a população, a elite masculina separa as mulheres como objetos de servidão, em papéis e funções hierárquicas que têm, como foco, a possibilidade de reprodução e gestão de vidas.

Nesse sentido, as mulheres constituem outra pirâmide social e são dispostas em quatro grupos hierárquicos: Esposas (mulheres da elite, casadas com Comandantes, sem função procriadora, obrigadas a aceitarem e a contribuírem com a violação de outras mulheres, as Aias, junto com os comandantes, a quem devem subserviência, para gerarem seus filhos); Tias (integram a polícia feminina, não apenas como propagadoras da ideologia patriarcal-teocrática e capitalista, mas também como treinadoras/adestradoras dos corpos e das mentes das mulheres, sendo responsáveis por controlá-las); Marthas (normalmente descendentes de etnias diferentes – o que se assemelha ao processo de escravidão e de servidão dos estrangeiros e dos povos originários de sociedades exploratórias, foco na exclusão pelo preconceito racial – responsáveis pelo trabalho doméstico das casas da elite); e Aias (mulheres férteis obrigadas a se tornarem “úteros ambulantes” da elite. As Aias moram nas casas dos Comandantes e são acompanhadas pelas Esposas, como se fossem parte de seus corpos, violentadas pelo casal).

Figura 2: Pirâmide feminina de Gilead



Fonte: Criação das autoras.

Apesar de existirem outros grupos sociais na obra fictícia, como as Econopessoas (que formam a classe excluída de Gilead, pela falta de poder aquisitivo); as Jezebéis (grupo secreto que atua na prostituição, de forma forçada, para o bel prazer masculino); e as Não-mulheres (assim chamadas por serem mulheres estéreis, consideradas traidoras de gênero, isoladas como uma espécie de aberração), essas classes (de Econopessoas, Jezebéis e Não-Mulheres) quase não aparecem na série e, por isso, não há como termos subsídios suficientes para estruturá-las na pirâmide social das mulheres, talvez, justamente para serem invisibilizadas, como

inexistentes, como “não-pessoas”, uma espécie de “elas” sobre as quais, com tabu, pouco se menciona, uma vez que não desempenham papéis e funções na estrutura de “Ordem e Progresso” de Gilead. Assim, na Figura 2, não as incluímos para demonstrar o quanto a sua exclusão as extermina, a ponto de sequer terem suas existências assumidas no e pelo sistema, já que não possuem um lugar produtivo econômico, mas as descrevemos, justamente para visibilizá-las, ao demonstrar suas vidas fora do eixo sistêmico.

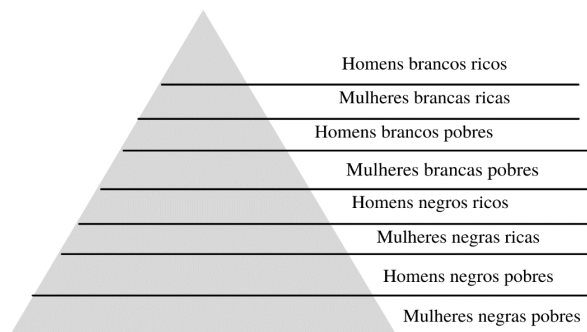
A relação vital entre arte e a vida é regida pelo acabamento composicional formal e pelo estilo autoral e genérico, segundo Bakhtin (2011; 2015; 2016) e Medviédev (2012). O autor, em deslocamento exotópico, assume seu papel de criador, apartado de sua vivência pessoal, ainda que não deixe de ser a pessoa que o constitui, pois, de acordo com Bakhtin, “o artista e o homem estão unificados em um indivíduo de forma ingênua, o mais das vezes mecânica: temporariamente o homem sai da ‘agitação do dia a dia’ para a criação como para outro mundo ‘de inspiração, sons doces e orações’” (2011, p. XXXIII). Autor-criador não deixa de ser autor-pessoa, ao mesmo tempo em que a sua criação estética não coincide com a sua vivência ética. Há um deslocamento, uma espécie de licença, do lugar da experiência de vida para a experimentação criativa estética.

Nesse movimento, a responsabilidade ética garante nexos entre as relações entre arte e vida porque, mesmo separados os papéis de criação e de vivência no ser, eles possuem correspondências: a arte busca na vida a matéria-prima de sua criação e ao solo social se volta ao mudar sua configuração por uma outra, estética, que lhe dá acabamento. Assim, a vida trivial compulsória cotidiana é ressignificada na arte por ganhar acabamento, bem como a arte absorve as questões reacionárias e revolucionárias da vida para sua composição. Nesse jogo dialético-dialógico, arte e vida respondem ética e esteticamente com suas responsabilidades mútuas em suas respectivas formações.

A interseccionalidade entre gênero, raça e classe (Davis, 2016) aparece no enunciado estético audiovisual aqui analisado como modos de segregação dos sujeitos, com base em um nó entre o patriarcado-racismo-capitalismo (Saffioti, 1987). Na série, como reflexo e refração da vida, apesar da hierarquização com base no gênero ser a mais destacada, o capitalismo e o racismo também dividem os sujeitos. Como na vida, na obra fictícia existem divisões entre os iguais (mulheres superiores a outras e homens superiores a outros), justamente pela intersecção entre economia (classe) e raça/etnia. Assim, ricos estão acima de pobres e brancos acima de negros. Contudo, a hierarquização é mais complexa, pois sobrepõe a intersecção do nó sistêmico. Ao considerarmos a complexidade desse nó interseccional, podemos entrecruzar as

duas pirâmides sociais que simbolizam a hierarquização entre homens e mulheres na série (Figuras 1 e 2) do seguinte modo – mais próximo da maneira como existente na vida:

Figura 3: Pirâmide social com base na intersecção gênero, raça, classe



Fonte: Criação das autoras.

Como vimos pela citação de Volóchinov (destacada na p. 10 deste artigo – Volóchinov, 2017, p. 98) e pelos estudos sociológicos marxistas, na vida (dos signos) estruturada pelo capitalismo patriarcal racista, as questões econômicas, de gêneros e de raça marcam os lugares de poder, o que nos faz compreender a estrutura de privilégio de homens ricos e brancos ditarem as regras sociais e terem mais oportunidades que os demais sujeitos, pois posicionados no topo da pirâmide social.

Ribeiro (2018) e hooks (2018) fazem muitos apontamentos sobre o racismo que recai sobre as mulheres em nossa sociedade. Dentre eles, por exemplo, a noção estereotipada de mulher-mãe exigida pela sociedade e temática explorada em *O conto da Aia*. Tanto no mundo “real” quanto na série, essa noção não se refere à mulher-mãe-negra, pois, como explicam as autoras, há um corpo certo para essa condição (o da mulher branca e de elite e o da mulher branca de classe menos abastada, respectivamente). As mulheres negra e pobre e sua intersecção são renegadas como mães (não como objetos sexuais, sendo, inclusive, estupradas ou amantes), muitas vezes, direcionadas de modo forçado a abortos clandestinos, que desconsideram suas condições de saúde. Segundo as autoras, uma trabalhadora ser mãe não é uma ideia validada, o que aparece em declarações, por exemplo, do ex-presidente Jair Bolsonaro, que, em várias ocasiões, defendeu menores salários às mulheres trabalhadoras exatamente com o argumento de que engravidam. Um exemplo foi transmitido pela CNN em 23 de abril de 2021, quando presidente da República, em live aos seus apoiadores, afirma, ao defender os empresários/empregadores, que o projeto de lei que previa igualdade salarial para mulheres e homens que desempenham a mesma função de trabalho, aprovado pela Câmara e pelo Senado e em suas mãos para sanção ou veto, poderia atrapalhar a mulher, pois dificultaria

ainda mais sua empregabilidade, uma vez que, em suas palavras: “pode ser que contratem menos mulheres porque engravidam”⁶.

O nó patriarcado-racismo-capitalismo (Saffioti, 1987) representa a estrutura vigente que garante a manutenção de relações sociais de dominação-exploração (Saffioti, 1987). O sistema patriarcal-teocrático e capitalista da série, com seu acabamento estético distópico, revela essas relações de forma crítica, como reflexo e refração da base social.

Em sua época de deputado federal, antes de ser eleito presidente, Jair Bolsonaro entrou em polêmica aberta com Preta Gil no quadro “O povo quer saber”, do programa televisivo *CQC*, em março de 2011. A cantora o questionou sobre o que faria se seu filho se apaixonasse por uma negra e sua resposta foi: “Ô Preta, eu não vou discutir promiscuidade com quem quer que seja. Eu não corro esse risco porque meus filhos foram muito bem educados e não viveram em ambientes como lamentavelmente é o teu.”⁷

A maneira como Bolsonaro respondeu a Preta Gil demonstra que ele entendeu a pergunta e age, corporal e vocalmente, de modo a incorporar uma postura de superioridade (com o corpo mais ereto e para trás, o peitoral mais aberto e a inclinação da cabeça com o queixo arqueado para cima, com ênfases em “meus filhos”, “bem educados” e “lamentavelmente”, bem como pausa no vocativo “Ô Preta”). Em sua declaração, as ideologias racista e misógina aparecem de forma exacerbada, ao ofender a cantora e sua família. Ao definir uma relação amorosa com uma mulher negra como promiscuidade, o sujeito revela a voz preconceituosa com a qual se identifica.

Esse caso exemplifica como a realidade é regida pelo nó capitalismo-machismo-racismo e como a intersecção gênero-raça-classe sustenta o sistema e divide os sujeitos de forma preconceituosa e desigual, assim como revela que criações artísticas como a série analisada refletem e refratam essas relações sistêmicas, no caso, de modo crítico.

Valorações nodais de servidão da mulher

Como aponta Volóchinov (2017), “qualquer fenômeno ideológico sógnico é dado em algum material: no som, na massa física, na cor, no movimento do corpo e assim por diante” (p. 94). O seriado *O conto da Aia* (2017; 2018; 2019; 2021) explicita sua crítica de modo

⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/reel/184714263479263>. Acesso em: 24 jun. 2026.

⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lkZv3iyZdkA>. Acesso em: 10 fev. 2026.

concretamente sincrético, em que a disposição das personagens nos planos das cenas e as paletas cromáticas revelam a gravidade sombria flagrada pela distopia.

Paula e Batista (2020) fazem uma análise de uma das cenas mais chocantes da série: o estupro do primeiro episódio da primeira temporada. Ao explicarem os passos da Cerimônia, ritual mensal para o ato sexual promovido pelo alto escalão, com as esposas e as aias, com a finalidade de procriação, as autoras demonstram como a relação Comandante/Esposas-Aias é vexatória e revela a supremacia do “macho”.

No artigo, as autoras evidenciam como as Esposas se resumem a corpos destinados a serem servos de Deus, representações encarnadas de Virgens Marias que se sacrificam biologicamente para serem mães, servirem ao marido, ao filho e a Deus; e como as Aias são exploradas como corpos de procriação. O ato sexual, violento e mecânico, alicerça-se no discurso religioso de “sacrifício”, como “penitência”. Sexo se resume a reprodução biológica estimulada pela Igreja e, na Cerimônia, todos aparecem vestidos, sem sensualidade, sem envolvimento e tentam não expressar emoções:

A Esposa e a Aia devem se posicionar na beira da cama. A Aia deita entre as pernas (“sobre os joelhos”) da Esposa, com a cabeça contra seu abdômen. A Esposa, ajoelhada, fica de frente ao marido que, em pé, fora da cama, copula com a Aia. A visualização entre as mulheres é a de que uma seja o “prolongamento” da outra. A Aia é um corpo invisível. Um objeto usado e descartado assim que tiver um filho. A posição dos três integrantes do ato alude à história bíblica de Raquel, Jacó e Bila (nome que a serva apresenta na série). Assim, de acordo com a passagem citada anteriormente, lida pelo Comandante, Aia e Esposa se tornam “uma só carne”. O homem penetra na Aia como se fosse o corpo da Esposa. Aia olha para o teto, Esposa para o marido e o Comandante para a Aia. Não há troca sequer de olhares (Paula e Batista, 2020, p. 140).

O ritual da copulação potencializa como o homem está acima das mulheres e como há mulheres que são mais privilegiadas que outras: Esposa e Aia são vistas como “pedaços de carnes”, mas a Aia é obrigada a aceitar o sexo/estupro como se sequer estivesse no ato e a Esposa é obrigada a presenciar seu marido com outra como algo normal, como se ele estivesse com ela e ainda segura/prende a Aia, colaborando com a realização do ato sexual forçado (a mando de Deus). As duas sofrem de maneiras diferentes, enquanto o homem é livre para disfrutar o ato sexual com as duas, perseguir a aia em outros momentos, escondido da Esposa e ainda procurar Jesebéis, em prostíbulos “secretos”, existentes como locais de prazer (já que, no casamento, o sexo é “sacrifício”, com data, posição, ritual, tudo planejado de forma compulsória). Quantos relacionamentos em contexto real não são estimulados a terem essa mesma configuração, de prazer e obrigação, voltado ao “dever da esposa” ao “marido”?

Um outro ritual de exploração-dominação bastante significativo na série ocorre na última cena do episódio dez da primeira temporada. Ele conta como a Aia Ofdaniel/DeDaniel (todas as Aias recebem o “Of” que, em inglês, significa “de”/”pertencente a” + o nome de seu Comandante, mais uma vez, a mostrar o poder do homem, pois a própria nomeação da Aia a objetifica, uma vez que não possui um nome seu, mas a revela como um objeto “de pertencimento do” Comandante “X”) foi condenada ao apedrejamento por colocar uma criança em perigo.

The Salvaging/O Salvamento (ou O Resgate) é um ritual que faz das Aias cúmplices da violência de Gilead. Com três toques de sinos, as servas são chamadas para formar um círculo em volta de acusados para matá-los por cometerem algum ato proibido ou condenável naquela comunidade. Janine, a Aia em questão, tentou se suicidar com uma criança (seu filho, de uma Cerimônia) no colo e foi condenada. Toda a estrutura dessa cena evidencia a hierarquia Guardiões/Tia/Aias/Condenados:

Figura 4: Sequência de Fotogramas da série *O conto da Aia*



Fonte: YouTube⁸

A estrutura da cena traz, verbivocovisualmente, a hierarquia fundamentada no sistema nodal de poder: acima se encontram as Tias que, do palco, ordenam às Aias, posicionadas embaixo e ajoelhadas para as Tias. Os homens armados asseguram a obediência social, posicionados em volta das mulheres. Nesse enquadramento, os homens simbolizam a superestrutura, as Tias, no meio e as Aias, a base infraestrutural.

Tia Lydia é uma personagem ambivalente, pois é marcada pela bivocalidade. Com um discurso composto por vozes sociais contrárias, sua palavra apresenta “[...] duas vozes, dois sentidos e duas expressões. Ademais, essas duas vozes são correlacionadas dialogicamente, como que conhecem uma à outra [...] como se conversassem uma com a outra” (Bakhtin, 2015, p. 113). A palavra bivocal traz significações fundidas em um só sujeito que, como o Jano Bifronte, caracteriza-se pela complexidade polissêmica.

⁸ Fotogramas retirados do vídeo. Minutagem 00:00:01; 00:00:03; 00:00:06, conforme normas da ABNT. Disponível em <https://youtu.be/Pa2cpfV9atY?si=6QDtQlwiqd4Q1ir3>. Acesso em: 10 fev. 2026.

Tia Lydia é uma das personagens mais violentas da série. Ela segue os valores rígidos misóginos do sistema, mas tem consciência acerca de sua incumbência nessa sociedade e vive o drama (no ritual citado, chora, como flagrado na Figura 6, mas enxuga as lágrimas e executa a ordem que foi incumbida de colocar em prática) de atuar contra si e seu grupo:

Figura 5: Sequência de Fotogramas da série *O conto da Aia*



Fonte: YouTube⁹

É difícil para as Aias punirem uma companheira, mas também é para Tia Lydia determinar esse ato. Por medo de ser ela a sofrer, aceita sua função de prática de supremacia masculina sobre as mulheres sendo, ela também, uma mulher presa nessa teia.

O signo ideológico de tratamento “Tia” é estratégia de aproximação para aceitação dos demais grupos de mulheres, pois remete a valores de parentesco e familiaridade que valoram, por um lado, educação, e por outro, intimidade e igualdade, ainda que “camufle” (mas nem tanto) a rigidez da axiologia contrária que essa função de “carrasco” exige.

O discurso de Tia Lydia na cena reflete e refrata valores ditos “religiosos”. Ao proferi-lo, ela faz pausas e observa as Aias porque sabe o peso da ação que seguirá. Ao contemplar a natureza e tratar de milagres divinos, ela fala do pecado maior para a voz teocrática vigente: fazer mal a uma criança. Coloca as Aias de pé para apedrejarem uma igual e diz, com os olhos marejados e voz embargada pelo choro, que sabe o quanto esse ato é difícil, mas “Deus nos dá as bênçãos e também nos dá desafios, o preço maior do amor d’Ele às vezes é alto, mas precisa ser pago”. A bivocalidade flagrada revela o sofrimento de ser agente da violência e sofrer com as violações que aplica:

⁹ Fotogramas retirados do vídeo. Minutagem 00:03:05; 00:03:08; 00:03:11, conforme normas da ABNT. Disponível em <https://youtu.be/Pa2cpfV9atY?si=6QDtQlwiqd4Q1ir3>. Acesso em: 10 fev. 2026.

Figura 6: Sequência de Fotogramas da série *O conto da Aia*



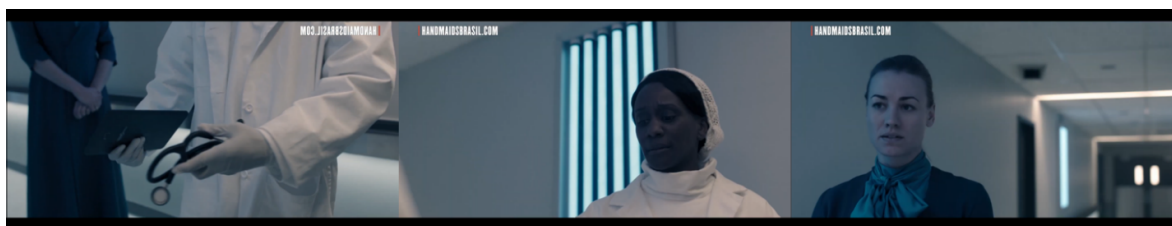
Fonte: YouTube¹⁰

Essa cena semiotiza uma das raras situações de desobediência civil das Aias, que não apedrejam sua igual e, por esse gesto, são castigadas. Os condenados, nesse ritual, situam-se no centro de um círculo de Aias. Os Guardiões agridem com golpes fortes as Aias, quando estas se recusam a apedrejar uma companheira, mesmo com a tentativa da Tia Lydia de interferir (o que também demonstra a bivocalidade que a caracteriza).

Outra cena que potencializa essas relações e insere o racismo no quadro complexo de exploração-dominação da mulher ocorre no episódio oito da segunda temporada: um médico precisa ser mobilizado para salvar uma das poucas crianças existentes nessa sociedade. Nenhum dos homens consegue e uma médica (do passado, antes do Golpe de Estado), atual Martha, negra, é chamada e, escoltada por Guardiões (nunca, nessa sociedade, as mulheres ficam livres), ela é buscada¹¹.

Ao receber as informações sobre o caso, antes que consiga perguntar algo, é cortada pela Esposa presente, Serena Joy, que afirma o motivo do chamado (dar sua opinião médica), o que lhe gera espanto e medo, mas assume seu papel profissional no lugar do homem, que lhe passa seus instrumentos de trabalho:

Figura 7: Sequência de *Fotogramas da série O conto da Aia*



Fonte: YouTube¹²

¹⁰ Fotogramas retirados do vídeo. Minutagem 00:03:50; 00:03:53; 00:03:56. Disponível em <https://youtu.be/Pa2cpfV9atY?si=6QDtQlwiqd4Q1ir3>. Acesso em: 10 fev. 2026.

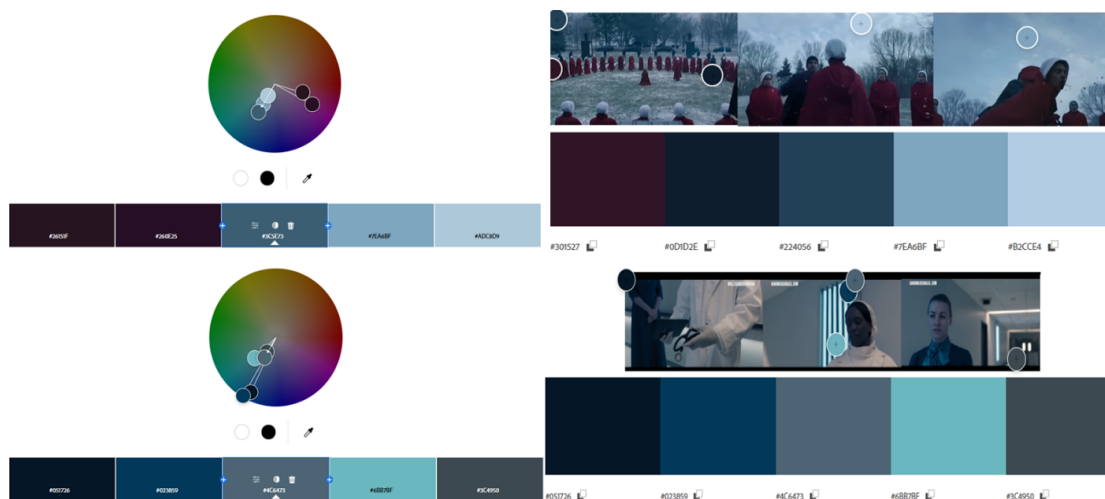
¹¹ Disponível em https://youtu.be/yMiHG4EDM00?si=b_Fqe3ZfFwg6XFDm. Acesso em: 10 fev. 2026.

¹² Fotogramas retirados do vídeo. Minutagem 00:02:01; 00:02:04; 00:02:07. Disponível em https://youtu.be/yMiHG4EDM00?si=b_Fqe3ZfFwg6XFDm. Acesso em: 10 fev. 2026.

Toda a montagem de cena traz à tona a estrutura da sociedade pelos posicionamentos das personagens: homens sempre ao redor, em vigilância, controle e ameaça pela postura corporal e armas; mulheres com corpos em posições servis e hierárquicas – Esposas, com postura dominante perante as Aias e Tias, à frente delas; o representante da superestrutura à espreita. A médica-Martha espera seu superior homem-médico e mulher-Esposa, até receber os instrumentos profissionais (em foco, com câmera em close – Fotograma 1 da Figura 7), como forma de permissão/autorização para atuar. Mesmo assim, age com cautela porque qualquer movimento fora do padrão permitido na Gilead totalitária gera uma reação de violência física severa.

As cores das cenas destacadas (Figura 8), de um mareado congelado, junto com tons de marrom, vinho, preto, azul e verde escuro também integram a composição dos sentidos de rigidez da estrutura social criticada no enunciado audiovisual:

Figura 8: Disco de cores, temas e gradientes das cenas da série *O conto da Aia*



Fonte: Criação das autoras com AdobeColor.

A paleta cromática que configura as cenas aparece desde as roupas até a ambientação da série, que trata, com distopia, o controle e a brutalidade do sistema (o que é marcado pelo marrom, símbolo, no caso, do conservadorismo sombrio).

O azul prateado, frio, revela o choque, o medo e a apatia da obediência servil devido ao controle sistêmico – por isso, a cena do apedrejamento é predominantemente azul. Não um azul celeste, mas sim um azul entre o argênteo (prata) e o plúmbeo (chumbo), gélido com um ponto preto/sombrio, que simboliza a passividade que a cor (Heller, 2013) e as mulheres devem ter diante de qualquer ação que lhes seja imposta.

O verde é a cor terrestre e da natureza, segundo Heller (2013). Conforme a autora, o verde complementa o vermelho (na série, usado para caracterizar as Aias). Essa simbologia dialoga com a premissa religiosa da série, pois a ideologia teocrática do local se alicerça em preceitos bíblicos voltados a condenações severas de Deus aos humanos. O verde misturado com o azul liberta-se da severidade religiosa, como as Aias, na cena, que resistem desobedecem às ordens (logo, a lógica) do sistema.

O verde é a cor das roupas das Marthas, que limpam e organizam o ambiente doméstico. Se “o vermelho é ativo, o azul é passivo; o verde é tranquilizador. O verde fica entre o masculino vermelho e o feminino azul. [...] Na Teoria das Cores, o verde é complementar ao vermelho [...]” (Heller, 2013, p. 193). O verde-Martha e o vermelho-Aia revelam, na série, a junção da integração mulher-objeto cama e mesa, pois enquanto a Aia procria em nome de Deus, as Marthas cuidam da casa e servem a mesa da família do Comandante. Juntas, elas simbolizam a mulher-serva “perfeita” sendo, uma, a extensão da outra, assim como a Aia é, na Cerimônia do ato sexual, prolongamento da Esposa. As três, em fusão encarnam a valorização “bela, recatada e do lar” tão em voga pela extrema-direita antifeminista, também calcada no conservadorismo e na tradição, em nome da família heteronormativa e de preceitos religiosos neopentecostais. Além disso, verde e vermelho, misturados, levam ao marrom, que remete à estagnação e ao retrocesso como mais uma marca crítica do ponto de vista composicional estético da série.

O vermelho é a cor reservada às Aias. Se “o vermelho masculino é o vermelho do sangue luminoso da carne; o vermelho feminino é vermelho escuro e simboliza o sangue da menstruação” (Heller, 2013, p. 109). Esses vermelhos são complementares. O tom também é significativo, pois “O vermelho claro simboliza o coração e o escuro simboliza o ventre. O claro simboliza a atividade, ao passo que o escuro é uma cor tranquila, uma cor noturna” (Heller, 2013, p. 109). O tom usado para as Aias é o escuro, menstrual reprodutivo. O vinho, formado pela síncrese de azul, vermelho e amarelo, simboliza a potencialização da força das Aias, sua resistência, e aparece sutilmente nas cenas, como traços mínimos discretos da sugestão que constrói o encaminhamento da trama e o ponto de vista do autor-criador, direcionado para a resistência sistêmica.

O azul das Esposas, diferente do azul argênteo e púmbleo do ambiente das cenas analisadas, é apático, melancólico, distante, triste e frígido. Por isso, ele contrasta com o vermelho das Aias porque, enquanto o vermelho é ativo, quente e vivo, na série simboliza a fertilidade; o azul é frio, silencioso e apático, representando a esterilidade das Esposas. Além

disso, essas cores ratificam que as Aias são “demoníacas”, enquanto as Esposas são abnegadas, como a Virgem Maria, ao aceitarem suas “missões”.

O preto também compõe a série e simboliza o poder totalitário distópico de Gilead. Ele funciona como um filtro sombrio (uma espécie de “*insulfilm*” – ver Figura 8) que, junto com o marrom, semiotiza a distopia em cores. Junto com as falas e a movimentação com expressões faciais e corporais das personagens, o jogo de câmeras, a vestimenta e a cenografia, a paleta cromática marca a crítica pelo tom negro-totalitário violento do sistema patriarcal-teocrático-capitalista, pautado na exploração-dominação das mulheres e na supremacia masculina. Essa elaboração reflete e refrata não apenas a crítica à sociedade fictícia de Gilead, mas ao sistema vigente em contexto real da vida. Logo, ato estético se revela ato ético responsável por essa composição.

Como a série se alicerça no solo social, ela semiotiza um desdobramento sociocultural que revela valorações, no caso, de crítica e reflexão. Nesse sentido, ela serve de alerta para o fundamentalismo religioso que tem crescido no Brasil e no mundo.

Um exemplo de similaridade, guardadas as devidas proporções, é a ascensão da extrema direita no Brasil com a instauração do bolsonarismo, calcado em discursos religiosos fundamentalistas, em prol de um suposto conservadorismo e de uma tradição excludente e disfuncional, que subjuga e extermina mulheres, povos originários, negros e comunidade LGBTQIAPN+. Como afirmam Paula e Souza (2023), o Integralismo político brasileiro, inspirado na eugenia estadunidense dos anos de 1920 e que desembocou no fascismo italiano de Mussolini (e este, no nazismo alemão), volta com força e expressividade como neointegralismo e ocupa parte significativa do Congresso Nacional, ditando pautas de costumes junto com a chamada “bancada evangélica”.

As consequências de movimentos aparentemente “apartidários” de 2013 culminaram no Golpe de Estado de 2016, contra Dilma Rousseff (a primeira e única presidente mulher do país), com atos simbólicos de extrema violência (de ofensas verbais a simbólicas, com desenhos-montagem que simulavam a ex-presidenta de pernas abertas, colocados na boca do tanque de carros para que, quando abastecidos, fosse simulado um ato de estupro figurativo na ex-presidenta) por parte da população, estimulada pela mídia hegemônica, por parte do empresariado abastado do país e internacional, por partidos políticos de direita e orientação de Steve Bannon e outras equipes que trabalharam com Trump, nos Estados Unidos) e tiveram como seu maior resultado, a eleição de Jair Bolsonaro, em 2018, em meio a uma onda de *Fake News* e manipulações para impedir a candidatura de Lula à eleição, com denúncias contra

corrupção (que, mais tarde, foram comprovadamente desmentidas) e uma proposição de destruição, inclusive, com estímulo armamentista. Esse movimento criou um clima de polarização político-ideológica na sociedade e destravou relações de violências as mais variadas, pautadas em ódio, desde as redes até homicídios e feminicídios.

No dia 1 de janeiro de 2019, na posse presidencial de Jair Bolsonaro, em um discurso em libras, antes do marido, Michelle Bolsonaro reafirmou o *slogan* da campanha “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, agradeceu ao “amado esposo” e o beijou entre os aplausos (o que está em close, no último fotograma da Figura 9). A mídia fez o papel de enaltecer a beleza, a simpatia e a graça da primeira-dama e essa foi uma estratégia discursiva para tentar demonstrar que Bolsonaro não era/é misógino, como reconhecido por suas declarações. Michelle inaugurou o governo atendendo às expectativas conservadoras religiosas de submissão, sendo explorada como objeto controlado exemplar: “bela, recatada e do lar”, por sua fala, postura corporal, vestimenta etc. De certa forma, Michelle e a Esposa Serena Joy refletem e refratam uma à outra:

Figura 9: Sequência de Fotogramas do vídeo de Cerimônia de posse da Presidência de Jair Bolsonaro



Fonte: Youtube¹³

A vestimenta (um vestido) e a maquiagem (em tom nude) de Michelle Bolsonaro, em paleta de rosa-claro, reafirmou valores de feminilidade, fragilidade e delicadeza, remetendo à castidade e à maternidade cristã. O vestido acinturado, com decote ombro a ombro (que limita o movimento dos braços), comprimento abaixo do joelho, saltos finos (que limitam os passos da mulher e seu equilíbrio), enfim, toda a indumentária dialogava, ainda, com a imagem da boneca Barbie, da Mattel e não escondia o controle como dominação masculina, uma vez que reportava ao comportamento construído socialmente no patriarcado como “ideal” feminino: andar controlado, posturas corporais limitadas que demandam apoio, disciplinam e reprimem os movimentos e o corpo da mulher.

¹³ Fotogramas retirados do vídeo. Minutagem 00:02:51; 00:02:54; 00:02:58. Disponível em https://youtu.be/Yaq9BeTU4_Y?si=NUzWh30aPGf5ViaU. Acesso em: 10 fev. 2026.

Toda a encenação desse momento apresenta a mulher à frente do homem, em posição que, falsamente, sensibiliza o espectador a /crer/ na emancipação feminina, em ato de “mascaramento” da realidade, uma vez que até o marido eleito para o cargo máximo de liderança do país se encontra situado atrás dela enquanto ela fala, sorridente/feliz, em um ambiente público oficial, com que simulando a inversão do ditado popular de que “atrás de um grande homem, há, sempre, uma grande mulher”. Mesmo atrás, Bolsonaro ainda fica no foco da cena, uma vez que acima (mais alto, em destaque) de sua esposa, como Deus/Messias, “acima de todos”, conforme o *slogan* de sua campanha e de seu governo, com o qual Michelle inicia sua fala.

No contexto da eleição, a rejeição de Bolsonaro pelas mulheres foi grande, especialmente marcada pelo movimento “#ELENÃO”. Iniciar o governo com a fala de uma mulher antifeminista, como se autodeclara Michelle, com a configuração de toda a cena enunciativa, é um ato estratégico de tentativa de demonstrar que as mulheres “belas, recatadas e do lar”, como a primeira-dama, teriam espaço naquele governo, mesmo que, depois, praticamente toda a equipe ministerial tenha sido formada por homens, em sua maioria branca e de classe privilegiada e o Ministério da Mulher tenha se tornado “Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos”, voltado à pauta de costumes e um dos que menos verbas e ações teve durante toda a sua gestão (de 2019 a 2022).

Ainda que a pessoa em destaque nesse momento da posse seja Michelle, a voz social que ela simboliza é a machista que tenta simular um ato de “empoderamento” à mulher, mas revela o aprisionamento de sua voz e presença subordinadas e em prol do homem. Como a Esposa Serena Joy, de Gilead, Michelle, nesse ato enunciativo, atende ao modelo de submissão teocrática, patriarcal e capitalista, ao assumir o papel, como primeira-dama, de modelo a ser seguido. Modelo de subserviência que trabalha para o marido e a família. Esta, célula nuclear social e aquele, ícone do machismo estrutural.

Esse exemplo demonstra que a sociedade patriarcal-capitalista tenta, em um processo de alienação de si e do outro, naturalizar preceitos sexistas ao mascarar as violências de gênero, raça e classe para que a voz social do opressor encarne como voz do oprimido, sem que este, necessariamente, se aperceba disso.

Por isso, a necessidade e a relevância de discutirmos sobre obras como *O conto da Aia*, que refletem e refratam esse mecanismo de modo crítico e, com isso, estimular a tomada e o desenvolvimento da consciência, pois só dessa forma podemos romper com essa lógica cruel e misógina, em prol de um mundo mais democrático e menos desigual.

Considerações (não) finais

Conforme discutimos e demonstramos, as relações de gêneros se revelaram uma das hierarquias que alinhava os enunciados aqui selecionados como objetos de estudo, alicerçada em padrões patriarcais machistas que dividem homens e mulheres, inviabiliza outras identidades de gênero e restringe possibilidades de existência.

Reflexo e refração da vida, Gilead, espaço-tempo fictício distópico, torna-se representação estética de sociedade que semiotiza, com sua singularidade fantástica e o tom sombrio, o mundo real, especialmente quando entendemos a relação arte e vida como a assume Bakhtin, ao afirmar que “a obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra no mundo representado [...]” (1988, p. 358). Na relação estética-ética, por mais que a série se caracterize como “noir”, por meio da construção de linguagem, ela revela a luta de classes e se configura como arena estética que denuncia e critica situações de abuso extremo contra mulheres.

Ao nos depararmos com algumas situações existentes em Gilead, por mais absurdas que, a princípio, pareçam, percebemos similaridades com declarações e valores mobilizados pela extrema direita, em ascensão na contemporaneidade, como ocorre, no Brasil, com o ex-governo e no grupo de adeptos, hoje, nomeado como bolsonarista.

Tendo em vista a relevância social do estudo dos valores estimulados por esse grupo, esta reflexão considerou que, concomitantemente ao aumento da presença desse grupo em instâncias oficiais de poder, o número crescente de violências denunciadas e veiculadas midiaticamente, sofridas pelas mulheres, muitas, culminando em feminicídios, é um tema a ser debatido. Por isso, pensar a relação estética e ética semiotizada na série e flagrada em declarações do ex-presidente e da ex-primeira-dama da República brasileira, com ressonâncias na sociedade, é necessário para verificarmos como a arte reflete e refrata valores, ao expor, no caso, com a forma composicional distópica crítica, como sistemas autoritários funcionam e onde podem chegar, como uma maneira figurativa de alertar sobre os rumos que a contemporaneidade tem galgado a passos largos, impulsionados por *bots*, via redes sociais; por aqueles que têm se tornado conhecidos como “influenciadores”; por determinados líderes religiosos e políticos.

As cenas fictícias e as declarações reais analisadas exemplificam valores integrantes da vida e da arte. A reflexão sobre o tema nos fez/faz pensar sobre as mazelas sociais, os

sofrimentos, em especial das mulheres servas/aias e a importância da resistência de nossas vozes e de nossos atos, como assevera Bakhtin (2010), sempre responsivos e responsáveis. Afinal, como em *O conto da Aia* (2017; 2018; 2019; 2021), vamos continuar passivos, servas e servos, à mercê do golpismo de Estado frequentemente em ação, até nos tornarmos Gilead para, então, despertarmos nossas consciências e nos rebelarmos contra um sistema em expansão que nos determina e encarcera, como objetos “de cama e mesa” (Studart, 1974), torturadas e exterminadas de modos cada vez mais atrozes? Pode parecer exagerada a questão, mas ao nos voltarmos a um sistema segregador e supremacista, resultado de uma mentalidade histórica ainda em andamento, percebemos o quanto estamos atrasados nesse embate em prol de nossas existências e do Estado democrático de direito, o tempo inteiro ameaçado.

Referências

- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1988.
- BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João, 2010.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: A estilística*. São Paulo: 34, 2015.
- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: 34, 2016.
- BEAUVOIR, S. 1908-1986. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.
- DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DI FANTI, G.; PAULA, L. DE, PONZIO, L. A proposta dialógica do Círculo bakhtiniano. *Letras de Hoje*, 56(3), 2021, p. 395-404. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/42530>. Acesso em: 09 fev. 2026.
- HELLER, E. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- HINTZE, H. *Desnaturalização do Machismo Estrutural na Sociedade Brasileira*. São Paulo: Paco, 2021.
- hooks, b. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.
- MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. São Paulo: Contexto, 2012.

PAULA, L. de; BATISTA, R. dos S. Um lugar de violência: perspectiva dialógica do corpo em *The Handmaid's Tale*. *Polifonia*. Cuiabá (MT), v. 27 n. 49, p. 130-153, 2020. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/10692>. Acesso em: 09 fev. 2026.

PAULA, L. de; DI FANTI, G.; PONZIO, L.; PASCHOAL, C. S. A heterocientificidade dialético-dialógica do Círculo bakhtiniano. *Letrônica*, v. 14 (sup.), p. 01-11, 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/43015>. Acesso em: 09 fev. 2026.

PAULA, L. de; FIGUEIREDO, M. H. de; PAULA, S. L. de. O Marxismo do/no Círculo. In: STAFUZZA, G. B. (Org.). *Slovo – O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Curitiba: Appris, 2011. p. 79-98.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A filosofia bakhtiniana de linguagem e a pertinência da verbivocovisualidade. In: PEREIRA, Rodrigo Acosta; PINTO, Maria Alexandra A. Guedes; AGUILERA, Maria Cristina Arancibia (Orgs.). *Estudos no campo discursivo na contemporaneidade*. São Carlos: Pedro & João, 2024. p. 71-126.

PAULA, L. de; OLIVEIRA, R. J. de. A relevância e a produtividade teórico-metodológico-analítica da entonação discursiva: a poética “Flor de Lis”, de Djavan. In: BALTAR, M.; FRAGA, C. F.; DINIZ, K.; BARROS, L. M.; CASTRO, L. M. de; ANDRADE, T. M. de (Orgs.). *A canção como objeto multidisciplinar de análise e de ensino-aprendizagem de linguagens*. São Carlos: Pedro & João, 2025. p. 57-112.

PAULA, L.; SANT’ANA, C. G. A violência contra a mulher no Brasil: repercussão pública do machismo estrutural. *Fórum Linguístico*, v. 19, n. 1, p. 7555-7574, 2022. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8491599>. Acesso em: 09 fev. 2026.

PAULA, L. de; SERNI, N. M. A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. *Raído*, v. 11, n. 25, p. 178-201, 2017. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/6507>. Acesso em: 09 fev. 2026.

PAULA, L. de; SOUZA, D. N. de. Operários no contexto pandêmico: o nada “novo normal” da Covid-19”. *Cadernos Discursivos*, Catalão-GO, v. 1, n. 2, p. 256-297, 2023.

RIBEIRO, D. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SAFFIOTI, H. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SAFFIOTI, H. Violência de gênero: o lugar da práxis na construção da subjetividade. *Lutas sociais*, n. 2, p. 59-79, 1997.

SAFFIOTI, H. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1976.

STUDART, H. *Mulher*. Objeto de cama e mesa. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Rio de Janeiro: 34, 2017.

VOLÓCHINOV, V. N. *Palavra na vida e a palavra na poesia*: ensaios, artigos, resenhas e poemas. São Paulo: 34, 2019.

Filmografia

SKOGLAND, K.; PODESWA, J.; REID, D. *The Handmaid's Tale*. 1ª, 2ª e 3ª temporadas. Estados Unidos: MGM, 2017, 2018 e 2019.

ISSN: 1984-4921

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v18.n40.12>

Recebido em: 20/02/2026

Aprovado em: 23/06/2026