

Universidade Federal de Ouro Preto

Programa de Pós-Graduação em Letras:  
Estudos da Linguagem (POSLETRAS)

---

Dissertação

---

**A história como um pesadelo  
feminino: uma análise de *The  
Handmaid's Tale* e *The  
Testaments*, de Margaret Atwood**

Aline Machado Gonçalves

Mariana  
2023



UFOP

ALINE MACHADO GONÇALVES

**A HISTÓRIA COMO UM PESADELO FEMININO:  
uma análise de *The Handmaid's Tale* e *The Testaments*, de Margaret Atwood**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras.

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Cultura.

Orientadora: Professora Doutora Maria Clara Versiani Galery.

MARIANA – MG

2023

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

G635a Gonçalves, Aline Machado.

A história como um pesadelo feminino [manuscrito]: uma análise de The Handmaid's Tale e The Testaments, de Margaret Atwood. / Aline Machado Gonçalves. - 2023.

150 f.: il.: color., tab..

Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery.

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Atwood, Margaret, 1939- - Crítica e interpretação. 2. Feminismo e literatura. 3. Memória coletiva. 4. História. 5. Distopias. 6. Mulheres na literatura. 7. Literatura canadense. I. Galery, Maria Clara Versiani. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 821.111(73).09(043.3)

Bibliotecário(a) Responsável: Iury de Souza Batista - CRB6/3841



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Aline Machado Gonçalves**

**A história como um pesadelo feminino: uma análise de *The Handmaid's Tale* e *The Testaments*, de Margaret Atwood.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Aprovada em 31 de agosto de 2023

Membros da banca

Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery - Orientadora - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Profa. Dra. Natália Fontes de Oliveira - Universidade Federal de Viçosa - UFV

Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 31/08/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Agnolon, COORDENADOR(A) DE CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM**, em 04/10/2023, às 08:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0582311** e o código CRC **84D0D76C**.

Ao meu avô, Antônio Gonçalves da Cunha

*(in memoriam)*

“I know better

But I still feel you all around”

(Taylor Swift - Marjorie)

## AGRADECIMENTOS

Ainda encolhida devido à perda do meu avô invoquei-o em sonho perante a dúvida se eu deveria ou não embarcar nessa aventura chamada pós-graduação. Na minha conversa com a versão internalizada que eu tenho do meu “vôzinho” ele me auxiliou não apenas a decidir, mas a me acalmar. Para quem não sabe, mais do que meu avô, ele era minha figura paterna por excelência – meu avô entendeu que ele poderia ser meu pai de criação e a assim o foi, me criou como filha. Por isso, além de dedicar minha dissertação a ele, agradeço-o imensamente e eternamente pelo papel que desempenhou e ainda desempenha em minha vida. Obrigada por tudo, vô, o carregarei sempre comigo!

Agradeço também aos melhores companheiros que a vida poderia ter me dado: Marcos e Jon, the cat, o gato. Marcos sempre me auxilia a ver a vida com mais teoria, ironia e, claro, amor. E apesar de nunca me deixar no tédio, dá sentido à minha rotina e me impede de viver no puro caos.

Jon, por sua vez, é meu companheirinho felino, na procrastinação e na luta, na escrita ou nas séries, no solzinho matinal ou na atividade física; posso sempre contar com meu fiel escudeiro, cujo único defeito é deixar marcas no meu corpo caso eu decida que ele merece um abraço de Felícia.

Agradeço à minha avó Benedita, à minha mãe Rosângela, aos meus irmãos Allan e Sther: vocês são os amores da minha vida e a minha saudade constante. E aos meus sobrinhos Nicolas e Heitor, aqueles que fazem meu coração se desmanchar.

Deixo aqui o meu carinhoso agradecimento aos miguez que estiveram sempre comigo, nas trocas de memes e de notícias que nos faziam querer quebrar o mundo: à Gabi, Rachel, Mayra, Lê, Kogut, Clarissa. Aos meus amigos do DEBAN (Departamento do Banquinho) que me acompanham desde a graduação em história: Flávio, Felipe, Ana, Léo e Poly. Vocês todos não têm ideia do quão importantes são na minha vida.

Agradeço à Rosi, pelo acolhimento profissional, por me ajudar a enxergar e a sentir melhor a vida. E pelos abraços que deixam um quentinho no coração.

Agradeço ao POSLETRAS pela oportunidade de fazer parte do mestrado e pelos professores sempre atenciosos. Aproveito para agradecer à toda a comunidade ICHSiana e UFOPIana, por me fazerem sentir que eu pertencço a algo maior do que eu mesma. A vida acadêmica pode ser muito solitária, mas não precisa ser.

Agradeço especialmente à professora Soélis Mendes, minha orientadora na graduação de Letras e com que tive a alegria de estagiar no mestrado, pelas trocas ricas e divertidas. E ao professor Emílio Maciel, com quem cursei a disciplina “Memória, representação e arquivo” lá em 2017 cujo trabalho final deu origem a esse projeto de pesquisa. Ambos serviram de luz no fim do túnel em uma época em que eu achava que a vida acadêmica não era para mim.

Agradeço imensamente à minha orientadora Maria Clara que me auxiliou nas dúvidas e nas crises, e leu meu texto com tanto carinho e atenção. Se minha pesquisa cresceu tanto, certamente não fiz isso sozinha. A tranquilidade que eu vivenciei nesses últimos dois anos tem muito a ver com a humanidade com que fui orientada.

Agradeço à FAPEMIG pelos 13 meses de bolsa de pesquisa. Mais do que dedicação exclusiva ao projeto, essa bolsa significou estabilidade financeira, algo inimaginável após os últimos anos de destruição do Brasil. Meu desejo é que mais pessoas se beneficiem de oportunidades como a que eu tive.

“Essa lição é dialética. A literatura nos ensina a notar melhor a vida”

James Wood



## RESUMO

Nessa dissertação intitulada “A história como um pesadelo feminino” são analisados os romances distópicos *The Handmaid’s Tale* e *The Testaments* da escritora canadense Margaret Atwood publicados, respectivamente, em 1985 e 2019. O objetivo é mostrar como o texto atwoodiano sugere a história como pesadelo feminino. Partindo da concepção de intertextualidade como “memória da literatura”, foram mobilizadas diferentes referências históricas e tradições literárias com as quais os romances dialogam. Por isso, a dissertação foi dividida em quatro capítulos. No primeiro, apresenta-se como a recepção crítica analisa as obras e destaca-se como a questão étnico-racial no Gileadverso, isto é, no universo fictício de Gilead, vem sendo esquecida. No segundo, discute-se a inserção das distopias estudadas na tradição utópica e distópica e a subversão empreendida pelo texto atwoodiano quanto à representação feminina nessa tradição. Destaca-se, além disso, como a sátira é um elemento presente na gênese da utopia enquanto gênero. No terceiro capítulo, mobiliza-se as discussões de Maurice Halbwachs, Michael Pollak, Aleida Assmann, Paul Connerton, e Jan Assmann e conceitos como os de “memória individual”, “memória coletiva” e “memória cultural” para mostrar como um Estado pode, intencionalmente, interferir e manipular as memórias dos indivíduos que nele vivem, qual é o caso do fictício Estado totalitário fundamentalista misógino de Gilead. No quarto capítulo, partindo dos trabalhos de Giorgio Agamben e Paul Ricoeur, discute-se quem são testemunhas de eventos históricos e como elas podem (ou não) ter seus relatos validados. Ainda nesse capítulo, questiona-se com o auxílio de Joan Scott, Gayatri Spivak e Michelle Perrot o discurso acadêmico da presumida “transparência” na prática científica que esconde posturas fortemente ideológicas e, muitas vezes, misóginas. Conclui-se que a história como um pesadelo feminino não é uma exclusividade das narradoras, sendo uma referência ao tratamento dispensado às testemunhas femininas ao longo do tempo.

**Palavras-chave:** Margaret Atwood; Testemunho; Feminismo; Memória; História.

## ABSTRACT

In this work entitled “History as a female nightmare”, we analyze the dystopian novels *The Handmaid’s Tale* and *The Testaments* by the Canadian author Margaret Atwood published, respectively, in 1985 and 2019. Our objective is to show how the Atwoodian text suggests History as a female nightmare. By using the concept of intertextuality as the “memory of literature” we explored different historical references and literary traditions used in the novels. Therefore, this work is divided into four chapters. In the first one, we present the critical reception of the dystopias and highlight how the ethnic-racial issue has been overlooked. In the second one, we discuss how the novels belong to the utopian/dystopian tradition and how the Atwoodian text subverts it concerning to the common way in which women are represented in it. Additionally, we emphasize the satire as an element of the utopian genre since its beginning. In the third chapter, we explore the works of Maurice Halbwachs, Michael Pollak, Aleida Assmann, Paul Connerton, and Jan Assmann and concepts such as “individual memory”, “collective memory” and “cultural memory” in order to show how a State might, intentionally, interfere and manipulate the memories of its inhabitants, which is the case in the totalitarian fundamentalist misogynist State of Gilead. Finally, in the fourth chapter, based on the discussions of Giorgio Agamben e Paul Ricoeur, we examine who can be defined as witnesses of historical events and how they can have their testimony validated (or not). Moreover, in this chapter, we question with the help of Joan Scott, Gayatri Spivak e Michelle Perrot the academic discourse of a presumed “transparency” in the scientific practice that conceals strongly ideological and often misogynistic perspectives. We conclude that History as a female nightmare is not exclusively an experience of the narrators, rather a reference to the treatment given to the female witnesses throughout time.

**Keywords:** Margaret Atwood; Testimony; Feminism; Memory; History.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Quadro de Memória Cultural e Memória Comunicativa.....	83
Figura 2 - Foto da edição original de <i>The Testaments</i> .....	125

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

*The Handmaid's Tale* – HT

*The Testaments* – TS

Notas Históricas - NH

# Sumário

<b>Introdução .....</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo 1: A recepção crítica e alguns elementos para discussão .....</b>	<b>18</b>
1.1 Margaret Atwood e a literatura de sobrevivência.....	18
1.2 <i>The Handmaid's Tale</i> (1985): a intertextualidade como memória da literatura..	23
1.2.1 Entre a ficção científica e a ficção especulativa .....	28
1.3 <i>The Testaments</i> (2019): a centralidade do testemunho feminino .....	32
1.4 O Gileadverso e a esquecida questão étnico-racial .....	45
<b>Capítulo 2: Uma questão de gênero .....</b>	<b>53</b>
2.1 A tradição utópica.....	53
2.1.1 A tradição utópica e outros gêneros literários .....	55
2.2 A tradição distópica .....	59
2.2.1 Uma distopia feminista? .....	67
2.2.2 Esperança e sátira na distopia atwoodiana .....	69
<b>Capítulo 3: Como Gilead recorda .....</b>	<b>73</b>
3.1 “Melhor nunca é melhor para todo mundo” .....	73
3.2 Memória como coletivo.....	74
3.3 Memória como identidade .....	76
3.4 Memória como cultura.....	82
3.4.1 O mito de origem e as representações como repetições .....	85
3.4.2 A ritualização do cotidiano.....	87
3.4.3 Rituais, celebrações e desumanização .....	88
3.4.4 Vestuário e cor.....	94
<b>Capítulo 4: “Notas Históricas” e a (des)legitimação do testemunho feminino .....</b>	<b>99</b>
4.1 Artifício literário e sátira ideológica.....	99
4.2 A obsessão intelectual em deslegitimar o testemunho feminino.....	103
4.2.1 “Nosso trabalho não é censurar, mas compreender” .....	110
4.2.2 “Alguma pergunta?” .....	115
4.2.3 “A história não se repete, mas rima” .....	119
<b>Conclusão .....</b>	<b>128</b>
<b>Referências bibliográficas .....</b>	<b>131</b>
<b>ANEXO A – Transcrição da extensão das Notas Históricas .....</b>	<b>138</b>
<b>ANEXO B – Tradução da transcrição da extensão das Notas Históricas .....</b>	<b>144</b>

## Introdução

Compreendemos as narradoras Offred, Tia Lydia, Agnes e Daisy de *The Handmaid's Tale* (HT) e *The Testaments* (TS) como testemunhas ficcionais de eventos históricos que se desenrolam dentro do universo criado pela escritora canadense Margaret Atwood, cujos relatos são deslegitimados por um discurso histórico presumidamente científico, transparente e não-ideológico. É nosso objetivo mostrar como esse tratamento dado aos seus testemunhos se relaciona com uma “memória da literatura” no que diz respeito tanto a uma tradição literária utópica/distópica acostuada a representar as personagens femininas como inferiores e/ou hiperssexualizadas quanto ao contexto de produção dos romances. HT e TS foram publicados, respectivamente, em 1985 e 2019 e dialogam com diferentes ondas do feminismo assim como satirizam um modo tradicional de se pensar e de se fazer a história, incapaz de ouvir a voz de vítimas históricas.

Inicialmente, essa pesquisa se inseria exclusivamente na lacuna deixada pela falta de trabalhos que associem os romances distópicos atwoodianos aos estudos de memória. O nosso objetivo era mostrar como as narradoras sofrem um duplo silenciamento ao serem vítimas do fictício Estado totalitário fundamentalista de Gilead e ao terem suas memórias analisadas e desclassificadas por um personagem historiador nas Notas Históricas (NH), espécie de posfácio que se segue às narrativas em primeira pessoa. Ao longo da pesquisa, no entanto, outras demandas foram se impondo. Foram elas: a necessidade de se pesquisar as diferentes ondas do feminismo nos contextos de produção dos romances; o caráter étnico-racial excludente do Estado gileadeano; e a presumida esperança deixada ao final de obras distópicas, a princípio compreendidas apenas com relação ao seu tom tipicamente pessimista.

Além desses aspectos mais teóricos, na reta final da pesquisa, a partir da leitura da tese de Elvio Freitas (2022) soubemos na versão estendida das Notas Históricas apresentada exclusivamente em uma edição especial de *The Handmaid's Tale*, no formato audiolivro, em 2017, e disponível na plataforma *Audible*. Essa extensão foi transcrita e traduzida pelo pesquisador Elvio Freitas, e revisada para essa dissertação, podendo ser encontrada nos ANEXO A – Transcrição da extensão das Notas Históricas e ANEXO B – Tradução da Transcrição da extensão das Notas Históricas. Considerando-se a relevância de um trecho adicionado posteriormente à publicação original e apenas em áudio, adicionamos essa extensão à análise do capítulo quatro focado nas NH.

## Adentrando o Gileadverso

Utilizamos o termo “Gileadverso” cunhado pelo pesquisador Tore Sefland Heggen (2020) para nos referirmos tanto ao universo ficcional de ambos os romances quanto ao Estado totalitário, misógino, distópico, fundamentalista e eugenista de Gilead.

*The Handmaid’s Tale* (HT) foi publicado em 1985 em um contexto de Guerra Fria, crescimento da extrema-direita e retrocesso nas pautas reprodutivas e identitárias. Naquele momento histórico um tanto sombrio, Margaret Atwood morava na cidade de Berlim, ainda dividida pelo Muro, que só viria a ser derrubado em 1989. Enquanto leitora de George Orwell, o ano de 1984 a teria motivado a se perguntar que tipo de sociedade totalitária, nos moldes da distopia orwelliana *1984*, ascenderia ao poder nos Estados Unidos, considerando-se o passado puritano de caça e queima das “bruxas” no país (ATWOOD, 2022). Soma-se a isso o fato de que Atwood pertence, segundo ela mesma, à geração que conheceu Hitler e Stálin, o que justificaria como tornaram-se importantes referências para seu trabalho tanto a perseguição russa aos seus inimigos quanto o nazismo alemão (ATWOOD, 2022).

O livro é composto por duas partes, sendo a primeira uma narrativa sob o ponto de vista da aia Offred e a segunda denominada Notas Históricas (NH), a “transcrição parcial” de um evento acadêmico ocorrido cerca de 200 anos depois. Dentro desse evento, “*The Handmaid’s Tale*” se refere a um conjunto de fitas cassetes encontradas no ano de 2195 nas quais Offred conta sua história como escrava reprodutora no Estado de Gilead, sociedade criada a partir de um golpe nos Estados Unidos da América. Trata-se de um ambiente distópico no qual um Estado totalitário fundamentalista misógino reorganizou a sociedade através de um uso manipulado da memória para que os homens pudessem restabelecer sobre as mulheres um domínio patriarcal que havia sido perdido nos anos 1980, após o sucesso das demandas feministas. Alguns homens conservadores sentiam-se sem propósito, nesse contexto, motivação suficiente para se organizarem sob o rótulo de filhos de Jacó, em referência ao personagem bíblico do livro *Gênesis*.

Offred é um patronímico que significa “of”, isto é, “de” Fred, em referência ao comandante de quem deve engravidar, sob a presença e permissão da esposa (presumidamente) estéril dele, em um ritual criado a partir da passagem bíblica de Raquel e Lea. A aia tem suas fitas ouvidas, transcritas e estudadas por dois pesquisadores, centenas de anos após os eventos narrados. Um desses pesquisadores, o professor Pieixoto, é um historiador apresentado como diretor dos arquivos dos séculos XX e XXI

que avalia a narrativa de Offred sob o ponto de vista da farsa, como se uma mulher que relata os abusos e violências aos quais foi submetida só pudesse estar mentindo. Desse modo, as Notas Históricas têm uma dupla função no romance: é como se fossem um posfácio que apresenta informações adicionais, históricas, sobre a narrativa principal, e ao mesmo a sua continuação, cujo propósito é satirizar como a história pode ser cíclica, no sentido em que abusos, quando não devidamente combatidos, se refletem no trabalho histórico-acadêmico e podem, mais uma vez, oprimir vulneráveis; sendo essa também uma crítica sobre o discurso de neutralidade da ciência.

Em *The Testaments (TS)*, romance publicado em 2019, Atwood retorna ao universo de Gilead, em um momento em que, novamente, o Ocidente passava por um processo de ascensão da extrema-direita e de questionamentos das pautas reprodutivas e identitárias. Sobre o que a teria motivado, Atwood escreve que foram as dúvidas dos leitores, sendo que “uma pergunta sobre *The Handmaid’s Tale* que apareceu repetidamente é: Como foi a queda de Gilead?” (ATWOOD, 2019, p. 417)<sup>1</sup>. Ela parte da premissa de que “totalitarismos podem desmoronar por dentro”, em um contexto mais de 30 anos após a primeira publicação, em que “cidadãos de muitos países, incluindo os Estados Unidos, estão mais sob estresse agora do que estavam há três décadas atrás” (ATWOOD, 2019, p. 417)<sup>2</sup>. A escrita do livro coincidiu com o lançamento de uma das adaptações audiovisuais de *HT*: a série de 2017 produzida pelo canal de *streaming* Hulu e ainda no ar. Houve, também, uma adaptação fílmica em 1990. Ambas as produções receberam título homônimo ao do romance de 1985.

Voltando a *The Testaments*, nele temos acesso a mais três pontos de vista que juntos contam a história de como Gilead se corroeu por dentro: Tia Lydia, Agnes e Daisy. As três narradoras são as responsáveis pela queda de Gilead, unidas por um plano organizado pela primeira de levar ao Canadá e, conseqüentemente, aos jornais mundiais, denúncias de abusos e violências cometidos no país. Tia Lydia retorna, depois de figurar com ares de vilã no primeiro romance. As Tias são uma espécie de funcionárias de Gilead, responsáveis por criar e inculcar nas mulheres o discurso de que suas únicas funções são parir e ser obedientes aos pais e aos maridos. No seu diário, Tia Lydia escreve como foi aprisionada e torturada até se converter em colaboradora do regime, a forma que encontra

---

1 “One question about *The Handmaid’s Tale* that came up repeatedly is: how did Gilead fall?” (ATWOOD, 2019, p. 417).

2 “Totalitarianisms may crumble from within”; “the citizens of many countries, including the United States, are under more stresses now than they were three decades ago” (ATWOOD, 2019, p. 417).



de se desculpar, mostrando que apesar de ter abusado do poder que adquiriu também soube utilizá-lo para proteger outras mulheres quando possível e para coletar os documentos que guardam os crimes dos comandantes e de suas esposas. Agnes e Daisy são, respectivamente, “testemunha 369A”<sup>3</sup> e “testemunha 369B”<sup>4</sup> cujos depoimentos foram coletados no Canadá e são descobertos, assim como o diário de Tia Lydia e as fitas de Offred, centenas de anos depois dos eventos narrados. As três narrativas são, mais uma vez, analisadas nas Notas Históricas. Só que, dessa vez, o tom do pesquisador Pieixoto, no ano de 2197, soa menos misógino do que no anterior.

Agnes cresceu em Gilead como filha adotiva de um comandante e uma esposa, mas após a morte de sua mãe descobriu ser, na verdade, a filha de uma aia, de quem foi tirada na infância. Ela conta como em Gilead, as meninas e as mulheres não podem ler ou escrever, apenas se dedicar a sua função biológica de parir, algo evidente em *HT*, mas acrescenta a possibilidade de se tornarem “Tias”. Destino esse ofertado à sua amiga Becka que sendo vítima de abuso sexual do próprio pai, o personagem dentista Dr. Grover, decide tentar o suicídio para se livrar de um iminente casamento e as consequentes obrigações matrimoniais esperadas dela. Becka não morre, mas apela para o vocação de ser “Tia”. Agnes sendo também uma vítima do dentista, segue o caminho da amiga e ambas aprendem a ler e a escrever enquanto suplicantes, ou “pérolas”, ao título de “Tias”. Elas são salvas pela intercessão de Tia Lydia que vê nesse tipo de ajuda a possibilidade de, no futuro, receber favores em retribuição. Por isso, a partir de determinado momento da narrativa, Tia Lydia passa a deixar sobre a mesa de trabalho delas arquivos com provas de crimes cometidos dentro de Gilead assim como a verdadeira genealogia de Agnes.

Daisy, por sua vez, cresceu no Canadá, levando uma vida aparentemente normal até o seu aniversário de 16 anos. Após participar de uma manifestação televisionada contra Gilead, seus pais adotivos são assassinados e ela precisa embarcar na missão orquestrada por tia Lydia para entrar no país vizinho como “Jade” e sair dele com os documentos que serão utilizados pelo grupo de resistência Mayday para expor a real Gilead. Nesse processo, Daisy descobre que seu nome era originalmente Nicole e que sua mãe biológica era uma aia que conseguiu fugir de Gilead com ela ainda bebê, mas que por ter sofrido duas tentativas de assassinato, atua anonimamente na resistência.

Dois detalhes não explicitados por Atwood devem ser mencionados. Em *HT* a segunda gravidez de Offred é apenas insinuada na narrativa. E em *TS* a possibilidade de

---

3 “Witness testimony 369A”.

4 “Witness testimony 369B”.

Agnes e Daisy serem filhas de Offred é também insinuada, nesse caso por Pieixoto, considerando-se que elas são meias-irmãs de acordo com a genealogia a qual Tia Lydia permite que Agnes tenha acesso. Como Offred teve uma filha antes da ascensão do Estado de Gilead e poderia ter tido outra ao final de seu relato, essa é uma leitura possível, não sendo algo que Atwood deixe explícito.

Outro detalhe é o verdadeiro nome de Offred. A narradora de *HT* parece dar um indício muito sutil no final do primeiro capítulo ao citar os nomes de Alma, Janine, Dolores, Moira e June, sendo todas elas personagens que se encontram naquele momento no mesmo local, no ginásio, e cujas histórias são contadas, pelo menos em parte, ao longo da narrativa, com exceção de June. Segundo Dominick M. Grace (1998), o pesquisador Joseph Andriano, autor do artigo “The Handmaid's Tale as Scrabble Game” (1992), opta por utilizar June em seu trabalho e nunca Offred pois o uso do patronímico “of Fred” seria aceitar a hierarquia sexista de Gilead. Além de Andriano, Michael Foley, autor do artigo “‘Basic Victim Positions’ and the Women in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale” (1990), teria também encontrado uma nomenclatura que consideraria mais apropriada para a personagem, sendo referida, no seu caso, como Narradora (GRACE, 1998). A própria Atwood afirma não ter nomeado sua protagonista como June, deixando à critério de seus leitores essa possibilidade, “não foi o que eu pensei originalmente, mas cabe, então os leitores podem ficar à vontade quanto a isso, caso o desejem” (ATWOOD, 2017, p. XV)<sup>5</sup>. Com o sucesso da série produzida pelo canal de *streaming* Hulu, June é frequentemente associada à personagem televisiva, pois Offred é frequentemente lida como uma personagem mais passiva frente ao seu contexto.

Algo menos discutido é que o verdadeiro nome de Tia Lydia também não é revelado. Considerando-se que as Tias escolhiam os próprios nomes a partir de marcas de cosméticos comercializados livremente no período anterior à Gilead e, dentro de Gilead apenas no mercado clandestino, Lydia é um nome que ela pôde escolher, dado o contexto. Outra personagem que nunca sabemos o nome verdadeiro é “meu nome naquele tempo era Agnes Jemima. Agnes queria dizer ‘cordeiro’, minha mãe Tabitha dizia” e, ela continua, “no que diz respeito a Jemima, aquele nome vem de uma história bíblica” (ATWOOD, 2019, p. 19)<sup>6</sup>. Portanto, Lydia era um nome de marca de cosméticos, Offred

---

5 “That was not my original thought, but it fits, so readers are welcome to it if they wish” (ATWOOD, 2017, p. XV).

6 “My name at that time was Agnes Jemima. Agnes meant “lamb”, said my mother Tabitha”; “as for Jemima, that name came from a story in the Bible” (ATWOOD, 2019, p. 19).

um patronímico e Agnes Jemima um nome com origem bíblica, escolhido por sua mãe adotiva para ser desempenhado em Gilead, sendo Daisy/Nicole/Jade a única personagem que tem seu nome verdadeiro revelado, mas ironicamente nunca utilizado, pois ela é a garota comum Daisy ou a aventureira Jade. Portanto, optamos por nos referir às personagens da forma como elas são nomeadas dentro dos romances, até mesmo como parte da compreensão de que em Gilead as mulheres são sistematicamente silenciadas, a começar pelos seus nomes, como parte do controle da memória perpetuado pelo Estado.

### **Divisão dos capítulos e algumas observações**

Para o **capítulo um**, “A recepção crítica e alguns elementos para discussão” trouxemos discussões levantadas pela recepção crítica de *The Handmaid’s Tale* e *The Testaments* que definem os temas centrais de cada uma das obras assim como a questão étnico-racial que perpassa todo o Gileadverso. *HT* foi recebido pela crítica e amplamente analisado a partir de sua “memória da literatura”, principalmente com relação a outros gêneros literários, por isso, tornou-se necessário, a nosso ver, discutirmos a inserção do texto atwoodiano na história do romance e nas tradições literárias da ficção científica e da ficção especulativa, considerando-as como rótulos atribuídos à obra. *TS*, apesar de também estabelecer intertextualidade com diferentes temas, tem sido lido pela crítica mais pelo viés do testemunho, que se torna mais evidente com a união das três narradoras. Só que a perspectiva do testemunho não vem sozinha, pois ela incorpora os debates sobre o feminismo e sobre a era #MeToo. Por isso, consideramos relevante não apenas destacar o feminismo do contexto de produção de *HT* e de *TS* mas mostrar a diversidade de feminismos que permeiam o Gileadverso. A começar pela associação entre o feminismo da mãe de Offred e o conservadorismo das Tias na construção da esfera feminina de Gilead, tendo como pano de fundo a segunda onda do feminismo, iniciada a partir da década de 1960. Por fim, afirmamos a existência de um contexto étnico-racial excludente no Gileadverso, não apenas pela relevância do tema, mas para expressarmos a nossa preocupação com uma leitura equivocada que vem sendo feita por parte da crítica acadêmica brasileira de que não haveria questão racial nos romances.

No **capítulo dois** mostramos como os romances se inserem na tradição distópica e como a sátira é um elemento inerente ao gênero desde a sua origem com a *Utopia* de Thomas More. Além disso, discutimos como Atwood subverte o gênero “distopia” ao compararmos *Nós* de Ievguêni Zamiátin (1924), *Admirável Mundo Novo* de Aldous

Huxley (1932), *1984* de George Orwell (1949), e *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953) e mostrarmos como as personagens femininas eram retratadas nessas obras. Por isso, o título “Uma questão de gênero” é propositalmente ambíguo: ele se refere à discussão do gênero literário “distopia” ao qual *HT* e *TS* pertencem ao mesmo tempo em que diz respeito à subversão promovida por Atwood, ao distorcer ao máximo as representações do gênero feminino nesse gênero literário.

Nos **capítulos três e quatro** entramos, especificamente, nos temas que deram origem a essa dissertação, isto é, como as narradoras têm suas memórias manipuladas, controladas e deslegitimadas dentro de Gileadverso. Para isso, o foco do **capítulo três** recairá sobre o processo de elaboração de uma memória coletiva dentro do Gileadverso e como essa “memória cultural” interfere nas memórias individuais e na construção das identidades das narradoras. Mobilizamos as discussões sobre memória levantadas por Maurice Halbwachs (2006), Michael Pollak (1992), Jan Assmann (2006; 2011), Aleida Assmann (2008), e Paul Connerton (1999) – cujo livro *Como as sociedades recordam* serviu de inspiração para o título do capítulo “Como Gilead recorda”.

Por fim, analisaremos no **capítulo quatro** ““Notas Históricas” e a (des) legitimação do testemunho feminino” como o comportamento do personagem Pieixoto remete a um modo tradicional de se fazer a história que desconsidera minorias e seus testemunhos, ao se assentar sob uma noção inalcançável de verdade sobre o passado, como se o trabalho acadêmico fosse transparente e não ideológico. Tradicionalmente, esse tipo de artifício literário, no qual uma narrativa é acompanhada por documentos históricos ou cartas e afins serve para legitimar e/ou gerar verossimilhança na leitura, mas no texto atwoodiano através do uso da sátira, as NH subvertem essa função ao apontar para a misoginia com que testemunhos femininos foram tratados ao longo do tempo.

Antes de procedermos, algumas observações se fazem relevantes: 1) Todas as traduções tanto da crítica quanto dos romances são autorais. Por isso, não sentimos a necessidade de citar essa informação todas as vezes; 2) Por mais que a adaptação audiovisual *The Handmaid's Tale*, produzida pela Hulu, tenha sido a minha via de acesso aos romances, ela não é objeto desta dissertação. Portanto, absolutamente nenhuma análise ou esclarecimento sobre ela será feito ao longo deste trabalho; 3) Nos referimos a *The Handmaid's Tale* como *HT*, a *The Testaments* como *TS*, e às Notas Históricas como NH ao longo do texto com o intuito de manter a fluidez da leitura.

## Capítulo 1: A recepção crítica e alguns elementos para discussão

Selecionamos para este primeiro capítulo algumas discussões que são caras à recepção crítica dos romances, a começar pela biografia da escritora canadense Margaret Eleanor Atwood. Posteriormente, destacaremos tópicos recorrentes nos trabalhos acadêmicos sobre *The Handmaid's Tale* (HT) e *The Testaments* (TS). Sendo, respectivamente, a intertextualidade presente na obra atwoodiana e como o feminismo é representado através das relações entre as personagens femininas. Por fim, daremos destaque a um tema que vem sendo menosprezado pela crítica brasileira: Gilead é um Estado eugenista que remete, em muitos aspectos, à Alemanha nazista e, mesmo sendo destacado nas Notas Históricas que se trata de um país “caucasiano”, a questão étnico-racial é lida por alguns pesquisadores como inexistente.

### 1.1 Margaret Atwood e a literatura de sobrevivência

Margaret Atwood tem hoje uma extensa produção com mais de 80 obras<sup>7</sup>, ao longo de mais de 50 anos de trabalho, compreendendo poesia como *Power Politics* (1971), livros infantis como *Up in the Tree* (1978), livros de contos como *Moral Disorder* (2006), romances como *Alias Grace* (1996), e trabalhos de não-ficção como *Burning Questions* (2022), além de inúmeros artigos para jornais, palestras e entrevistas.

Marta Dvorák (2021) destaca o estilo irreverente de Atwood cuja construção narrativa se aproxima do humor realista grotesco que envolve o burlesco, a paródia, o pastiche, entre outros artifícios. Há obras em que essa irreverência é mais clara como em *Semente de Bruxa* (2018), uma paródia de *A tempestade* de Shakespeare, e em *A Odisseia de Penélope* (2005), personagem originalmente de Homero, em uma paródia de *A Odisseia [de Ulisses]*. Dvorák destaca como as formas de humor empregadas por Atwood a inserem numa tradição “anti-utópica” na qual “o desejo de alertar, como parte de um propósito didático da satirista, está por trás desses mundos localizados em futuros próximos” (DVORÁK, 2021, p. 139)<sup>8</sup>. Os futuros próximos dizem respeito a uma tendência dos gêneros utópicos e distópicos de direcionarem preocupações do presente

---

7 Todas as obras da autora estão listadas por ordem de publicação aqui: <https://www.mostrecommendedbooks.com/series/margaret-atwood-books-in-order> Acesso em 23 out. 2022.

8 “A satirist’s didactic agenda, the desire to caution, is behind the near-future worlds” (DVORÁK, 2021, p. 139).

para um futuro longínquo, desse modo permitindo aos escritores discutirem questões de importância social para o contexto no qual estão inseridos. Na trilogia *Oryx e Crake* (2004), por exemplo, Atwood satiriza a usurpação do poder divino pelos cientistas ao construir seres humanos “ideais”. Como consequência das várias inovações genéticas há um desencadeamento de desastres que leva à quase extinção da humanidade, servindo como alerta para as mudanças climáticas e a intervenção do ser humano na natureza. Segundo Dvorák,

Atwood certamente satiriza padrões sociais contemporâneos (...) Seus processos composicionais a alinham com seu predecessor moderno, Ernest Hemingway, quem observou que um escritor precisa compreender ‘o que lhe está a seu dispor como seu direito’ – o princípio motivador sendo que ‘a arte de um dado momento deve *envolver*, em oposição a simplesmente *acompanhar*, aquilo que a precedeu’ (DVORÁK, 2021, p. 139 – grifo da autora).<sup>9</sup>

Atwood sabe em quais correntes está inserida e consegue envolver com sua arte questões estéticas e sociais de seu contexto ao mesmo tempo em que dialoga com uma longa tradição literária. A escritora, antes de tudo, tem formação acadêmica. Graduou-se em Literatura Inglesa na Universidade de Toronto, nos anos 1950. Na década seguinte tornou-se aluna de pós-graduação na Universidade de Harvard, onde concluiu o mestrado e iniciou o doutorado (ATWOOD, 1994). A mistura de gêneros e referências é uma característica do seu estilo e isso é feito de forma inteligente e minuciosa.

Ainda nos anos 1960, contrariando tanto o conselho dos pais de que deveria se dedicar à carreira acadêmica quanto a crença corrente de que seria impossível construir uma vida como escritora no Canadá, Atwood abandonou o doutorado e se engajou à comunidade local de escritores, revisores e editores. Participou ativamente na construção de um cenário que possibilitasse não apenas uma Literatura Canadense (CanLit), mas que resgatasse aquilo que poderia ser visto como a essência da literatura de seu país, o que acabou se revelando como o tema da sobrevivência. O produto desse esforço foi publicado em 1972 com o título *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, obra na qual procura destacar os temas mais recorrentes na literatura canadense com o intuito de construir senão um cânone ao menos um referencial literário para seu país. O que encontra é essencialmente o tema da sobrevivência nas suas mais diversas formas e, para

---

<sup>9</sup> “Atwood does indeed satirize contemporary social patterns. (...) Her compositional processes align with her modernist predecessor, Ernest Hemingway, who observed that a writer needs to understand ‘what is available as his birthright’ – the driving principle being that ‘the art of a given moment must *involve*, as opposed to merely *follow*, that which has preceded it’ (DVORÁK, 2021, p. 139 – grifo da autora).

isso, constrói o que denomina de “Posições Básicas de Vítimas<sup>10</sup>” com o intuito de avaliar em que posição um personagem ou uma pessoa ou uma obra literária ou mesmo um país estariam, pois, “as posições são as mesmas independentemente se você é um país vitimizado, ou um grupo minoritário vitimizado ou um indivíduo vitimizado”<sup>11</sup> (ATWOOD, 2012).

Sobre as quatro posições que Atwood desenvolve: na primeira está a vítima que sequer se reconhece como tal; na segunda, a vítima que se reconhece como tal, mas ao responsabilizar o fator causador de sua posição de vítima se exime de qualquer responsabilidade que a possibilite se retirar daquela situação; na terceira, a vítima se recusa a aceitar a sua condição como inevitável; e, na quarta, estão aquelas que nunca foram vítimas ou que o foram mas as condições internas e/ou externas que as aprisionavam foram rompidas. Atwood ressalta ainda que, como as mesmas posições podem ser usadas para falar de sociedades, haverá circunstâncias nas quais uma personagem ocupará uma posição, mas por estar inserida em uma sociedade que ocupa outra, acabará tendo problemas (ATWOOD, 2012).

Patrícia F. Goldblatt no artigo “Reconstructing Margaret Atwood's Protagonists” (1999) mostra como as protagonistas de Atwood são essencialmente sobreviventes e como há uma interrelação entre as escolhas da autora e o seu país de origem. Frequentemente, o Canadá aparece como cenário nas obras da escritora, mas é um local que oferece perigo, devido ao frio, ao desconhecido, à vastidão, à natureza selvagem, aos vizinhos americanos, e isso se reflete nos temas e personagens apresentados na CanLit, tema de *Survival*. As protagonistas de Atwood, nesse sentido, representam um modo de encarar a literatura que nada mais é do que um modo de encarar a existência, pois “em seus romances, Atwood cria situações nas quais mulheres, sobrecarregadas pelas regras e desigualdades de suas sociedades, descobrem que, com o intuito de sobreviver, devem reconstruir *personas* mais corajosas e autossuficientes”<sup>12</sup> (GOLDBLATT, 1999, p. 275). Para Atwood, o Canadá em si é uma vítima, uma minoria oprimida e isso se deve ao seu passado colonial que, para ela, não é tão passado assim e há, obviamente, efeitos adversos relativos a essa posição (ATWOOD, 2012).

---

10 “Basic Victims Positions” (ATWOOD, 2012).

11 “The positions are the same whether you are a victimized country, a victimized minority group or a victimized individual” (ATWOOD, 2012).

12 “In her novels, Atwood creates situations in which women, burdened by the rules and inequalities of their societies, discover that they must reconstruct braver, self-reliant personae in order to survive” (GOLDBLATT, 1999, p. 275).

Há outros aspectos da biografia da autora canadense que são interessantes para pensarmos os temas que frequentemente perpassam sua obra. Por exemplo, a tese que estava escrevendo quando desistiu do doutorado tinha como tema as narrativas de ficção científica. Segundo Atwood, sua tese seria organizada em duas partes: “o poder da natureza” e “a natureza do poder”<sup>13</sup> (ATWOOD, 2011). Na década passada, ela publicou *In other worlds* (2011), uma obra sobre ficção científica, mas não apenas, pois o livro engloba narrativas de outros mundos, de um modo mais amplo, como o próprio título *Em outros mundos*, em uma tradução literal, deixa antever. A perspectiva que adota é a de leitora e não de teórica, apesar de perpassar os aspectos teóricos com certa fluidez. Nessas obras não-ficcionais fica evidente o seu repertório intelectual como leitora e crítica, inclusive, crítica de seu próprio trabalho. Harold Bloom observa essa característica da escritora:

Margaret Atwood me parece ser substancialmente superior como crítica de Atwood aos ideólogos que ela atrai. Meus breves comentários sobre *The Handmaid's Tale* ficarão em débito às próprias observações publicadas por Atwood, e se eu fabular algum problema com ela, é com hesitação, considerando que ela é uma autêntica autoridade em Literatura de Sobrevivência. (BLOOM, 2004, p. 7)<sup>14</sup>

Sobre sobrevivência, outro tema recorrente em diferentes obras atwoodianas são os assédios e violências aos quais as mulheres estão sujeitas, como em *A Odisseia de Penelope* onde as escravas de Penélope a denunciam por explorá-las sexualmente para manter os seus próprios pretendentes satisfeitos enquanto sofre com a espera de Ulisses. Na trilogia que começa com *Oryx e Crake* é retratada a exploração sexual infantil feminina. Ou seja, não apenas em *The Handmaid's Tale* há personagens femininas sendo escravizadas sexualmente. Em *The grunge look* (1994)<sup>15</sup> Atwood conta quando em 1964 foi à Europa pela primeira vez, em busca de uma experiência estética que pudesse utilizar em sua poesia, mas chegando lá ficou surpresa com a quantidade de vezes que sofreu assédio. Ao longo da viagem ela descobriu que havia no imaginário de alguns homens europeus o estereótipo da mulher americana como disponível que, em teoria, os permitiria

---

13 “The power of nature” e “the nature of power”<sup>13</sup> (ATWOOD, 2011).

14 “Margaret Atwood seems to me vastly superior as a critic of Atwood to the ideologues she attracts. My brief comments upon *The handmaid's Tale* will be indebted to Atwood's own published observations, and if I tale any issue with her, it is with diffidence, as she herself is an authentic authority upon literary survival” (BLOOM, 2004, p. 7)

15 Esse texto também foi publicado em: ATWOOD, Margaret. Tour-de-farce. 2005. *The guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2005/apr/23/margaretatwood> . Acesso em 23 out. 2022.



a se comportar de forma tão agressiva com relação a ela. A situação chegou ao ponto de ser assediada até mesmo dentro de um museu e, mais tarde, dentro de um trem, no qual o condutor a perseguiu. A perseguição teve fim apenas quando disse que não era americana, mas canadense. Obviamente, a experiência dela não se assemelha às de suas personagens escravizadas, mas o presumido direito público sobre o corpo feminino é certamente um eixo em comum.

Atwood dedica *The Handmaid's Tale* a uma presumida parente que por muito pouco fugiu da morte, condenada pela Inquisição: Mary Webster. A escritora conta (1999) que sua avó afirmava e negava o tal parentesco, dependendo de como estava se sentindo no dia, e que a condenação de Webster, sobrenome de sua avó, teria sido feita após um vizinho doente ter alucinações nas quais Mary o torturava. Condenada, Mary sobreviveu à forca, depois da qual lhe foi concedida liberdade, mesmo acentuada a crença entre as pessoas da comunidade na qual vivia de que seria bruxa. Se essa história é verdadeira ou não, para Atwood não importa. Ainda durante a pós-graduação, Atwood afirma ter sido aluna de Perry Miller, um historiador, a quem também dedica *The Handmaid's Tale*. Com Miller afirma ter aprendido sobre o Puritanismo do século XVII nos Estados Unidos, o qual ela define como “um regime teocrático e opressivo, que não deve ser confundido com aquele dos democráticos e felizes pais da América sobre os quais algumas pessoas são ensinadas na escola”<sup>16</sup> (ATWOOD, 1999).

É possível perceber que o foco dos estudos e dos primeiros trabalhos de Atwood assinalam os interesses da jovem escritora e indicam temas que se tornaram recorrentes em sua obra como um todo: ficção científica, puritanismo, sobrevivência, a condição da mulher na sociedade, e o humor como estratégia discursiva. Longe de traçarmos uma relação direta entre a escrita e a biografia de Atwood, nosso objetivo é mostrar como ela parte de experiências pessoais e coletivas enquanto mulher, canadense, branca, escritora, e acadêmica para criar seus universos e personagens. Essa associação é feita pela própria autora em alguns de seus livros não-ficcionais, em entrevistas, e em artigos que ela escreve para jornais. Destacamos obras e eventos biográficos que, de algum modo, apontam para os temas que perpassam o estudo dos romances pesquisados: *The Handmaid's Tale* e *The testaments*.

---

16 “a theocratic, oppressive regime not to be confused with the happy democratic fathers of America that some people are sometimes taught about in school” (ATWOOD, 1999).

## 1.2 *The Handmaid's Tale* (1985): a intertextualidade como memória da literatura

Apesar de ambos os romances tocarem nas questões de memória e testemunho e trazerem elementos de intertextualidade, a recepção crítica de modo geral, o que nos inclui, percebe uma tendência em cada uma das obras de se destacar mais em um aspecto ou outro. Por isso, apresentamos os romances a partir dos temas pelos quais mais chamam a atenção, sem restringirmos a análise a apenas um deles por vez.

Para começar, *The Handmaid's Tale* (1985) foi definido pela pesquisadora Karen F. Stein como “esse texto distópico, de ficção científica, esse diário, epistolário, esse romance, palimpsesto, essa ficção” que seria “a história de uma mulher comum, estudada, de classe média que é aprisionada por, mas (presumivelmente) foge de, uma sociedade distópica e misógina” (STEIN, 1994, p. 59)<sup>17</sup>. Essa leitura não é única. Ao longo da pesquisa percebemos que *HT* recebeu uma variedade de rótulos nos últimos quase 40 anos de sua recepção crítica que vão além da distopia.

Tiphaine Samoyault (2008) discute como a noção de “intertextualidade” acabou perdendo sentido ao longo do tempo entre “o cruzamento de práticas muito antigas (citação, pastiche, retomada de modelos...) e de teorias modernas do texto” (SAMOYAULT, 2008, p. 13), o que acabaria mascarando “uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma” (SAMOYAULT, 2008, p. 13). Como solução, a pesquisadora aponta para a compreensão da “intertextualidade” como “memória da literatura”,

pensar a intertextualidade como memória permite reconhecer que os liames que se elaboram entre os textos não são atribuíveis a uma explicação ou a um inventário positivista: mas isto não impede que se fique sensível à complexidade das interações existentes entre os textos, do ponto de vista da produção tanto quanto da recepção (SAMOYAULT, 2008, p. 143).

Renate Lachmann argumenta que “‘intertextualidade’ é o termo concebido no ambiente literário acadêmico para capturar essa troca e contato, formal e semântica, entre textos – literários e não-literários” (LACHMANN, 2010, p. 301)<sup>18</sup>, e que “a memória de

---

17 “This dystopian-science fiction-satirical-journal-epistolary-romance-palimpsest text, then, this Tale”. “the story of a rather ordinary, educated, middle-class woman who is framed by, but (presumably) escapes from, a dystopian misogynist society” (STEIN, 1996, p. 59).

18 “‘intertextuality’ is the term conceived in literary scholarship to capture this interchange and contact, formal and semantic, between texts – literary and non-literary” (LACHMANN, 2010, p. 301).

um texto é a sua intertextualidade” (LACHMANN, 2004, p. 173)<sup>19</sup>. Nessa perspectiva, “a escrita é ao mesmo tempo um ato de memória e uma nova interpretação pela qual cada novo texto é gravado no espaço da memória” (LACHMANN, 2004, p. 173)<sup>20</sup>. É sob essa perspectiva que analisamos o texto de Atwood, a partir da inserção de sua obra em uma tradição, destacando os aspectos que ela subverte, apropria, satiriza e ironiza.

A intertextualidade em *HT* e *TS* é um tema frutífero. Rayssa Pereira Marins e Rosa Maria Valente Fernandes (2022) mostram a variedade de cruzamentos intertextuais que pode ser feita a partir da análise do Gileadverso. Elas destacam o contexto histórico e literário, a Segunda Guerra Mundial, a política de Estado adotada na Romênia de fertilidade compulsória para as mulheres instituída por Nicolae Ceausescu - presidente do país até 1989, e o desencantamento com as evoluções sociais e tecnológicas, a tradição utópica e distópica, o ordenamento social representado pelas vestimentas das personagens, o Puritanismo e, por fim, a intertextualidade com a Bíblia. Adriana Souza Machado Santana e Marcelo Ferraz de Paula (2022), por sua vez, dedicam um artigo à intertextualidade entre o texto bíblico e a obra de Atwood.

Em diversas entrevistas, apresentações e textos, Atwood afirma não ter inventado nada no processo de construção do universo de Gilead. Ela garante que tudo já aconteceu ao longo da história “em algum local em algum momento. Eu não inventei nada” (DOCKTERMAN, 2017)<sup>21</sup>. De fato, é possível identificar, ao longo das narrativas, inúmeros eventos históricos referenciados direta ou indiretamente por ela. Nas Notas Históricas (NH) são mencionadas “A tática de Varsóvia”, as “Leis Suntuárias”, o Irã enquanto uma monocracia que se equipara a Gilead, a epidemia de AIDS, os campos de prisioneiros de guerra canadenses do período da Segunda Guerra Mundial etc. Indiretamente, ela se apropria de outros eventos históricos, como a “The Underground Femaleroad” em referência a “The Underground Railroad”, isto é, a rota de fuga de escravizados do sul dos EUA. Ou mesmo o uso de “mayday” para nomear a resistência, em referência à palavra francesa “m’aider” que significa “ajuda” (ATWOOD, 2022).

Há, ainda, outras formas sutis com as quais Atwood faz referência a eventos históricos que, de algum modo, ressoam na construção de suas narrativas como mau presságios. Dois momentos são emblemáticos nas recordações de Offred sobre sua mãe:

---

19 “The memory of a text is its intertextuality” (LACHMANN, 2004, p. 173).

20 “Writing is both an act of memory and a new interpretation by which every new text is etched into memory space” (LACHMANN, 2004, p. 173).

21 “Somewhere at some time. I made nothing up” (DOCKTERMAN, 2017).

em uma conversa sobre fornos e uma queima de revistas. O trecho das revistas será destrinchado na análise de *The Testaments* para pensarmos na relação entre o feminismo radical da mãe de Offred e a ascensão dos filhos de Jacó, porém ele pode ser visto como uma referência à Inquisição e conseqüente queima das “bruxas”.

Na conversa sobre fornos, no entanto, esse sentido adquire um contorno mais recente, em termos de história. Offred por volta de 8 ou 9 anos assiste um documentário com a mãe que tenta lhe explicar que aqueles fatos relatados realmente aconteceram, “em fornos, minha mãe disse; mas não havia nenhuma foto dos fornos, então, de modo confuso, eu entendi que aquelas mortes haviam acontecido em cozinhas” (ATWOOD, 2017, p. 145). Ela se refere aos campos de extermínio da Segunda Guerra: “Há naquela ideia um aspecto apavorante para uma criança. Forno significa cozinhar, e cozinhar vem antes de comer. Eu achei que aquelas pessoas haviam sido devoradas. O que de certo modo eu suponho que o foram” (ATWOOD, 2017, p. 145)<sup>22</sup>. Offred lembra que a entrevistada era uma mulher que havia sido amante de um homem que havia supervisionado um dos campos e que durante a entrevista ela afirma que não sabia da existência das câmaras de gás, mesmo morando ao lado do campo, e declara ainda que o homem com quem se relacionara “não era um monstro” ao que Offred comenta “ela não acreditava que ele era um monstro. Ele não era um monstro, para/com ela” (ATWOOD, 2017, p. 145)<sup>23</sup>. Offred se lembra dessa entrevista e da mãe em meio ao que parece uma crise de pânico, “me deito no chão, respirando rápido demais, depois lentamente” (ATWOOD, 2017, p. 147)<sup>24</sup> e a conclusão que tira do documentário é que, dias depois da entrevista, a mulher se matou, “ninguém a perguntou se ela o amou ou não” (ATWOOD, 2017, p. 146)<sup>25</sup>. Desse modo, a referência ao campos da Segunda Guerra Mundial está estabelecida, mas mais do que isso, o comportamento ambíguo do homem: ele era um nazista, mas não era um monstro para sua amante. Atwood frequentemente utiliza-se dessa ambivalência na relação de Offred e do comandante Fred. Ele não parece ser uma má pessoa, mesmo sendo um dos responsáveis pela criação do Estado de Gilead, além de tirar proveito do poder que detém sobre as mulheres.

---

22 “In ovens, my mother said; but there weren’t any pictures of the ovens, so I got some confused notion that these deaths had taken place in kitchens. There is something terrifying to a child in that idea. Ovens mean cooking, and cooking comes before eating. I thought these people had been eaten. Which in a way I suppose they had been” (ATWOOD, 2017, p. 145).

23 “Was not a monster”; “she did not believe he was a monster. He was not a monster, to her” (ATWOOD, 2017, p. 145).

24 “I lie on the floor, breathing too fast, then slower” (ATWOOD, 2017, p. 147).

25 “Nobody asked her whether or not she loved him” (ATWOOD, 2017, p. 146).

Em *The testaments* há menos referências diretas e mais sugestões, como no processo de educação das meninas em Gilead. Às mulheres é reservado o ambiente doméstico, mesmo as de classes mais altas, independentemente de qualquer formação anterior à Gilead. A forma como as mulheres sofrem uma espécie de lavagem cerebral tanto nas escolas quanto no Centro Vermelho lembra *A mística feminina* de Betty Friedan, na qual a escritora desvela os meios utilizados durante os anos 1950 e 1960 nos Estados Unidos para convencer mulheres de classe média a desistirem de suas carreiras mesmo depois de terem passado pela graduação ou até mesmo a pós-graduação. Em Gilead há um forte discurso ideológico de que as mulheres sem a distração de um trabalho poderão se dedicar a cumprir o seu destino biológico: parir. Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*, de 1949, questionou justamente essa noção biológica da separação entre os gêneros.

Além disso, a afirmação de Atwood a respeito da sua apropriação de eventos históricos abre espaço para discutirmos a presença de elementos do real em suas obras e como isso tem relação com a origem do romance. Catherine Gallagher (2009) analisa o surgimento do gênero “novel” no século XVIII que teria evidenciado tanto o caráter ficcional da ficção quanto o ocultado. *As aventuras de Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, convenceram leitores de que não eram criações, e sim factuais. Defoe, no entanto, precisou “deslocar o discurso da verdade literal para a alusão alegórica”, desse modo, tendo criado artifícios no seu texto que pareciam trazer seus personagens diretamente do mundo “real”, aspecto sobre o qual precisou explicar se tratar de ficção (GALLAGHER, 2009, p. 633)<sup>26</sup>. Até então, a evidência, segundo Gallagher, era de que os leitores conseguiam diferenciar a fantasia da mentira, interpretando ficções verossímeis como fraudes. O conceito que faltava, então, era o de “novel” que teria surgido da veiculação de notícias escandalosas difamatórias sobre as quais os jornalistas envolvidos admitiam tê-las fabricada para se livrarem de problemas judiciais. O gênero “romance”, que já existia, teria incluído a verossimilhança como possibilidade à verdade, “a aceitação geral da verossimilhança como forma da verdade, antes que de fraude, está na origem do conceito de ficção, e ao mesmo tempo, na do romance como gênero literário” (GALLAGHER, 2009, p. 634). A intertextualidade de *HT* e *TS* aponta para eventos que aconteceram fora do âmbito ficcional, dando “verossimilhança” ao contexto das NH.

---

26 Apesar de *Robinson Crusoe*, publicado por Daniel Defoe em 1719, ter sido considerado o primeiro romance no âmbito da literatura de língua inglesa por muito tempo, estudos mais recentes mostraram que *Oroonoko*, publicado pela escritora inglesa Aphra Behn em 1688, detém essa posição. *Oroonoko* conta a trágica história de um africano escravizado e se baseia nas experiências da própria romancista.

Em *Dom Quixote*, cujo primeiro volume foi originalmente publicado em 1605, Miguel de Cervantes introduz no segundo volume o personagem historiador Cide Hamete Benengeli responsável por contar as aventuras do cavaleiro da triste figura e torná-las tão conhecidas. Ao ponto em que Sancho Pança questiona com espanto como poderia haver relato de “outras coisas que passamos sozinhos”, ele comenta “me benzi de susto: como o historiador que as escreveu pôde saber?”, ao que Dom Quixote calmamente esclarece, “deve ser algum mago necromante o autor de nossa história, que deles não se esconde nada que queiram escrever” (CERVANTES, 2012, p. 28). Essa (im)possibilidade de um historiador estar à espreita e narrar tudo o que acontece e tudo o que é dito sem que os próprios envolvidos se dessem conta de sua presença gera um efeito de riso na narrativa, pois brinca justamente com esses limites entre ficção e real. Apenas no século seguinte se daria a discussão sobre “novel”, mas Cervantes saía na frente, pois “a revelação da intimidade das personagens coincide com a revelação de sua natureza textual” (GALLAGHER, 2009, p. 652).

Essa inserção do personagem historiador no romance, que desvela o caráter ficcional do texto ao mesmo tempo em que o falseia com o que poderia ser visto fora do mundo da ficção como um “argumento de autoridade” torna-se um elemento recorrente na memória da literatura. Nos capítulos de *A mão esquerda da escuridão*, a escritora Ursula K. Le Guin adota a estratégia de atribuir à sua narrativa um fundo histórico. O primeiro capítulo é introduzido como “dos arquivos de Hain. Transcrito do documento ansível” (LE GUIN, 2014, p. 15) e o segundo capítulo traz a inscrição “de uma coleção de fitas de áudio das ‘histórias de lares’ do Karhide Norte, dos arquivos da Faculdade de Historiadores de Erhenrang” (LE GUIN, 2014, p. 35). Margaret Atwood, leitora de Le Guin, abra suas Notas Históricas com “transcrição parcial dos registros do (...) Simpósio sobre os Estudos Gileadeanos” (ATWOOD, 2017, p. 299)<sup>27</sup>.

As Notas Históricas são uma espécie de posfácio com informações adicionais sobre a narrativa que acabou de se encerrar. No entanto, limitar o seu sentido a isso seria um tanto simplório. O comportamento do personagem historiador principalmente em *HT* se não serve ao riso (o tom de Atwood é um tanto mais mordaz), chama a atenção para um tipo de historiografia caracteristicamente do século XIX: o positivismo. As Notas Históricas são uma crítica ao discurso sobre o rigor científico que de tão rigoroso elimina qualquer humanidade das ciências, nesse caso, ironicamente, as “humanas”. A pergunta

---

27 “Being a partial transcript of the proceedings of the (...) Symposium on Gileadean Studies” (ATWOOD, 2017, p. 299).

de Sancho Pança é pertinente para pensarmos na impossibilidade de se descrever o passado com exatidão, ou como responde Dom Quixote “deve ser um necromante” aquele que tem essa pretensão.

### 1.2.1 Entre a ficção científica e a ficção especulativa

Em *In Other worlds* (2011), Atwood faz um estudo das ficções científicas que fizeram parte da sua formação enquanto leitora e escritora. Logo na introdução, ela comenta que Ursula Le Guin a teria criticado por ela afirmar que *The Handmaid's Tale* não é ficção científica, apesar de ter recebido o prêmio Arthur C. Clarke em 1987. Um comentário parecido, que não inclui a fala de Le Guin também é feito no artigo “The Handmaid's Tale and Oryx and Crake in Context” para a revista *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)* em 2004. Em ambos Atwood defende que *HT* estaria mais próximo daquilo que é compreendido como ficção especulativa, mas que é essencialmente uma distopia. Por causa dessas dissensões, optamos por mobilizar um pouco dessas discussões, afinal, elas compõem a recepção crítica de *HT* e *TS*.

Não é nosso objetivo definir “ficção científica” ou “ficção especulativa”, afinal, trata-se de conceitos ainda em disputa. Assim como não está entre nossos objetivos investigar Margaret Atwood como sua própria crítica, ou mesmo discutir se autores deveriam ter papel decisório na definição do que são suas obras. O nosso objetivo com esse tópico é mostrar uma discussão que vem acontecendo desde a publicação de *The Handmaid's Tale*, em 1985, e acentua-se com a frequente fala de Atwood de que sua obra estaria inserida na ficção especulativa.

Ao introduzir *A mão esquerda da escuridão*, Ursula K. Le Guin discute o que ela compreende como “ficção científica” em 1969, ano da publicação do seu livro: “a ficção científica costuma ser descrita, até mesmo definida, como extrapolação”, e explica “espera-se que o escritor de ficção científica tome uma tendência ou fenômeno do presente, purifique-o e intensifique-o para efeito dramático e estenda-o ao futuro” (LE GUIN, 2014, p. 7). O problema dessa definição, segundo ela, é que esse efeito geralmente atinge “algum ponto entre a extinção gradual da liberdade humana e a extinção total da vida na Terra” (LE GUIN, 2014, p. 7), algo que não acontece em seu romance, cuja narrativa se desenvolve em um outro planeta que recebe a visita de um emissário terrestre e no qual o ser humano é, por essência, andrógino. Desse modo, ainda em fins dos anos

1960, Le Guin discutia a possibilidade de seres humanos sem sexos e papéis de gêneros pré-definidos.

Para Le Guin, “embora a extrapolação seja um elemento da ficção científica, não se trata, de forma alguma, de sua essência” (LE GUIN, 2014, p. 8). A ficção científica estaria mais para um “experimento mental”, termo que ela toma emprestado do cientista Erwin Schrödinger, para mostrar como o seu mais famoso experimento (a saber: se um gato está dentro de uma caixa, não é possível afirmar se ele está vivo ou morto, a não ser que se abra a caixa) revela que a ciência não prevê, mas descreve.

Le Guin reflete, ainda, sobre o papel de elementos do real na ficção científica: “escritores podem usar todo tipo de fatos para sustentar sua coleção de mentiras”, afinal, “o trabalho do romancista é mentir” (LE GUIN, 2014, p. 8-9). Desse modo, “o peso de lugares, eventos, fenômenos e comportamentos verificáveis faz com que o leitor esqueça que o que está lendo é pura invenção” (LE GUIN, 2014, p. 9). Para ela, “toda ficção é metáfora. Ficção científica é metáfora”; além disso, “a viagem espacial é uma dessas metáforas; assim como a sociedade alternativa, a biologia alternativa; o futuro também. O futuro, em ficção, é uma metáfora” (LE GUIN, 2014, p. 11). No seu universo ficcional, a androgenia de seus personagens é uma descrição “estou apenas observando, da maneira peculiar, tortuosa e experimental própria da ficção científica, que, se você olhar para nós em certos momentos, dependendo de como está o tempo lá fora, já somos andróginos” (LE GUIN, 2014, p. 11).

Considerando as definições e questionamentos mobilizados por Le Guin, *HT* poderia facilmente se enquadrar na ficção científica. Se tivéssemos como extrapolação a possibilidade da ascensão de um governo totalitário nos Estados Unidos, dentro de um contexto de catástrofes climáticas e queda da taxa de natalidade entre a população caucasiana, a descrição levaria a um Estado certamente puritano. A própria Atwood discute isso em *Burning Questions* (2022), mas como especulação do futuro, a partir de uma observação do passado estadunidense. A questão é como ela vê a própria obra, afinal de contas, ela discorda do rótulo “ficção científica” e, apesar de utilizar uma definição um tanto estereotipada, de que a ficção científica estaria mais para Marte e naves espaciais (ATWOOD, 2022), o que ela propõe não é tão distante das discussões acadêmicas.

Apesar de no capítulo “Scientific Romancing” de *Burning Questions* (2022) Atwood atribuir a Jonathan Swift o questionamento do que significa ser humano em *As viagens de Gulliver*, ela estende essa definição à ficção científica para diferenciá-la da ficção especulativa. A ficção científica estaria no escopo de coisas que não ainda podemos



fazer e a ficção especulativa seria o emprego de coisas que já se encontram mais ou menos à disposição. Apesar de sua tentativa de diferenciar os termos, Atwood admite mais de uma vez, em diferentes textos de diferentes anos<sup>28</sup>, que ambos são comumente utilizados de modo intercambiável e, às vezes, especialmente a ficção especulativa é utilizada como um “termo guarda-chuva”, isto é, utilizado para abarcar obras de diferentes gêneros e estilos numa grande categoria.

Brian Stableford (2003) afirma que ficções especulativas começaram a ser escritas ainda no século XVII incorporando características de outros gêneros, a começar pela utopia e pelo típico *plot* do herói que sai numa viagem em rumo ao desconhecido e lá chegando é guiado por alguém do local que se encarrega de explicar todas as maravilhas daquele novo mundo. Apesar de reconhecer essa narrativa como tipicamente utópica, ao tratar de *As Viagens de Gulliver*, Stableford categoriza a obra swiftiana como anti-ficção científica cujos propósitos seriam satíricos. Para ele, a mesma categoria poderia ser aplicada à *Frankenstein*, apesar de lembrar que outros pesquisadores compreendem a obra de Mary Shelley como a origem da ficção científica britânica. Ao acompanharmos essas discussões, é possível perceber como as mesmas características ou *plots* são atribuídos a diferentes gêneros literários, dependendo da tradição crítica a qual o pesquisador está inserido. As viagens são temas ou *plots* associados tanto à utopia quanto à ficção científica, apesar de não se restringirem a esses gêneros literários, e isso pode ser visto na catalogação de obras no *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (2010) e no *The Cambridge Companion to Science Fiction* (2003) nos quais a *Utopia* de Thomas More é considerada obra tanto da ficção científica quanto da utopia.

Tratando-se mais especificamente da dificuldade de definir o que seria a ficção especulativa, o termo é discutido tanto em um artigo de R.G. Gill (2013) quanto em um verbete da *Oxford Research Encyclopedia of Literature* de Marek Oziewicz (2017). R. G. Gill mostra que a ficção especulativa encontra inúmeras definições e, dentre as listadas, destacam-se, a nosso ver, duas: a possibilidade de ser um gênero literário criado para uso do mercado editorial e a de que obras sob esse gênero gerariam um efeito de “estranhamento cognitivo” nos leitores, isto é, a sensação de que algo no universo ficcional destoaria do universo do leitor (MENDLESOHN, 2003). No entanto, Farah Mendlesohn (2003) mostra que esse termo seria defendido pelo pesquisador Darko Suvin para tratar da ficção científica, não da ficção especulativa.

---

28 Ver ATWOOD, 1999, 2004b, 2011, 2022.

Ainda segundo R.G. Gill, gêneros literários são transhistóricos, o que significa que eles nascem dentro de contextos histórico-culturais e os transcendem sendo utilizados para dar forma a outras criações. Como exemplo, Gill afirma que frequentemente associa-se a presença de elementos de crítica e engajamento social à ficção especulativa e, apesar dessas características poderem ser aplicadas a quase qualquer ficção, elas seriam especialmente importantes para esse gênero. Mas como veremos no próximo capítulo, de acordo tanto com Margaret Atwood (2011) quanto com Fátima Vieira (2010) a utopia, muito em detrimento à sua relação com a sátira, serviria justamente a esse propósito de crítica e engajamento social.

Marek Oziewicz (2017) afirma que o termo ‘ficção especulativa’ foi registrado como gênero apenas nos anos 1940. Desde então teria se tornado essa categoria cujos limites não são claros, havendo níveis de similaridade entre diferentes obras literárias classificadas desse modo. Além disso, originalmente, o termo teria surgido como um subgênero da ficção científica que se diferenciaria por ter narrativas mais voltadas à ciência e à tecnologia enquanto a ficção especulativa se ocuparia com ações e problemas humanos, uma definição um tanto similar à utilizada por Atwood. No entanto, Oziewicz argumenta que Robert A. Heinlein, que teria criado o termo em 1941, o teria feito com o intuito de atribuir um *status* literário à ficção científica, ainda muito criticada, deixando de lado subgêneros e obras nos quais não via o valor que almejava.

Oziewicz afirma que, apesar da definição de Heinlein ter caído em desuso a partir da década de 1970, ela se popularizou entre autoras como Ursula Le Guin, Doris Lessing e Margaret Atwood. Linda Hutcheon aponta que “as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido” (HUTCHEON, 1991, p. 15). Se considerarmos a diversidade de intertextos com os quais *HT* e *TS* dialogam, é compreensível que eles possam ser analisados de outras perspectivas e até mesmo como se pertencessem a outros gêneros literários, que não o distópico. Afinal, há uma memória da literatura na escrita de Atwood que a conecta a essas tradições da “ficção científica” e da “ficção especulativa” (independentemente se consideramos a “ficção especulativa” um gênero ou um termo guarda-chuva).

Hutcheon mostra, também, que romancistas definem o que ou a quem darão voz ou silenciarão (HUTCHEON, 1991, p. 143). Por isso, quando Marek Oziewicz (2017) afirma que autoras como Atwood e Le Guin se apossaram do termo “ficção especulativa” para caracterizar suas obras, o que ele falha em esclarecer é que frequentemente distopias e ficções científicas eram escritas por homens, pelo ponto de vista masculino, e quando

havia personagens femininas elas eram “ou autômatos assexuais ou rebeldes que desafiam as regras do regime relacionados a sexo” (ATWOOD, 2004b, p. 516)<sup>29</sup>. Portanto, cabe questionar se essa presumida preferência das autoras não seria uma forma de se apropriarem de uma nomenclatura menos excludente e através dela darem voz a mulheres e/ou outros grupos marginalizados.

### 1.3 *The Testaments* (2019): a centralidade do testemunho feminino

*The Testaments* (2019) se define essencialmente pelo tema do testemunho feminino, pois “as narrativas das quatro protagonistas são exemplos de testemunhos, e os romances questionam se a sociedade ou mesmo a história acredita nas mulheres e nas suas histórias” (HEGGEN, 2020, p. 3)<sup>30</sup>. O nosso objetivo com esse tópico é mostrar como, apesar de o tema do testemunho estar presente em *HT*, afinal Atwood “é uma autêntica autoridade sobre a literatura de sobrevivência” (BLOOM, 2004, p. 7)<sup>31</sup>, ele adquire centralidade ao representar uma nova onda do feminismo ligada ao contexto de produção de *TS*. O caráter testemunhal de *The Handmaid’s Tale* não é exatamente uma novidade para a recepção crítica, mas os trabalhos até a publicação de *The Testaments* costumavam enfatizar mais a questão narrativa em primeira pessoa de uma personagem vítima de um sistema opressor do que propriamente associar essa personagem e o seu contexto às discussões mais aprofundadas de memória e testemunho. Se, por um lado, tratar o controle dos corpos femininos e estabelecer uma relação entre Gilead e o totalitarismo são certamente questões importantes, que aparecem em muitos trabalhos, por outro, como Adriana Souza Machado Santana e Marcelo Ferraz de Paula (2022) chamam a atenção, faltam pesquisas que “ênfaticamente especificamente a construção testemunhal do romance” (SANTANA; DE PAULA, 2022).

A dissertação de Tore Sefland Heggen intitulada “The dystopian testimony in Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale* and *The Testaments*” é talvez o trabalho mais completo, nesse sentido, pois se propõe a discutir a centralidade da questão testemunhal em *TS*, algo que Adriana Souza Machado Santana e Marcelo Ferraz de Paula (2022) não se propõe a fazer. Para Heggen, essa centralidade se deve não apenas à adição de novas

---

29 “Either sexless automatons or rebels who’ve defined the sex rules of the regime” (ATWOOD, 2004b, p. 516).

30 “The narratives of the four protagonists are all examples of testimonies, and the novels question whether society and indeed history believe in women and their stories” (HEGGEN, 2020, p. 3).

31 “She herself is an authentic authority upon literary survival” (BLOOM, 2004, p. 7).

narradoras, que expandem o próprio Gileadverso, à manutenção das Notas Históricas, mas principalmente ao contexto. Escrito em meio à ascensão de Donald Trump à presidência dos Estados Unidos, à onda de protestos #MeToo, com a união de diferentes mulheres na denúncia de abusos sofridos seja nas relações pessoais ou no âmbito do trabalho, *TS* dialoga com uma nova fase do feminismo.

Em uma passagem de *HT*, Offred imagina a possibilidade de “fraternizar” com as marthas, isto é, as funcionárias das casas dos comandantes, responsáveis pela alimentação e limpeza, não estivessem todas submetidas à Gilead, “*fraternizar* significa se comportar como um irmão. Luke me disse isso. Ele disse que não havia uma palavra correspondente que significasse *se comportar como uma irmã*. *Sororidade*, serviria, ele disse. Vem do Latim” (ATWOOD, 2017, p. 11 – grifo da autora)<sup>32</sup>. Ou seja, em *HT* a ideia de fraternizar, de unir-se em prol de um outro ou de um coletivo seria uma exclusividade masculina, uma questão de [falta de] vocabulário. Sendo essa uma perspectiva adotada por Luke, marido de Offred, que mesmo que não tenha participado nem concordado com a construção de Gilead, ainda assim se sente confortável no papel de provedor da família e de detentor dos bens e da conta bancária de Offred quando Gilead começar a implementar suas restrições às mulheres.

No entanto, para as personagens femininas, a “sororidade” apresenta-se como uma possibilidade. *Nolite te bastardes carborundorum* é uma criação masculina subvertida para contar a história de uma mulher e torna-se uma espécie de grito de resistência dentro e fora dos romances. A frase é composta por latim, *nolite te*, literalmente “não te” e falso latim, *bastardes carborundorum*, que são, na verdade, palavras em língua inglesa que se assemelham à grafia latina, sendo *bastardes* correspondente a “bastardos” e *carborundorum* um chiste a partir da palavra “carborundum” que nada mais é do que um componente químico altamente abrasivo, também conhecido como “carbeto de silício”, utilizado para reduzir outros materiais a migalhas. Offred, a narradora, descobre os dizeres encravados na parte interna no armário de seu quarto na casa do comandante Fred. Mais tarde, descobre que ele e seus colegas de latim haviam cunhado essa frase como forma de contornar o tédio, história que ele havia contado para a aia anterior antes de ela se matar enforcada no lustre. A frase compõe, então, aquilo que Adriana Souza Machado Santana e Marcelo Ferraz de Paula (2022) denominam como um mini-testemunho dentro

---

32 “*fraternize* means to behave like a brother. Luke told me that. He said there was no corresponding word that meant *to behave like a sister*. *Sororize*, it would have to be, he said. From the Latin” (ATWOOD, 2017, p. 11 – grifo da autora).

do testemunho a partir da concepção de que a história da Offred que veio antes da Offred narradora é também um testemunho narrado por esta. *Nolite te bastardes carborundorum* que começa como um chiste masculino para curar o tédio adquire outro sentido no romance, algo como “não te reduzam os bastardos” um grito de resistência partido daquela que não pôde narrar.

Essa dimensão da sororidade adquire contornos diferentes nos romances, dado os seus contextos de produção. Offred testemunha por si e pelas outras mulheres que não puderam fazê-lo, sendo essa a ação máxima que lhe é possível. Sua relação com Rita, uma das marthas, parece improvável no começo do romance, “por que tentá-la a uma amizade?” (ATWOOD, 2017, p. 11)<sup>33</sup> afinal a esfera feminina construída em Gilead, a partir do feminismo dos anos 80, ainda questiona se fraternizar é um vocabulário exclusivamente masculino. Moira debocha quando Tia Lydia comenta “estamos objetivando (...) um espírito de camaradagem entre mulheres. Todas nós devemos nos unir” (ATWOOD, 2017, p. 222)<sup>34</sup>. Ela debocha porque naquele momento Tia Lydia age como colaboradora de Gilead: a esfera feminina tem por objetivo oprimir, controlar, uniformizar vivências. Em *TS*, todavia, essa camaradagem adquire um outro sentido: Tia Lydia, Agnes e Daisy narram, entrelaçadas, o fim de Gilead que elas mesmas construíram. Mas não nos esqueçamos que Rita se preocupa com a saúde mental e a integridade física da Offred narradora, tendo visto o fim da Offred anterior, e como a Offred narradora testemunha por aquela que não pode fazê-lo. Ou seja, por mais que a recepção crítica, como veremos, tenha enfatizado mais as dissensões presentes no feminismo do contexto de produção de *HT*, ainda assim há relações de solidariedade, dentro do possível, no romance de 1985.

Mas como o feminismo dos anos 1980 se relaciona com a obra e com a [falta de] sororidade criticada em *The Handmaid's Tale* ou, pelo menos, como isso vem sendo lido pela recepção crítica do romance? O feminismo aparece, principalmente, através de duas personagens: a mãe de Offred e Tia Lydia, a partir das construções memorialísticas de Offred. A mãe, feminista radical, advogando por uma sociedade matriarcal é comparada à Tia Lydia, uma das construtoras dessa “cultura das mulheres” que, como tudo em Gilead, é distorcida. A questão é que em meio ao feminismo em discussão enquanto Atwood escrevia *HT*, havia feministas defendendo o destino da mulher atrelado à sua

---

33 “Why tempt her to friendship?” (ATWOOD, 2017, p. 11).

34 “What we’re aiming for, says Aunt Lydia, is a spirit of camaraderie among women. We must all pull together” (ATWOOD, 2017, p. 222).

capacidade biológica de parir. Portanto, algumas relações entre personagens femininas no romance representariam um retrato de um momento histórico dessas discussões.

Jamie Dopp (2004) enfatiza o destino da mãe de Offred, “o triste final da mãe é parte de uma sátira contra feministas ‘radicais’, que são relatadas no romance como tendo contribuído para a mentalidade intolerante que leva a Gilead” (DOPP, 2004, p. 93)<sup>35</sup>. A relação do radicalismo da mãe de Offred com a sociedade matriarcal que se forma em Gilead pode ser acompanhada ao longo das memórias da narradora, mas dois trechos se destacam. Offred lembra-se de sua mãe, logo após o parto de Janine, “mãe, eu penso. Onde quer que você esteja. Pode me ouvir? Você queria uma cultura de mulheres. Bom, agora há uma” (ATWOOD, 2017, p. 127)<sup>36</sup>.

Esse chamado se soma à lembrança da fogueira de revistas. Offred, na solidão de seu quarto, lembra quando, ainda criança, foi levada por sua mãe em um protesto no qual revistas com conteúdo pornográfico e/ou nudez feminina, eram atiradas numa fogueira. Ela observa que “havia alguns homens, também, entre as mulheres (...). Eles devem ter jogado gasolina, porque as chamas iam alto” e, nesse processo, “grandes chumaços de papel soltaram-se, navegaram pelo ar, ainda pegando fogo, partes de corpos de mulheres transformavam-se em cinza preta, no ar, em frente aos meus olhos” (ATWOOD, 2017, p. 38-39)<sup>37</sup> numa analogia do que viria a acontecer: homens associados a mulheres, numa sociedade em que o corpo é visto como fonte de pecado, e mulheres sendo atiradas, senão ao fogo, metaforicamente em um pesadelo, separadas de seus corpos. Tudo isso aconteceu na frente de Offred sem que ela pudesse se dar conta do que realmente estava em jogo. A intertextualidade desse trecho, mulheres sendo queimadas em fogueiras acendidas por radicais, lembra as perseguições às bruxas típicas do Puritanismo dos séculos XVI e XVII.

Catherine R. Stimpson (2004) avalia que “Atwood alcança um efeito triplo” na forma como as Tias são representadas, “ela faz seu Estado distópico ainda mais assustador (...) porque a monstruosidade dele parece normalmente absurda, absurdamente normal. Por fim, Atwood lembra o seu leitor da função política da sátira: enfraquecer o domínio

---

35 “The mother’s sorry end is part of a satire directed against ‘radical’ feminists, who are portrayed in the novel as contributing to the intolerant mentality that leads to Gilead” (DOPP, 2004, p. 93).

36 “Mother, I think. Wherever you may be. Can you hear me? You wanted a women’s culture. Well, now there is one” (ATWOOD, 2017, p. 127).

37 “There were some men, too, among the women (...). They must have poured gasoline, because the flames shot high”, “big flakes of paper came loose, sailed into the air, still on fire, parts of women’s bodies, turning to black ash, in the air, before my eyes” (ATWOOD, 2017, p. 38-39)

dos cruéis e tolos” (STIMPSON, 2004, p. 81)<sup>38</sup>. Para Stimpson, uma das manobras atwoodianas mais original é a conexão entre a moralidade das Tias com as feministas radicais, “as Tias são repressoras. Feministas radicais também podem ser repressoras” e isso se explica porque “as premissas da repressão levam a conclusões de opressão” (STIMPSON, 2004, p. 81)<sup>39</sup>. “As premissas da repressão”, nesse caso, dizem respeito a uma forma de feminismo radical nascida dentro do feminismo dos anos 1970.

No Gileadverso são construídas separadamente as esferas feminina e masculina. Quando Tia Lydia, em *TS*, assume a posição de colaboradora com o regime, é ela quem propõe que caiba às Tias a esfera feminina. Diante dessa proposta, o personagem comandante Judd acena “‘é claro que vocês precisarão criar leis e tudo o mais’ ele disse (...). Homens têm coisas melhores para fazer do que se preocuparem com detalhes insignificantes da esfera feminina” (ATWOOD, 2019, p. 176)<sup>40</sup>. A partir desta “carta branca”, as chamadas Tias Fundadoras, Lydia, Vidala, Helena e Elizabeth, organizam as leis e os ensinamentos a serem passados às demais mulheres. O trabalho que elas desenvolvem ao criar o Centro Raquel e Lea e todo o sistema educacional de Gilead pode ser explicado pelo termo “trabalho de enquadramento de memória” de Michael Pollak. Segundo ele, esse é o processo iniciado por uma instituição, sempre que ela precisa, por qualquer razão que seja, ser “rearrumada”, ou seja, que sua história seja reescrita. Quanto mais a memória e a identidade estiverem suficientemente constituídas, instituídas e amarradas, menos os questionamentos abalarão as escolhas e menos risco haverá de esse investimento em memória precisar ser rearrumado (POLLAK, 1992, p. 207). Vejamos como isso aparece no romance de 1985,

Comum, disse Tia Lydiá, é o que nos costumamos a. Isto pode não parecer comum para vocês agora, mas depois de um tempo, será. Se tornará comum (ATWOOD, 2017, p. 33)<sup>41</sup>.

Para as gerações que virão, Tia Lydiá dizia, será muito mais fácil. As mulheres viverão em harmonia juntas, todas em uma família; vocês [aias] serão como filhas para elas [esposas], e quando o nível populacional estiver normalizado novamente, nós não mais

---

38 “Atwood achieves a triple effect”, “She makes her dystopic state even more frightening (...) because its monstrosity seems normally absurd, absurdly normal. Finally, Atwood reminds her reader of the political function of satire: to weaken the grip of the cruel and foolish” (STIMPSON, 2004, p. 81).

39 “The Aunts are repressive. Radical feminists can be repressive too. In the active syllogism of power, the premises of repression lead to conclusions of oppression” (STIMPSON, 2004, p. 81).

40 “‘Of course you will need to create laws and all of that’ he said (...). ‘Men have better things to do than to concern themselves with the Petty details of the female sphere’” (ATWOOD, 2019, p. 176).

41 Ordinary, said Aunt Lydia, is what you are used to. This may not seem ordinary to you now, but after a time it will. It will become ordinary. (ATWOOD, 2017, p. 33)

precisaremos transferir vocês de uma casa para a outra porque estarão em número suficiente. Poderá haver verdadeiros laços de afeto, ela dizia, piscando para nós de modo insinuante, dadas as condições. Mulheres unidas por um objetivo em comum! (ATWOOD, 2017, p. 162)<sup>42</sup>.

Às experiências coletivas são dados sentidos pelo Estado e suas instituições. Se na experiência de Offred e das demais aias da primeira geração esse modo de ser mulher no mundo, com um único objetivo em comum é motivo de crise, de perda da identidade, isso não acontece com Agnes, que é criada dentro de Gilead (pelo menos até o assédio sexual que sofre) ou, por motivos diferentes, com Daisy que cresce no Canadá. Desse modo, se constrói essa associação entre feministas radicais, as Tias e a ascensão de Gilead. Mas qual feminismo é esse que permitiria a opressão de outras mulheres? Seria isso possível?

Segundo Marcele de Moraes Silva (2022), na dissertação intitulada “Transfobia no feminismo radical de segunda onda? Uma análise dos seus pressupostos materialistas”, nos anos 1970 houve a formação de uma “nova esquerda”, fortemente caracterizada pelas pautas identitárias em contraposição à esquerda marxista que se recusaria a discutir outras questões que não a material, pois acreditava que tinha um objetivo maior. Houve, então, uma fragmentação política que deu origem a vários feminismos radicais. Como Marcele Silva pesquisou os trabalhos de feministas francesas e americanas, ela destaca ainda a presença de feministas que se denominavam radicais e estavam mais próximas do que hoje é chamado de “feminismo liberal”, de caráter mais reformista, com pautas como a equiparação salarial sem uma crítica profunda da exploração capitalista e como ela afeta as mulheres.

De acordo com Marcele Silva, as feministas Shulamith Firestone em *A dialética do sexo* e Alice Echols em *Daring to be bad* descreveram três correntes do movimento feminista radical do período, sendo essas três vertentes as “que desfrutavam de mais aderência nos espaços políticos” (SILVA, 2022, 27). Seriam elas: o feminismo liberal, o feminismo radical e as “politiqueiras”, isto é, as feministas marxistas que estariam mais preocupadas com a luta de classes (SILVA, 2022, p. 27). O argumento das autoras, segundo Marcele Silva é que diferentemente das liberais e das politiqueiras, as feministas

---

42 “For the generations that come after, Aunt Lydia said, it will be so much better. The women will live in harmony together, all in one family; you will be like daughters to them, and when the population level is up to scratch again we’ll no longer have to transfer you from one house to another because there will be enough to go round. There can be bonds of real affection, she said, blinking at us ingratiatingly, under such conditions. Women united for a common end!” (ATWOOD, 2017, p. 162).



radicais não procuravam uma aderência ao sistema patriarcal. Patriarcado aparecendo como uma palavra importante para o feminismo, especialmente para o radical, ao designar a sujeição feminina a uma estrutura e dominação masculinas, algo a ser combatido.

A questão é que, até mesmo dentro do feminismo radical dessas três vertentes, havia divergência. Perguntada se *HT* seria uma distopia feminista, Margaret Atwood responde sobre a importância de, em primeiro lugar, definir o que significa ser feminista: “‘feminista’ significa uma pessoa usando macacão, botas e nenhuma maquiagem, alguém que gostaria de empurrar homens de um precipício, ou significa alguém que pensa que mulheres deveriam poder ler e escrever?” (ATWOOD, 1999)<sup>43</sup>. Essa resposta em formato de pergunta tem a ver com essas diferenças entre feminismos e feministas. bell hooks (2022) em *O feminismo é para todo mundo* trata desses aspectos espinhosos do movimento, desde a década de 1970, quando ela afirma que muitas mulheres que não eram de fato feministas se engajaram no movimento para com ele obterem vantagens individuais. Sem, obviamente, nunca precisarem trabalhar no desenvolvimento de uma teoria nem de uma prática feministas. Além disso, criou-se a ideia de que o feminismo seria, necessariamente “anti-homem”, ideia que bell hooks procura combater. O feminismo radical de bell hooks, por exemplo, prima pelo fim do sexismo, manifeste-se ele da forma como for, independentemente se ele vem de homens ou mulheres, e preocupa-se em incluir mulheres negras, a partir da percepção de que por causa do racismo e do sexismo, elas são as mais afetadas por violências de todo o tipo. Tudo isso para mostrar que o feminismo da mãe de Offred é uma forma de feminismo radical, mas não a única. Houve e ainda há muito dissensão e muitas vertentes.

As feministas radicais americanas e francesas trabalhadas por Marcele Silva não defendiam, por exemplo, o feminismo radical de bell hooks. A tradição americana a que a pesquisadora se refere inclui Shulamith Firestone, Kate Millet, Andrea Dworkin e Catherine MacKinnon e a tradição francesa inclui Christine Delphy, Colette Guillaumin, Monique Wittig e Simone de Beauvoir. Talvez seja possível associar o tipo de feminismo criticado nos romances ao de Shulamith Firestone para quem a distinção entre os sexos envolveria aspectos essencialistas e biologizantes, em lugar de uma divisão sócio-histórico-cultural. Para Firestone, segundo Silva (2022), a divisão do trabalho teria como origem a biologia e haveria uma interdependência entre mães e bebês que teria moldado a psicologia feminina.

---

43 “Does ‘feminist’ mean a person in overalls, boots and no make-up who would like to pus hall men off a Cliff, or does it mean someone who thinks women should be able to read and write?” (ATWOOD, 1999).

Portanto, quando Stimpson afirma que “as premissas da repressão levam a conclusões de opressão” (STIMPSON, 2004, p. 81)<sup>44</sup>, isso pode ser compreendido, nesse contexto, como reduzir as mulheres à maternidade, partindo dessa premissa biológica, o que poderia favorecer a ascensão de grupos extremistas cujo propósito é oprimir mulheres utilizando-se desse discurso. Apesar de, ironicamente, as aias não ficarem com seus bebês, elas são única e exclusivamente utilizadas como “úteros de duas pernas” (ATWOOD, 2017, p. 136)<sup>45</sup>, isto é, servem somente para parir filhos para a elite. Essa não é uma exclusividade da ficção atwoodiana, pois encontra variados exemplos ao longo da história, como no caso dos bebês Lebesborn da Alemanha nazista ou o roubo de bebês durante a ditadura argentina.

Mostramos como o discurso de um certo tipo de feminismo radical, ao defender a natureza biológica de parideira da mulher, pode acabar restringindo a essa função, além de poder ser cooptado por conservadores e/ou políticos de extrema-direita. No Gileadverso é exatamente isso o que acontece: é criada uma esfera feminina com a premissa de que tudo o que envolva o feminino é inferior e deve se restringir exclusivamente ao ambiente doméstico. Só que em *TS* essa lógica é subvertida a partir das ações de Tia Lydia que, apesar de colaborar com o sistema e utilizá-lo para adquirir poder, desafia as premissas da sociedade gileadeana ao permitir que meninas escapem do casamento para se dedicarem aos estudos que as levarão à carreira de Tias, além do plano traçado para denunciar os crimes cometidos pelos líderes estatais.

Como *TS* representa um outro momento, uma nova onda do feminismo, cabe apresentarmos, primeiramente, o que são essas “ondas” e quais períodos históricos e reivindicações elas abarcam. Oana Celia Gheorghiu e Michaela Praisler (2020) no artigo “Rewriting Politics, or the Emerging Fourth Wave of Feminism in Margaret Atwood’s *The Testaments*” entendem a metáfora da onda como o fluxo através do qual as mulheres vem se desvinculando do patriarcado. A primeira onda teria ocorrido entre o século XIX e o começo do XX com as contestações pelo reconhecimento de que mulheres tinham os mesmos direitos que os homens. Importante ressaltar que, nesse período, as mulheres eram entendidas como seres inferiores, com capacidades subdesenvolvidas. Por isso, as mulheres lutaram para ser reconhecidas como seres humanos com os mesmos direitos e competências que os homens.

---

44 “The premises of repression lead to conclusions of oppression” (STIMPSON, 2004, p. 81).

45 “Two-legged wombs” (ATWOOD, 2017, p. 136).

Durante as duas Grandes Guerras, as mulheres assumiram responsabilidades antes reservadas aos homens ocupados na luta e ao fim desse período histórico houve um processo de re-confinamento das mulheres ao espaço do lar, considerando-se que suas habilidades não seriam mais necessárias com a volta dos homens da guerra. Esse retorno ao lar gerou a insatisfação que foi uma das causas da segunda onda do feminismo, a partir da década de 1960 em oposição à anteriormente mencionada “mística feminina” dos anos 1950. De acordo com Marcelle Silva, “enquanto as reivindicações da primeira giravam em torno do direito ao voto, a segunda onda ganha visibilidade, sobretudo, por interrogar as fronteiras do político” (SILVA, 2022, 27) tendo se unido, em algumas vertentes, às demandas pelos direitos civis, por exemplo.

Quanto às terceira e quarta ondas, para Gheorghiu e Praisler (2020) o feminismo de quarta onda seria marcado pela tecnologia, estaria ocorrendo no momento em que as autoras escrevem e não teria à sua disposição nem uma literatura ou uma teoria próprias ainda. A terceira onda parece gerar dissensão entre pesquisadoras, pois para Gheorghiu e Praisler (2020) ela poderia ser denominada de “pós-feminismo” e caracterizada por um período no qual se acreditou que a luta feminista por direitos iguais estaria resolvida e, portanto, haveria espaço para outros questionamentos. Ewelina Feldman Kołodziejuk (2020), no artigo “Mothers, Daughters, Sisters: The Intergenerational Transmission of Womanhood in Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale* and *The Testaments*”, argumenta que esse rótulo de “pós-feminismo” teria sido utilizado por um grupo que criticava e desqualificava a segunda onda. Essas críticas, segundo a pesquisadora, viriam de um ressentimento gerado pela crença de que o lugar da mulher no trabalho e na maternidade geraria mais trabalho para as mulheres, ao invés de protegê-las.

Ewelina Feldman Kołodziejuk se aprofunda na questão do feminismo, para mostrar como a relação de Offred com a mãe e com as (presumidas) filhas representam diferentes ondas feministas. A segunda onda do feminismo nos anos 1970 teria gerado na década seguinte uma reação conservadora ao movimento dentro e fora dele. Muitas vezes cunhada como ‘pós-feminismo’, a terceira onda precisou ser dissociada de um anti-feminismo que, muitas vezes, afirma a autora, partiu das filhas das feministas de segunda onda, que estariam reclamando da não presença de suas mães em casa. Nesse contexto, a pesquisadora afirma que, “*The Handmaid’s Tale* não é apenas uma crítica à teocracia e ao crescimento da popularidade de sentimentos de extrema-direita, mas também uma

resposta a uma crise no movimento feminista” (FELDMAN KOŁODZIEJUK, 2020, p. 69)<sup>46</sup>.

Para Ewelina Kołodziejuk, esse aspecto pode ser percebido no relacionamento que Offred mantém com sua mãe, mesmo sem a presença desta, através da memória, “a mãe de Offred está provavelmente morta, ainda assim o relacionamento delas continua. A memória da mãe morta age como uma entidade dentro da psique da filha o que possibilita uma transmissão intergeracional mesmo que postumamente” (FELDMAN KOŁODZIEJUK, 2020, p. 75)<sup>47</sup>. É possível perceber essas questões no seguinte trecho,

Eu admirava minha mãe de algumas formas, apesar das coisas entre nós nunca serem fáceis. Ela esperava demais de mim, eu sentia. Ela esperava que eu validasse por ela a vida dela, e as escolhas que ela havia feito. Eu não queria viver a minha vida nos termos dela. Eu não queria ser uma filha modelo, a encarnação de suas ideias. Costumávamos brigar por causa disso (ATWOOD, 2017, p. 122)<sup>48</sup>.

Ao longo de *HT*, Offred passa de uma postura crítica ao feminismo radical da mãe, como no trecho acima no qual conta como se sentia pressionada para seguir os mesmos valores da mãe, para a compreensão de que, sob vários aspectos a mãe estava certa, “a humanidade é tão adaptável, minha mãe costumava dizer. Realmente impressionante com o que as pessoas se acostumam desde que haja algumas compensações” (ATWOOD, 2017, p. 271)<sup>49</sup>. Segundo Kołodziejuk, isso se deve ao processo de amadurecimento de Offred ao longo do romance, “a descoberta de coisas novas no processo de amadurecimento e reavaliação de percepções anteriores pode ocorrer como o resultado da continuidade do relacionamento com aquele que morreu”, o que acontece porque “a memória de conversas passadas pode revelar novas camadas de significado que estavam escondidas” (FELDMAN KOŁODZIEJUK, 2020, p. 75)<sup>50</sup>. Desse modo, Offred acaba

---

46 “*The Handmaid’s Tale* is not solely a critique of theocracy and the rising popularity of the right-wing sentiments but also a response to a crisis in the feminist movement” (FELDMAN KOŁODZIEJUK, 2020, p. 69).

47 “Offred’s mother is most likely dead by now, yet their relationship continues. the memory of her late mother acts as an entity within the daughter’s psyche that enables intergenerational transmission even posthumously” (FELDMAN KOŁODZIEJUK, 2020, p. 75).

48 “I admired my mother in some ways, although things between us were never easy. She expected too much from me, I felt. She expected me to vindicate her life for her, and the choices she’d made. I didn’t want to live my life on her terms. I didn’t want to be the model offspring, the incarnation of her ideas. We used to fight about that” (ATWOOD, 2017, p. 122).

49 “Humanity is so adaptable, my mother would say. Truly amazing, what people can get used to, as long as there are a few compensations” (ATWOOD, 2017, p. 271).

50 “The discovery of new things in the process of maturation or reevaluation of former stances may occur as a result of the ongoing relationship with the deceased. The memory of past conversations may uncover new layers of meaning that were hidden” (FELDMAN KOŁODZIEJUK, 2020, p. 75).

percebendo que se por um lado o ideal de sua mãe de uma sociedade matriarcal havia contribuído para o extremismo de Gilead, por outro estavam corretos os alertas emitidos pela mãe de que os direitos femininos não estariam garantidos, diferentemente do que Offred acreditava antes da ascensão dos filhos de Jacó.

Essa transmissão que transcende a vida e a presença é quebrada entre Offred e a filha (ou as filhas, se considerarmos a hipótese de que Agnes e Daisy de *TS* seriam suas). Ainda em *HT*, quando Offred vê a foto da filha, ela sabe que “eu sou apenas uma sombra agora (...). A sombra de uma sombra, o que se tornam as mães mortas (...). Ainda assim, não posso suportar ter sido apagada dessa forma” (ATWOOD, 2017, p. 228)<sup>51</sup>. A esse respeito, Ewelina Kołodziejuk comenta que “a apreensão de que sua filha não a recorda soma-se à morte simbólica de Offred. Esquecida pela filha, ela nem sequer participa da transmissão intergeracional como mães falecidas o fazem” (FELDMAN KOŁODZIEJUK, 2020, p. 79)<sup>52</sup>. Em um trecho de *HT*, Offred se direciona ao seu interlocutor, “eu estou chegando em uma parte que você não irá gostar de modo algum, porque nela eu não me comportei bem, mas eu tentarei de qualquer jeito não deixar nada fora” e prossegue “depois de tudo o que você passou, você merece tudo o que me resta, o que não é muito, mas inclui a verdade” (ATWOOD, 2017, p. 268)<sup>53</sup>. Estaria se direcionando à filha, a quem não tem muito a oferecer dado a morte simbólica de uma para a outra? Ou estaria se direcionando à mãe, que a estaria julgando pelos encontros com Nick, o motorista da casa? Ou mesmo às duas, enquanto elos de uma mesma corrente quebrada por Gilead?

Agnes, por sua vez, quando toma conhecimento de sua verdadeira ascendência reflete sobre a imagem esquecida da mãe, “me desculpe, sussurrei. Não posso trazê-la de volta. Não ainda” e sobre o papel de Gilead nessa separação conclui, “coisa tão cruel, a memória. Não podemos nos lembrar daquilo que nós esquecemos. Aquilo que nos fizeram esquecer. Que nós tivemos que nos esquecer, para que pudéssemos fingir que vivíamos uma vida normal aqui” (ATWOOD, 2019, p. 330). Como Theo Finigan (2011) nota

---

51 “I am only a shadow now (...). A shadow of a shadow, as dead mothers become (...) Still, I can’t bear it, to have been erased like that” (ATWOOD, 2017, p. 228).

52 “The apprehension that her daughter does not remember her amounts to Offred’s symbolic death. forgotten by her daughter, she no longer participates in the intergenerational transmission even in the way dead mothers do” (FELDMAN KOŁODZIEJUK, 2020, p. 79).

53 “I am coming to a part you will not like at all, because in it I did not behave well, but I will try nonetheless to leave nothing out. After all you’ve been through, you deserve whatever I have left, which is not much but includes the truth” (ATWOOD, 2017, p. 268).

“assim como tudo em Gilead, esse apagamento do passado é distintamente relacionado ao gênero” (FINIGAN, 2011, p. 438)<sup>54</sup>.

Ewelina Feldman Kołodziejuk (2020) argumenta que a terceira onda do feminismo demanda a percepção de que cada mulher é única e tem suas próprias necessidades e que *The Testaments* representaria isso. A forma como as personagens Becka e Agnes conseguem abdicar do casamento para tornarem-se Tias, “a escolha delas pelo conhecimento, ressentidas da ideologia pós-feminista de domesticidade, é o primeiro passo em direção a uma subjetividade feminista”, além disso, “enfrentam a asserção de Tia Lydia em *The Handmaid’s Tale* de que ‘para as gerações que virão depois de vocês, será muito mais fácil’” (FELDMAN KOŁODZIEJUK, 2020, p. 82)<sup>55</sup>.

De acordo com as pesquisadoras Gheorghiu e Praisler, a mãe de Offred seria uma representante do feminismo de segunda onda e Offred estaria localizada naquele estágio de “pós-feminismo” dentro de uma concepção mais passiva de que não haveria mais nada a ser feito, de que o feminismo já havia vencido. As meninas de *TS* estariam imersas no feminismo de quarta onda, tecnológico, caracterizado pelas denúncias da #MeToo, pelas marchas que ocorreram em protesto em todo o mundo a favor dos direitos reprodutivos femininos e contra governos conservadores de extrema-direita. Nesse ponto, cabe observar que Agnes e Becka, por terem crescido em Gilead, naturalizaram, em parte, questões estruturais e não tem o discernimento e a liberdade de Daisy para compreender os abusos aos quais foram submetidas. O foco recai, por isso, na escrita de Atwood e no seu contexto de produção.

Gheorghiu e Praisler (2020) enfatizam algo que Tore Sefland Heggen (2020) também trabalha: a oposição entre “his-tory” e “her-story”. A palavra “história” em língua inglesa “history” é compreendida como dominada pelo masculino, a partir do pronome “his”, ou seja, “dele”. Essa “his-tory” em *HT* estaria na forma como nas Notas Históricas as palavras de Offred são desconsideradas frente ao domínio masculino, seja pela comparação ao diário de Limpsekin, que teria sido uma das mentes por trás de Gilead, à postura do pesquisador Pieixoto, que cobra provas de Offred ao invés de ouvi-la, e até mesmo na falta de uma união feminina, exposta pela impossibilidade de uma fraternidade feminina. Essa falta de uma “sororidade” é declarada por Luke, marido de Offred, que

---

54 “like everything else in Gilead, this erasure of the past is distinctly gendered” (FINIGAN, 2011, p. 438).

55 “Their choice of knowledge, resentful of postfeminist ideology of domesticity, is the first step towards their feminist subjectivity and belies Aunt Lydia’s assertion from *The Handmaid’s Tale* that ‘for the ones who come after you, it will be easier’” (FELDMAN KOŁODZIEJUK, 2020, p. 82).

não vê problema em assumir as responsabilidades financeiras da casa no período em que Gilead começava a se organizar enquanto Estado e agia na tomada dos direitos adquiridos pelas mulheres, sendo os direitos ao trabalho, ao salário, à administração do próprio dinheiro simplesmente retirados.

*The Testaments* inovaria por fugir do “his-tory” que domina *The Handmaid’s Tale*, mais especificamente nas Notas Históricas, ao focar em “her-story”, isto é, a partir do pronome feminino “her”, ou seja, “dela”, mas que poderia ser “her-stories”, afinal *TS* prima pela pluralidade de narradoras e experiências. Desse modo, tem-se um domínio masculino “his-tory” em *HT* que é subvertido e dá lugar à “her-stories” em *TS*. Essa subversão acontece muito em detrimento de Tia Lydia, personagem que Gheorghiu e Praisler (2020) têm dificuldade de ligar ao feminismo, contrariamente a uma recepção crítica mais antiga, devido ao seu papel em Gilead e em *HT*, mas é justamente quem reúne poder o suficiente para a subversão,

A opção de Atwood pela forma estereotipicamente feminina do diário pode ser interpretada como uma transposição dessa teoria da desestabilização de hierarquias falocêntricas na prática. Tia Lydia escreve em diários direcionados, meta-ficcionalmente, para uma leitora desconhecida; ela escreve sua história (“her-story”), que acaba sendo a história da totalitária Gilead, e traz mulheres para a escrita ao criar uma ordem de poder feminino por si só – uma que reconquista a linguagem e o poder, ou o poder da linguagem, o que vier primeiro (GHEORGHIU. PRAISLER, 2020, p. 94)<sup>56</sup>.

Tia Lydia, no entanto, não atua sozinha, ela conta com Agnes, Daisy e Becka. Através de Agnes percebemos a passagem de cerca de 15 anos dentro de Gilead, como as meninas que crescem dentro do Estado lidam com a ordem e naturalizam (ou não) os abusos. Para Praisler e Gheorghiu, “Atwood constrói uma teocracia puritana mais assentada e menos violenta [a partir do testemunho de Agnes], mas não menos assustadora da que aquela no romance original” (GHEORGHIU. PRAISLER, 2020, p. 94)<sup>57</sup>. Daisy, por outro lado, permite a Atwood “testar, com sucesso, sua habilidade para o estilo e a linguagem da ficção jovem adulta [YA]” (GHEORGHIU. PRAISLER, 2020,

---

56 “Atwood’s option for the stereotypically feminine diary form may be interpreted as a transposition of this theory of destabilizing phallogocentric hierarchies into practice. Aunt Lydia writes herself in diaries addressed, metafictionally, to an unknown reader; she writes her-story, which becomes the history of the totalitarian Gilead itself, and brings women to writing by creating an order of feminine power in its own right – one that would regain language and power, or the power of language, whichever comes first” (GHEORGHIU. PRAISLER, 2020, p. 94).

57 “Atwood constructs a Puritan-inspired theocracy that is more settled and less violent, but no less frightening than the one in her original novel” (GHEORGHIU. PRAISLER, 2020, p. 94).

p. 94)<sup>58</sup>. Tia Lydia incumbe as meninas da missão de auxiliarem na aventura de levar para o Canadá documentos contendo uma diversidade de informações coletadas ao longo dos seus anos no poder para serem usadas contra comandantes e esposas. Para Becka ela diz que “Gilead pode ser possível através de você; e você não gostaria que as outras fossem pegadas e enforcadas” (ATWOOD, 2019, p. 337), no intuito de cooptar a ajuda da garota, em busca de uma melhor Gilead, e posteriormente para Becka e Agnes é mais incisiva, “vocês prometeram ajudar mulheres e meninas. Eu confio que vocês têm essa intenção” (ATWOOD, 2019, p. 354)<sup>59</sup>. Ou seja, Tia Lydia escolhe as meninas que ajudou para ajudá-la com a promessa de que, desse modo, outras mulheres e meninas poderão ser salvas. Certamente o seu ideal de uma sociedade voltada para o bem comum adquire um contorno diferente em *TS*. Em lugar de reduzir as mulheres à vida doméstica, o bem comum é destruir o Estado gileadeano e expor a podridão que ele representa, “reunidas, as duas jovens mulheres [Agnes e Daisy] são bem-sucedidas ao se tornarem [feministas] de ‘quarta onda’ que entregam Gilead (e os Estados Unidos) por abuso masculino, desse modo completando o círculo de narrativas de perda, progresso e retorno” (GHEORGHUI. PRAISLER, 2020, p. 94)<sup>60</sup>.

#### 1.4 O Gileadverso e a esquecida questão étnico-racial

Dissemos anteriormente que com a trilogia *Oryx e Crake*, Atwood manifesta sua preocupação com a causa ambiental. A autora é uma ativista e frequentemente chama a atenção para a questão das mudanças climáticas e para o que pode ser feito para que catástrofes ambientais sejam evitadas. É certo que na sua trilogia, esses problemas são elevados à máxima potência com a especulação de como seria a terra em um contexto de quase extinção da vida humana, sendo esse o tema central dos três romances. No entanto, em *The Handmaid's Tale* (1985), Atwood já havia expressado essa preocupação ambiental, embora a forma adquira outro sentido dentro da obra. Em *HT* a manipulação da ciência e do discurso científico para benefício de um grupo dominante tem como objetivo uma volta ao passado bíblico do *Gênesis* e a submissão das mulheres, não

---

58 “Successfully try her hand at the style and language of young adult fiction” (GHEORGHUI. PRAISLER, 2020, p. 94).

59 “Gilead can be possible through you; and you would not want the other to be caught and hanged”; “You pledged yourselves to help women and girls. I trust you mean that” (ATWOOD, 2019, p. 337; 354).

60 “Reunited, the two young women [Agnes e Daisy] succeed in becoming the ‘fourth-wavers’ who deliver Gilead (and the USA) from male abuse, thus completing the circle of the narratives of loss, progress and return” (GHEORGHUI. PRAISLER, 2020, p. 94)



havendo efetivamente uma preocupação autêntica com as causas ambientais. O uso de anticoncepcionais, a liberação do aborto, o surgimento da AIDS, os vazamentos em indústrias químicas e biológicas e a existência de lixo tóxico estariam causando a esterilidade das mulheres caucasianas. A preocupação com a extinção da população caucasiana ressalta outra questão que permeia o Gileadverso: o seu caráter eugenista. Atwood não esconde a apropriação de eventos históricos na construção de *HT* e *TS* e a proximidade do Estado de Gilead com o nazismo é frequentemente mencionada:

Muitos elementos distintos alimentaram *The Handmaid's Tale* – execuções em grupo, as leis suntuárias, a queima de livros, o programa da S. S. dos bebês Lebesborn, e o roubo de crianças dos generais Argentinos, a história da escravidão, a história da poligamia Americana... a lista é longa (ATWOOD, 2017, p. XVIII)<sup>61</sup>.

Em *Burning Questions*, a escritora discute como nos anos 1980, com o enfraquecimento do movimento feminista, grupos religiosos e de extrema-direita tentaram promover uma volta da mulher ao lar, em uma retomada dos anos 1950 descritos por Betty Friedman em *A mística feminina*, que muito lembrava o lema nazista “*Kinder, Kirche, Küche* - crianças, igreja, cozinha” (ATWOOD, 2022)<sup>62</sup>. Desse modo, assim como o seu referencial histórico, o Estado de Gilead é eugenista e restrito à população caucasiana, apesar de essas questões não serem centrais nos romances, nem se apresentarem tal qual o Estado nazista.

Esse aspecto, todavia, vem sendo desprezado pela recepção crítica nacional. Por isso, apesar de não ser originalmente um objetivo de nossa pesquisa, apresentar essa discussão se tornou uma demanda. Escolhemos dois artigos que, apesar de não serem os únicos que reproduzem esse erro, são significativos para ilustrar um problema que aparece em outros trabalhos. Sendo artigos de periódicos científicos, ambos de 2022, eles passaram pela apreciação dos pares e têm seus méritos. Portanto, cabe pesquisar porque esse tipo de recepção, que não percebe as questões raciais inerentes ao Gileadverso, é recorrente entre a comunidade acadêmica brasileira. Não é nosso interesse nos aprofundar nesse tema, apenas destacar que isso é um problema e deve ser resolvido.

O primeiro artigo que selecionamos é o da historiadora Anna Carolina Alves Viana (2022) no qual ela se propõe a comparar o universo literário de “O conto da aia”

---

61 “So many different strands fed into *The Handmaid's Tale* - group executions, sumptuary laws, book burnings, the Lebesborn program of the S. S. and the child-stealing of the Argentinian generals, the history of slavery, the history of American polygamy... the list is long” (ATWOOD, 2017, p. XVIII).

62 “*Kinder, Kirche, Küche* - children, church, kitchen” (ATWOOD, 2022).

ao conceito de “totalitarismo” de Hannah Arendt. Apesar da pertinência de seu trabalho, inclusive para os temas desta dissertação, Alves Viana afirma três vezes ao longo de seu texto que “o embasamento para tal narrativa [HT] não é racial, mas sim bíblica” (ALVES VIANA, 2022). Há, de fato, uma centralidade na questão bíblica, que justifica a existência de Gilead, mas a sua adequação ao conceito de “totalitarismo” de Arendt deveria servir de pista para a questão étnico-racial.

O segundo artigo selecionado é o de Rayssa Pereira Marins e Rosa Maria Valente Fernandes (2022). Elas afirmam que “no livro, Atwood em momento algum explicita a cor das personagens que o compõem ou faz descrições que deem indícios do fenótipo das mesmas” (MARINS; FERNANDES, 2022, p. 54). As pesquisadoras compreendem que há interseccionalidade na posição de Offred ao compará-la à Serena ou às Tias que, mesmo sendo mulheres detêm poder sobre outras mulheres. Posição que as autoras comparam à escravidão africana, considerando-se a ambientação nos Estados Unidos, país que foi reconhecidamente escravagista.

Conforme mencionado, Atwood utiliza-se da escravidão africana como referência. A rota de fuga das aias “The Underground Femaleroad” é uma apropriação da “Underground Railroad”, rota de fuga de escravizados negros que partiam do sul estadunidense em busca de liberdade no norte. Tore Heggen (2020) destaca, ainda, que a divisão social por classe e trabalho é um sistema escravista não exclusivo a Gilead e, por mais que as narrativas de Atwood não possam ser admitidas dentro de uma literatura a respeito da escravidão, a relação entre as aias e os comandantes não é diferente da forma como senhores muitas vezes tratavam suas escravizadas - isto é, como um corpo sobre o qual os senhores teriam a posse e poderiam utilizar para fins sexuais (HEGGEN, 2020, p. 12). No entanto, essa apropriação teria gerado inúmeras críticas a Atwood, de acordo com Heggen, pelo histórico sofrimento de mulheres negras ser utilizado para tratar de personagens brancas, qual é o caso de Offred. Heggen aponta, ainda, que essa é uma das causas prováveis para Atwood não ter retornado para a história de Offred em *The Testaments*, e ter optado por explorar outros pontos de vista (HEGGEN, 2020, p. 63).

Para além dessas referências exteriores à narrativa central de Offred em HT, existem no romance elementos suficientes para pensarmos na questão étnico-racial-eugenista em Gilead, apesar de eles não serem centrais. Nas Notas Históricas (NH) de ambos os romances, a personagem Maryann Crescent Moon, a professora que introduz Pieixoto, é indicada como pertencente ao Departamento de Antropologia Caucasiana, um indício de que a não distinção de cor entre os personagens sugere um Estado mais próximo

do nazismo do que se suponha. No desenrolar do evento acadêmico em *The Handmaid's Tale* a palavra “caucasian” é mencionada mais quatro vezes. Pieixoto explica como comandantes escolhiam mulheres férteis que já haviam tido filhos “uma característica desejável numa época na qual as taxas de nascimentos caucasianos despencavam, um fenômeno observável não apenas em Gilead mas na maioria das sociedades caucasianas nortenhas do período” (ATWOOD, 2017, p. 304). Ele explica que as causas da infertilidade não estariam completamente elucidadas, podendo estar associadas aos anticoncepcionais e ao aborto, mas que “algum nível de infertilidade era, então, desejado, o que pode explicar a diferença nas estatísticas entre Caucasianos e não-Caucasianos” (ATWOOD, 2017, p. 304)<sup>63</sup>. Na sequência, o personagem expõe as possíveis causas para a infertilidade, desde a epidemia da AIDS até acidentes nucleares. Portanto, a partir do “posfácio” é perceptível que Gilead era uma sociedade caucasiana, preocupada exclusivamente com a continuidade de sua população.

Cáucaso é uma região entre a Europa Oriental e a Ásia Ocidental que foi utilizada em 1775 pelo antropólogo e médico alemão Johann Friedrich Blumenbach como referência para classificar os seres humanos por “raça”, como se os caucasianos fossem necessariamente brancos. Essa associação apesar de inconsistente, segue sendo critério, inclusive, para pesquisas de Censo, em diferentes países (ALVES. FORTUNA. TORALLES, 2005). É importante destacar que apenas a sugestão de que o Estado Gileadeano se refere exclusivamente a sujeitos caucasianos e que, para isso, haveria uma “antropologia caucasiana” no futuro, investigando as causas da quase extinção dessa população, aponta para a eugenia sem a necessidade de investigarmos outros pontos. “Questões étnico-raciais” não se referem apenas às populações não-brancas, mas também à exclusão de não-brancos de seu interior, qual é o caso de Gilead.

No entanto, se voltarmos ao capítulo 2, Offred descreve Rita, uma das marthas da casa Waterford, “her sleeves are rolled to the elbow, showing her brown arms” que na nossa tradução ficaria “suas mangas estão enroladas até o cotovelo, mostrando seus braços marrons” (ATWOOD, 2017, p. 9)<sup>64</sup>. Confrontamos o texto original com a edição de *O conto da aia* da editora Rocco. Ana Deiró traduziu esse trecho como: “as mangas

---

63 “a desirable characteristic in an age of plummeting Caucasian birthrates, a phenomenon observable not only in Gilead but in most Northern Caucasian societies of the time” (...) “some infertility, then, was willed, which may account for the differing statistics among Caucasians and non-Caucasians” (ATWOOD, 2017, p. 304) .

64 “her sleeves are rolled to the elbow, showing her brown arms” (ATWOOD, 2017, p. 9).

estão arregaçadas até o cotovelo, deixando à vista seus braços morenos”<sup>65</sup>. De acordo com as tradutoras Jamille Pinheiro Dias, Sheyla Miranda e Mariana Ruggieri, “*brown*, nos países anglófonos, se refere a pessoas que não são nem fenotipicamente brancas nem fenotipicamente negras, indicando que sua racialização está fundamentada no tom marrom de sua pele” (AHMED, 2022, p. 9). O termo “brown” traz ainda outras acepções. É utilizado comumente como uma referência à população de ascendência indiana, mas também pode se referir à população de ascendência latino-americana. Ou mesmo como uma referência ao bronzeado, ao fato de que alguém se expôs ao sol, talvez em detrimento do trabalho.

Partindo da hipótese de que poderia se tratar de uma referência étnico-racial, investigamos como o termo “moreno” é utilizado no Brasil, para entendermos as opções de sentido para quem leu apenas a tradução, e descobrimos que ele parece ter uma designação equivalente à utilizada pelas tradutoras Jamille Pinheiro Dias, Sheyla Miranda e Mariana Ruggieri (2022). “Parece ter” pois encontramos o trabalho do historiador Rodrigo de Azevedo Weimer (2013) que teve como foco uma família no Rio Grande do Sul e utilizamos aqui as conclusões de sua pesquisa. Dado o tamanho e a diversidade brasileira, não podemos estender essas conclusões a todo o país, podendo haver diferenças entre as regiões. O que o pesquisador descobriu serve ao nosso propósito, pois segundo ele é possível que a partir da construção e do fortalecimento do movimento negro nos anos 1970, como uma das formas de combate à ditadura, a designação “negro” passou a ter um sentido mais positivo e foi sendo aderida. No entanto, para os octogenários que ele entrevistou, “negro” como categoria trazia uma conotação que remetia “ao passado escravista, a condições de trabalho degradantes, a falta de acesso a direitos” (WEIMER, 2013, p. 417). Por causa disso, muito frequentemente o termo “moreno” era utilizado tanto para afastar o sujeito de um estigma que o ligaria à escravidão como uma forma de se posicionar como não-branco, ou seja, de também se distanciar do opressor. Portanto, pelo menos para uma parcela da população brasileira, é evidente que “moreno” não é equivalente a branco.

Continuando, no capítulo 14 de *HT*, na cena em que Offred se junta a Serena Joy e aos empregados da casa, à espera da leitura da Bíblia que precede a Cerimônia, a narradora descreve algumas das notícias televisionadas. Apesar de ela ver as novidades sobre a guerra travada entre Gilead e seus inimigos como teatralizada, provavelmente

---

65 ATWOOD, Margaret Eleanor. *O conto da aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. p. 18.

propaganda falsa do Estado, há uma notícia que nos interessa: “resettlement of the Children of Ham is continuing on schedule”, says the reassuring pink face, back on screen” (ATWOOD, 2017, p. 83). “Children of Ham” são os “filhos de Cam”, tradução utilizada por Ana Deiró, “o reassentamento dos Filhos de Cam continua a ser feito de acordo com os planos – diz o rosto rosado tranquilizador, de volta à tela”<sup>66</sup>. Ou seja, não apenas há uma relação bíblica e racial na obra de Atwood, como Offred reforça a cor do jornalista, ele é branco, tão branco que até rosado.

Se buscarmos a referência aos “filhos de Cam”, utilizada em *HT*, trata-se de uma falácia racista, a partir de uma leitura enviesada da Bíblia que interpreta a população africana como descendente de Cam. No livro do *Gênesis* 9: 18-27, Cam é listado como um dos filhos de Noé. Depois da colheita, Noé que era agricultor embriagou-se de vinho e ficou nu em sua tenda. Cam o avistou e contou ao seus irmãos, que procederam a cobrir seu pai sem que vissem sua nudez. Quando acordou da embriaguez, tomado por ódio do filho mais novo, Noé o amaldiçoou e a seu filho, Canaã “que ele seja o último dos escravos de seus irmãos” (BÍBLIA SAGRADA, 2014). Ainda no *Gênesis*, 10: 6-20 são listados todos os descendentes de Cam, que teriam se espalhado pela região da Ásia Ocidental (Babilônia, Gaza, etc). Devido ao sistema escravista que se instalou junto ao processo de Colonização no século XVI, a população africana escravizada foi associada a Cam como seu ascendente, sendo essa uma justificativa bíblica que permitiria a apreensão de seres humanos para o trabalho forçado<sup>67</sup>.

Portanto, os “reassentamentos dos filhos de Cam” são uma referência à interpretação racista da “maldição de Cam”. Em *HT* essa referência indica como Gilead é eugenista. A população afro-americana estaria sendo realocada, ou seja, retirada do domínio geopolítico de Gilead e levada para outro lugar. Que lugar seria esse? Na interpretação do pesquisador Tore Heggen, “‘reassentamento’ dos Filhos de Cam para designar áreas tem um subtom de *apartheid* e pode também significar que as pessoas de cor são enviadas para campos onde são imediatamente assassinadas” (HEGGEN, 2020, p. 63)<sup>68</sup>. Ou seja, Gilead é um Estado eugenista, com a total exclusão de pessoas não-

---

66 ATWOOD, Margaret Eleanor. *O conto da aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. p. 102.

67 Para compreender como a “maldição de Cam” acabou designando a população africana e os contornos racistas disso, Ver: MACEDO, José Rivair. Os filhos de Cam: a África e o saber enciclopédico medieval. *SIGNUM*: Revista da ABREM, Vol. 3, p. 101-132, 2001.

68 “‘resettling’ the Children of Ham to designated areas has undertones of apartheid and can also mean that people of color are sent to camps where they are promptly killed” (HEGGEN, 2020, p. 63).

brancas, exceto para serem usadas como mão de obra, qual é o caso da personagem Rita, se considerarmos a referência à “brown” como indicativo étnico-racial.

Concluimos, portanto que todos esses elementos indicam a questão étnico-racial no Gileadverso, apesar de demandarem uma leitura mais atenta do texto atwoodiano. Há, no entanto, uma passagem na qual a política racista gileadeana é explícita nas NH: “suas políticas raciais, por exemplo, estavam firmemente enraizadas no período pré-Gilead, e medos racistas promoveram parte do combustível emocional que permitiu à tomada de poder gileadeana ser tão bem-sucedida como foi” (ATWOOD, 2017, p. 305)<sup>69</sup>. Essas raízes pré-Gileadeanas podem ter relação com a escravidão de africanos e afro-americanos, mas não apenas. Considerando a intertextualidade da obra atwoodiana com os nefastos eventos da Segunda Guerra Mundial, há uma referência à eliminação de judeus do território gileadeano: “a Segurança Nacional e os planos de barcos judeus foram ambos dele”, enquanto um projeto apresentado pelo comandante Fred Judd, “assim como foi ideia dele privatizar o esquema de repatriação judaica”, o que teria tido “como resultado mais de um barco cheio de judeus simplesmente despejado no Atlântico, para maximizar os lucros” (ATWOOD, 2017, p. 307)<sup>70</sup>. Portanto, Gilead era explicitamente um Estado racista, assentado numa concepção de que a população caucasiana deveria ser preservada, sem escrúpulos para eliminar judeus e qualquer outro grupo não-branco.

Antes de finalizarmos, convém não nos esquecermos da ideia de que “uma gota de sangue” na cultura estadunidense, no contexto escravista e racista, bastaria para alguém não ser considerado branco e sofrer preconceito acompanhado de severas restrições sociais. De um modo geral, não foi nossa intenção nos aprofundar em nenhuma dessas discussões, apenas mostrar um problema de interpretação encontrado na recepção.

Recapitulando, iniciamos esse capítulo apresentando um pouco do trabalho e do estilo de Margaret Atwood, autora de *The Handmaid's Tale* (1985) e *The Testaments* (2019), com o intuito de inseri-la em uma “memória da literatura” a partir da recepção crítica dos romances pesquisados. Atwood dialoga, questiona e subverte diferentes gêneros literários e tradições desde a sátira, passando pela ficção científica e pela ficção especulativa e chegando na distopia.

---

69 “Its racist policies, for instance, were firmly rooted in the pre-Gilead period, and racist fears provided some of the emotional fuel that allowed the Gilead takeover to succeed as well as it did” (ATWOOD, 2017, p. 305).

70 “The National Homelands and the Jewish boat-person plans were both his, as was the idea of privatizing the Jewish repatriation scheme, with the result that more than one boatload of Jews was simply dumped into the Atlantic, to maximize profits” (ATWOOD, 2017, p. 307).

Em seguida, destacamos como a recepção de *HT* se ocupou com a intertextualidade mobilizada por Atwood e como essa memória da literatura permite uma infinidade de possibilidades de leitura da obra sem que isso a limite. Assim como ressaltamos como as ondas do feminismo estão representadas em ambos os romances e como a centralidade do testemunho feminino em *TS* se relaciona com a quarta onda, ao unir diferentes personagens sob a mesma causa: denunciar agressores e proteger outras mulheres. Por fim, advertimos para uma questão étnico-racial no Gileadverso que diz respeito à restrição do Estado a uma população caucasiana com a consequente exclusão de não-brancos e que, preocupantemente, vem sendo esquecida por alguns pesquisadores brasileiros.

## Capítulo 2: Uma questão de gênero

É nosso propósito com esse capítulo inserir *The Handmaid's Tale* (HT) e *The Testaments* (TS) na tradição distópica, tendo sido necessário, para isso, recorrermos à *Utopia*, de Thomas More, enquanto obra inaugural do gênero literário “utopia”, para mostrar a relação dessa longa tradição com a “sátira menipeia”. Esse título, “uma questão de gênero” carrega a ambiguidade de começar por uma discussão sobre gêneros literários que desemboca na subversão empreendida pela autora Margaret Atwood ao questionar a representação de personagens femininas nas distopias e satirizar na sua obra o poder masculino exercido sobre as mulheres. Ao longo do capítulo comparamos a obra de Atwood a algumas distopias mais conhecidas e escritas por homens, por compreendermos que a autora canadense contrapõe e subverte uma tradição distópica masculina e a representação feminina feita dentro dessas obras<sup>71</sup>.

### 2.1 A tradição utópica

No ano de 1516 em Londres, Thomas More, membro do Parlamento inglês e juiz de comarca, publicou sua *Utopia*, uma narrativa sobre uma ilha na qual a organização sociopolítica superaria a de qualquer país à época, inclusive a idealizada por Platão em *A República*. Separada em dois livros, a obra conta na parte um com: um mapa; o alfabeto utopiano e uma quadra em língua utopiana; uma sextilha de Anemólio sobre a ilha de Utopia; três cartas, sendo a primeira de Thomas More a Peter Giles, a segunda de Peter Giles a Jerome Busleyden e a terceira novamente de Thomas More a Peter Giles. De acordo com o professor e pesquisador Dominic Baker-Smith (2018) aspectos da vida de More apresentados nas cartas, como a falta de tempo para escrever, devido às demandas de seu trabalho, podem ter sido baseados, de fato, na vida do autor. No entanto, as cartas, assim como os demais elementos que abrem o livro um são uma ambientação ficcional para o livro dois,

Talvez caiba pensar o livro como três círculos concêntricos: no centro da obra está a descrição de Rafael sobre a Utopia com seus costumes e instituições, mas ela vem enquadrada pela conversa no jardim da casa

---

71 Seria possível fazer essa discussão a partir de como aquilo que se entende como “cânone” no âmbito da literatura vem sendo questionado e como o cânone abarcou, durante tempo demais, obras produzidas quase exclusivamente por homens brancos. Esse, no entanto, não foi o nosso enfoque.



em que More se hospeda em Antuérpia, a qual, por sua vez, vem enquadrada pelo material do prefácio – o alfabeto utopiano, os versos nessa língua e as várias cartas. Esses círculos marcam três fases distintas na composição da obra e três estágios em sua concepção imaginativa (BAKER-SMITH, 2018, p. 12).

Segundo Baker-Smith, as três fases de escrita de More diriam respeito em um primeiro momento à viagem dele como um dos representantes reais aos Países Baixos durante a qual teria escrito o livro dois. Durante a visita teria havido uma pausa nas negociações, o que teria permitido a More ir à cidade de Antuérpia visitar tanto o amigo Peter Giles quanto conhecer a coleção de moedas de Jerome Busleyden, ambos receptores das cartas que constam no livro um. Em um segundo momento, as cartas ficcionais foram adicionadas, quando More julgou que a narrativa estaria pronta para a publicação, mas o título ainda era “Nusquama” que se traduziria em algo como “nenhures”. O título *Utopia* não se sabe ao certo quem deu, mas os demais elementos iniciais do livro um não foram inseridos por More, mas criados por Peter Giles (BAKER-SMITH, 2020).

Essa contextualização será importante para pensarmos o que viria a se constituir como o gênero literário “utopia”. Escrita em latim, *Utopia* se insere no contexto do humanismo, com o resgate de referências clássicas greco-romanas, e da expansão marítima, com a chegada de europeus a diferentes partes do mundo até então desconhecidas por eles. De acordo com a pesquisadora portuguesa Fátima Vieira (2010), o neologismo do título vem do grego e seria a junção do prefixo de negação *u-/ouk-* a *topos* que quer dizer *lugar* e ao sufixo *-ia*. Ou seja, *u-topos-ia* seria um “não lugar”. Ironicamente, a ilha criada por More como um exemplo de sociedade ideal não existe. O gênero utopia se constitui, então, sobre a possibilidade de se construir, ou ao menos imaginar, uma sociedade melhor. A utopia, para alguns leitores, teria a função de estimular a ação, imbuída no desejo de uma vida melhor.

Margaret Atwood, na sua obra não-ficcional *In Other Worlds* (2011) questiona a ambiguidade gerada por essa noção de uma sociedade presumidamente melhor. A pergunta que a autora faz é: melhor para quem? Segundo ela, mesmo na *Utopia* de Thomas More aqueles que, por qualquer razão, se desviarem do estabelecido como ideal serão punidos e, portanto, para eles, não se tratará de uma utopia. Nesse ponto, convém lembrar que, na sociedade ideal de More há pessoas que são escravizadas. Baker-Smith destaca que os motivos para a utilização de mão-de-obra escravizada são ou a penalidade por algum crime, “transgredir o código racional que rege a vida social” (BAKER-SMITH, 2018, p. 29) ou a captura em detrimento de uma guerra. Ou seja, até mesmo nesse aspecto,

a sociedade ideal de More busca na Antiguidade referências de como lidar com certos problemas sociais. Por causa dessas soluções nem sempre boas para todos, Atwood cunhou o termo “ustopia” que reúne as noções de eutopia, isto é, um bom lugar (the good place), uma utopia boa, e de distopia, isto é, uma utopia que deu errado (the bad place).

Além de utopia, distopia e ustopia, existem registros também de eucronia, utopias satíricas, anti-utopias, entre outros termos. Segundo Fátima Vieira (2010), as utopias teriam surgido como locais inexistentes, mas que, no século XVIII, com o avanço da ciência e da crença no progresso, teriam se tornado “o bom lugar no futuro” (VIEIRA, 2010, p. 31)<sup>72</sup>. De acordo com a pesquisadora, as “utopias satíricas” desse período questionavam as possibilidades de virem a existir, de fato, certas tecnologias e inovações. Surgiram, por outro lado, as “anti-utopias” cujo ceticismo mais acentuado apontava para a não crença de que certos avanços seriam possíveis. É nesse contexto, de acordo com Atwood (2011), que se encontram *As Aventuras de Gulliver* de Jonathan Swift e *Frankenstein* de Mary Shelley. Enquanto Swift perguntava o que significa ser humano, doutor Frankenstein brincava de Deus, com isso gerando um resultado monstruoso ao aplicar o método científico. Na concepção de Atwood, “nós somos também o que imaginamos. Talvez, ao imaginarmos cientistas malucos e deixá-los fazer o que há de pior dentro dos limites das nossas ficções, nós esperamos manter os cientistas reais sãos” (ATWOOD, 2011, p. 177)<sup>73</sup>.

### **2.1.1 A tradição utópica e outros gêneros literários**

A utopia como pensada por Fátima Vieira não se resume ao gênero literário, sendo essa apenas umas das formas com que o pensamento utópico pode ser manifestado. A pesquisadora aponta para uma narrativa que teria florescido em alguns países europeus a partir da publicação de More e que segue esse caminho: “normalmente representa uma jornada (...) para um lugar desconhecido (...). uma vez lá, ao viajante é oferecido um *tour* da sociedade”, ao longo da narrativa essa sociedade distinta é apresentada ao viajante e ao leitor, mas “essa jornada normalmente deixa implícito o retorno do viajante para seu país, com o intuito de levar a mensagem de que há alternativas e melhores formas de

---

72 “The good place in the future” (VIEIRA, 2010, p. 31).

73 “We are also what we imagine. Perhaps, by imagining mad scientists and then letting them do their worst within the boundaries of our fictions, we hope to keep the real ones sane” (ATWOOD, 2011, p. 177).

organização social” (VIEIRA, 2010, p. 7)<sup>74</sup>. Mas se recordarmos a ironia implícita na nomenclatura utilizada por More, utopia é o bom lugar que na verdade é um não-lugar. Ou seja, há subjacente ao gênero a presença de uma certa ironia. Baker-Smith nota como o “tom galhofeiro” utilizado por More soma-se aos elementos que antecedem o livro um,

Preparam-nos para o texto que se seguirá e nos alertam para seus elementos lúdicos, mas, como ocorre com tanta frequência com as brincadeiras, conduzem-nos a questões mais sérias. Mostram-nos, em especial, a relação problemática entre mundos imaginários e realidade prosaica, usando a metáfora da narrativa de um viajante para representar o trânsito entre eles (BAKER-SMITH, 2018, p. 18-19).

Esses pontos levantados por Baker-Smith nos interessam: os elementos lúdicos que nos conduzem a questões sérias, a relação entre mundos imaginários e a realidade, e a metáfora da narrativa de viagem. Gregory Clays no prefácio do *Cambridge Companion to Utopian Literature* (2010) afirma que a utopia seria um campo abrangente e em expansão. Incluiria o Platonismo, a literatura de viagens, a sátira, a ficção científica, trabalhos distópicos e anti-utópicos, entre outros. Portanto, apontando para a relação com outros gêneros literários.

O Platonismo diz respeito ao debate político-filosófico de como seria organizada uma sociedade ideal. Em contraposição à *República* filosófica de Platão, que existe apenas no plano ideal, a ilha utopia seria uma manifestação real de uma sociedade ideal. As cartas apresentadas no livro um falsificam essa existência, pois nelas estão inseridos elementos do real, desde versões fictícias de pessoas reais, entre eles o próprio More, à descrição de como seu autor tomou conhecimento da ilha, tendo Rafael, seu personagem, como fonte confiável, a quem Peter Giles poderia recorrer para tirar qualquer dúvida. Baker-Smith enfatiza que More e Giles trabalharam no plano de misturar ficção e realidade na obra. As discussões político-filosóficas colocadas em *Utopia* pertencem ao universo do autor, são preocupações que ele carrega.

Quanto ao aspecto satírico, Dominic Baker-Smith mostra como no processo de resgatar elementos da cultura clássica no período do humanismo em que *Utopia* foi escrito, Thomas More e seu amigo Erasmo, humanista e teólogo holandês, teriam traduzido alguns diálogos de Luciano de Samósata, satírico grego. Desse contato com

---

74 “It normally pictures a journey (...) to an unknown place (...). Once there, the utopian traveller is usually offered a guided tour of the society, (...) this journey typically implies the return of the utopian traveller to his or her country, in order to be able to take back the message that there are alternative and better ways of organizing society” (VIEIRA, 2010, p. 7).

Luciano, ambos teriam aprendido “as possibilidades do diálogo satírico e o uso da diversão literária como arma de crítica social” (BAKER-SMITH, 2018, p. 9). Esse ponto é relevante para compreendermos que há na gênese da utopia enquanto um gênero literário uma relação íntima com a sátira. Essa relação permanecerá na história do gênero e será absorvida pela distopia.

Quanto a Luciano, os seus trabalhos costumam ser classificados como “sátira menipeia”. O gênero foi nomeado em homenagem a Menipo de Gádara, importante filósofo e satírico do século II a. C. Mikhail Bakhtin (2002) ao analisar os *Problemas da Poética de Dostoiévski* mostra que, em oposição à tragédia, à epopeia, à história e à retórica clássica, entre outros, os gêneros do sério-cômico se desenvolveram ao longo da Antiguidade Clássica e do Helenismo, caracterizados por três peculiaridades: atualidade, ausência de lenda, e pluralidade de estilos. Atualidade no sentido de não se basear na memorialística, isto é, na recordação, pois a sátira diz respeito ao momento em que é produzida. Quanto à lenda, ela é eliminada e dá lugar à experimentação, à livre fantasia, e mesmo quando está presente é para, de algum modo, ser subvertida. E, no que toca à pluralidade de estilos, ela diz respeito à absorção, por parte da sátira menipeia, de outros gêneros antigos.

Bakhtin mostra como mais do que simplesmente “penetrar em outros gêneros”, a sátira menipeia exerceu grande influência ao longo do tempo tornando-se “um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias” (BAKHTIN, 2002, p. 113). Essa cosmovisão a qual ele se refere diz respeito à mencionada profusão de gêneros dentro de um mesmo texto, algo que teria vindo das festividades carnavalescas. A necessidade imposta pelo Carnaval da convivência entre pessoas de diferentes estratos sociais, e a subversão do poder através da coroação do Rei bobo teriam sido incorporadas pela literatura. Dentro dessa longa tradição carnavalesca destacam-se o dialogismo e a noção de “mundo às avessas”. Dialogismo esse que vem da tradição platônico-socrática de não apenas permitir, mas provocar a discussão de questões as mais variadas, e “mundo às avessas” com relação às subversões que podem vir a acontecer entre os personagens de uma narrativa ou através de certa utilização de um gênero literário dentro de outro.

Dentre as 14 características atribuídas por Bakhtin à sátira menipeia, algumas nos são mais relevantes. São elas: a 11, “a menipeia incorpora frequentemente elementos da utopia social, que são introduzidos em formas de sonhos ou viagens a países misteriosos”; a 12, “a menipeia se caracteriza por um amplo emprego dos gêneros intercalados: novelas,

as cartas, discursos oratórios, simpósios etc.”; e, número 13, “a apresentação enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica” (BAKHTIN, 2002, p. 118). Podemos perceber na *Utopia* vários dos elementos dessa sátira, como o mencionado dialogismo, a profusão de gêneros – cartas, literatura de viagem, poesia – o sério-cômico e o atualismo.

Convém recordar que More não apenas leu, como traduziu e utilizou os textos de Luciano como referência para sua obra. Seu amigo Erasmo é apontado por Bakhtin como tendo absorvido a sátira menipeia em *Elogio da loucura* de 1509. Desse modo, a inserção de More das cartas e a escolha das nomenclaturas utilizadas em sua obra não são mera coincidência. Ele inseriu elementos da sátira na sua *Utopia* e, desse modo, define um traço daquilo que viria a se tornar o gênero literário ‘utopia’. Baker-Smith lembra que em *A história verdadeira*, o narrador de Luciano “chega às Ilhas Afortunadas, onde se depara com grandes figuras do passado”, mas que Platão não está entre elas (BAKER-SMITH, 2018, p. 16). Ou seja, a figura lendária não está presente diretamente, mas sua insinuação é feita com o intuito de subverter a imagem do filósofo, de algum modo. Nesse caso, Platão não está presente por estar vivendo em sua cidade imaginária, ou seja, na sua república. Baker-Smith interpreta essa passagem a partir de alguns questionamentos: “o sábio participará da vida pública ou manterá sua independência?”, “qual é o papel da imaginação?” e “como podemos relacionar nossa surpreendente capacidade de representar mundos alternativos com o mundo existente em que nascemos?” (BAKER-SMITH, 2018, p. 16).

No que diz respeito à literatura de viagens, mencionada por Fátima Vieira (2010), Gregory Claeys (2010), Dominic Baker-Smith (2018) e Mikhail Bakhtin (2002), ela nos é relevante para pensarmos nos pontos em comum entre diferentes gêneros literários. Aquela descrição do viajante que chega em um local distante e recebe um *tour* da sociedade desconhecida, pode ser feita de *Electric Dreams* de Philip Dick, uma ficção científica; da *Utopia* de More; e duas distopias: *1984* de George Orwell e até mesmo *The Handmaid’s Tale* de Margaret Atwood. Alguns contos de Dick em *Electric Dreams* brincam com versões futurísticas do nosso universo, em outros as viagens intergalácticas tornaram-se uma realidade, e outros ainda se passam em universos completamente distintos ao nosso. Na *Utopia* de More temos um viajante que conta a sua experiência em uma ilha desconhecida pelos europeus, com uma língua distinta, mas uma organização social aparentemente ideal. *1984*, por outro lado, inaugura uma nova forma de perceber a apresentação desse outro mundo. Londres, tão narrada, nos é reapresentada sob um Estado

totalitário que venceu e se apossou completamente do que teria existido ali em algum momento do passado, estando este apagado.

Angela Michelle Gulick (1991), autora da dissertação "The Handmaid's Tale by Margaret Atwood: examining its utopian, dystopian, feminist and postmodernist traditions", argumenta que Winston de *1984* e Offred de *The Handmaid's Tale* não são exatamente “viajantes estrangeiros que tiveram que viajar através do tempo ou do espaço e atravessar fronteiras físicas. No mínimo, eles desejam sair, não entrar, em suas sociedades” (GULICK, 1991, p. 28)<sup>75</sup>. Através deles, descobrimos a organização de suas sociedades, que nos são estranhas. Passeamos por esses universos como os viajantes que voltam para casa, mas não para anunciarmos a boa-nova da descoberta de melhores alternativas para o nosso próprio universo. Esse papel do viajante parece se deslocar na distopia, parece que somos nós, os leitores, que descobrimos que há, sim, alternativas, mas muito piores do que imaginávamos.

## 2.2 A tradição distópica

Ambos os conceitos de ‘utopia’ e ‘distopia’ precederam a criação dos gêneros literários aos quais nomeiam. “Distopia” foi cunhado em 1868 quando John Stuart Mill, filósofo, funcionário público e membro do Parlamento inglês discursava, de acordo com Fátima Vieira (2010). Sua intenção parece ter sido nomear “the bad place”, o mau lugar, em oposição à eutopia, isto é, “the good place”, o bom lugar. Vieira afirma que Jeremy Bentham, também filósofo e jurista, já havia cunhado “cacotopia” com esse propósito de nomear uma ‘utopia’ que deu errado. No grego tanto o prefixo *caco-* quanto o *dys-* carregam uma conotação negativa. Tendo *caco-* o sentido de ‘desagradável, ‘incorreto’ e *dys-* mais um sentido de anormal, mau. Portanto, em teoria, qualquer um desses termos (e de outros que apareceram posteriormente) caberia ao intuito, mas ‘*dystopia*’ acabou se popularizando desde então.

Fátima Vieira (2010) argumenta que tanto o totalitarismo do século XX quanto a ideia de um progresso científico e tecnológico que alimentou o imaginário no século XIX estariam profundamente ligados internamente e à distopia. Desse modo, ela surge como uma marcação do pessimismo de seus autores com relação aos rumos da humanidade no

---

75 “They are not alien visitors who have travelled through time and space or across physical borders. If anything, these two wish to exit, no enter, their societies. Nonetheless, these characters do not fully understand the goals and histories of their communities” (GULICK, 1991, p. 28).

século XX. Vieira destaca, por um lado, o caráter moralista desta projeção, pois o escritor tem a intenção de mostrar que, dependendo das escolhas do presente, o futuro poderá dar certo ou não. Por outro lado, esse olhar mais pessimista sobre a sociedade provocaria em seus leitores a noção de que o tema em questão é sério.

Entre as distopias mais conhecidas e publicadas antes de *The Handmaid's Tale* encontram-se: *Nós* de Ievguêni Zamiátin (1924), *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley (1932), *1984* de George Orwell (1949), e *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953). No universo imaginado por Zamiátin, na primeira distopia publicada, a coletividade tomou conta de todos os âmbitos, de tal modo, que inclusive os nomes das pessoas foram substituídos por um código composto por uma letra seguida de um número, qual é o caso do narrador D-503. Ele se apaixona pela personagem I-303 e com ela desobedece a várias normas sociais. Aldous Huxley no seu *Admirável Mundo Novo* cria um universo no qual as crianças nascem de chocadeiras elétricas e são criadas em instituições sem o intermédio de adultos. À medida que a população vai envelhecendo, novas safras de bebês são produzidas a partir da seleção biológica e educadas para atender as demandas de cada classe social. A população adulta trabalha, se alimenta de ração e chocolate, e é livre sexualmente (ao ponto de uma tácita obrigação) já que não precisa criar filhos. *1984* de George Orwell acompanha a trajetória de Winston que ao conhecer a personagem Júlia começa a questionar a autoridade estatal representada pelo Grande Irmão. A relação sexual entre eles, sem o intuito de produzir para o Estado, é o ápice de sua rebeldia. Em *Fahrenheit 451*, Ray Bradbury reúne dois aspectos que aparecem nas outras distopias, mas ganham centralidade na sua obra: livros são perigosos e proibidos e o controle da sociedade é feito por teletelas. As teletelas que em *1984* precisam vigiar os cidadãos perderam essa função, pois de bom grado eles passam a vida na frente delas. Outros aspectos dessas primeiras distopias serão tratadas ao longo do texto.

Em texto originalmente publicado na revista *Tribune*, em 4 de janeiro de 1946, e adicionado à edição brasileira de *Nós*, George Orwell (2017) resenha a primeira distopia. Ele afirma que, de acordo com suas pesquisas, ela foi escrita por volta de 1923. Embora pareça que originalmente o intuito de Zamiátin fosse escrever uma fantasia sobre o século 26, ele acabou tendo a publicação de seu livro recusada em seu país com o argumento de que seria “ideologicamente indesejável” devido à Revolução Russa de 1917. Orwell afirma perceber uma relação direta entre *Nós* e *Admirável Mundo Novo*, tendo esse provavelmente se originado daquele. Ambos, para ele, pensam em como, num futuro distante, o espírito humano se rebelará contra uma organização do mundo racionalizada,

mecanizada e indolor. Só que o livro de Huxley seria um pouco mais frouxo em termos de amarração textual, “não há fome de poder, sadismo, nem dureza de tipo algum. Aqueles no topo não têm motivo forte para ficar no topo” (ORWELL, 2017, p. 319).

Interessante perceber como a obra russa ecoará diretamente na distopia de Orwell, que ainda seria escrita, “o livro de Zamiátin, em geral, é mais relevante para a nossa própria situação” (ORWELL, 2017, p. 319). O escritor inglês destaca que “na visão de Zamiátin, os habitantes de utopia perderam a individualidade” (ORWELL, 2017, p. 318). As casas são todas de vidro, desse modo os “guardiões”, isto é, a polícia política, podem vigiar as pessoas; todos marcham em filas de quatro pessoas; a comida é toda sintética; o Estado único é representado pela figura do Benfeitor. Há momentos em que Orwell parece descrever o livro que ainda escreveria. Isso se torna mais evidente ao explicar a relação do narrador D-503 com a personagem I-330.

Ele se apaixona (cometendo, sem dúvida, um crime) por uma certa I-330, membro de um movimento de resistência clandestino que, durante algum tempo, é bem-sucedida ao conduzi-lo à rebelião. (...). As autoridades anunciam a descoberta da causa das recentes desordens: alguns seres humanos sofrem de uma doença chamada imaginação. (...). D-503 é operado e então se torna fácil fazer o que sabia ser sua obrigação desde o início – a saber, denunciar seus cúmplices à polícia. Com total equanimidade, ele observa I-330 ser torturada com gás comprimido sob uma redoma (ORWELL, 2017, p. 320).

Winston, personagem de *1984*, denuncia sua namorada Julia, mas sob tortura. Também devido à tortura, se dobra ao Grande Irmão, essa figura que representa o Estado único e que através de teletelas vigia a população. Sem sombra de dúvidas o sadismo que Orwell afirmava faltar a *Admirável Mundo Novo* (perspectiva no mínimo questionável se considerarmos que a vida ‘selvagem’ é violentamente punida na obra) ele adicionou à sua distopia. Mas ele se apropria de *Nós* no que diz respeito à completa falta de privacidade, à imagem do Grande Irmão/Benfeitor, à forma como a sexualidade é tratada, até mesmo desse papel da personagem feminina que seduz o sujeito comum e o leva a trair o Estado, já que relações sexuais sem um propósito pré-estipulado são proibidas. No caso de *1984* o propósito é a reprodução, mas tanto em *Admirável Mundo Novo* quanto em *Nós* é o prazer obrigatório. Outro ponto importante é que em *Admirável Mundo Novo* o processo de criação de seres humanos é automatizado por máquinas assim como os professores em *Nós* são megafones instalados nas salas de aula. Há uma perspectiva futurística e tecnológica que elimina qualquer subjetividade no processo de educação.



Os protagonistas Winston e D-503 são sujeitos comuns, funcionários estatais. Winston ironicamente modifica eventos históricos sendo funcionário do Ministério da Verdade e D-503 é um engenheiro que enxerga o mundo a partir da matemática – em certo momento da narrativa ele compara o seu envolvimento com I-330 à possibilidade de se calcular a raiz quadrada de -1. Apenas em *Admirável Mundo Novo* o personagem que acompanhamos é um profissional liberal. Em *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, Montag também é funcionário público, e assim como Winston sua função é um tanto quanto subvertida pela lógica distópica: ele é um bombeiro que não apaga incêndios, mas provoca a queima de livros, considerados perigosos para a sociedade. De todas as distopias, *Fahrenheit 451* é que tem o final mais utópico, com importantes obras literárias sendo resgatadas e memorizadas por cada um dos personagens idealistas. É a percepção de que mesmo com a iminência do fim do mundo, os indivíduos ainda têm escolhas sobre a que atribuir sentido.

Como dito anteriormente, a obra de Bradbury exagera algo que está presente nas outras distopias, que é a proibição de livros. Em *Admirável Mundo Novo* não há sequer o desejo entre os cidadãos de lerem, pois a vida de prazer os afasta de qualquer atividade considerada monótona. Em *Fahrenheit 451* essa vida de prazer se resume ao uso de telas como distração constante. Apesar da proibição expressa, grande parte da população das sociedades fictícias de ambos as distopias, livros não fariam sentido, de qualquer modo, pois teriam sido substituídos por atividades mais interessantes. Em *Fahrenheit 451*, isso é levado ao extremo com a ação de queimar livros, recorrente em sociedades totalitárias nas quais livros considerados perigosos eram queimados em praça pública, como no Estado nazista. Para Atwood, “queimar livros reflete o respeito e o medo: ninguém se sentiria impelido a queimar um livro inócuo” (ATWOOD, 2022)<sup>76</sup>. Em *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes (2012), no entanto, todos os livros são perigosos, afinal, abrem espaço para a imaginação. Quando inquirida pelo padre sobre quais livros do tio deveriam ser queimados, a sobrinha de Dom Quixote não titubeia, “não dá para perdoar nenhum, porque todos foram perniciosos: será melhor jogá-los no pátio pelas janelas, fazer um monte deles e botar fogo, ou levá-los para o quintal. Fazendo a fogueira ali, a fumaça não vai incomodar” (CERVANTES, 2012, p. 95). A mesma perspectiva é adotada em *Fahrenheit 451*: todos os livros são perigosos e devem ser destruídos pelas chamas.

---

76 “Book-burnings reflect both the respect and the fear: no one would feel impelled to burn an innocuous book” (ATWOOD, 2022).

Com o intuito de inserir *The Handmaid's Tale* na tradição distópica, Amin Malak (1987) delinea as linhas gerais de uma distopia, a partir de seis elementos em comum nas principais obras do gênero. O primeiro seria a tríade poder, totalitarismo e guerra presentes nas distopias como pano de fundo no qual desenrolam-se as narrativas principais. Apesar de o contexto sócio-histórico de a *Utopia* de Thomas More ser completamente diferente, os utopianos parecem estar constantemente em guerra. Obviamente não havia naquela época a noção de totalitarismo, mas poder e guerra estavam certamente presentes. O segundo seria a relação entre sonho e pesadelo, fantasia e realidade. Para Malek há elementos do horror e do fantástico na literatura distópica sem que ela se reduza a eles. Há na distopia uma distorção do presente, que não pode ser excessiva, pois ultrapassaria as normas do gênero e ao tornar-se inverossímil entraria no âmbito da fantasia. Por isso, a sensação passada pela distopia é de que seus personagens se sentem presos em um pesadelo, quando, na verdade, estão presos à realidade deles.

Quando ao terceiro elemento, Malak aponta a presença constante de oposições binárias. Elas surgem a partir da divisão entre escolhas individuais *versus* necessidades sociais, mas se expandem para outros binarismos como imaginação x matemática, espiritualidade x materialismo etc. O quarto elemento, talvez o mais criticado pela recepção crítica, diz respeito à caracterização dos personagens. Frequentemente os personagens das distopias são vistos como bidimensionais, algo herdado da tradição utópica. Essa bidimensionalidade teria a função de oferecer ao leitor algum nível de esperança ao longo da narrativa, algo, no mínimo, questionável, para Malak.

O quinto e penúltimo elemento trata da percepção de tempo e mudança dentro das distopias. Basicamente, sociedades distópicas tendem a ser estáticas, não haveria possibilidade de mudança, o presente assim como o futuro seriam previsíveis, não haveria tragédia nem comédia. Por fim, o sexto elemento é explicado pela expressão “*roman à these*” que diria respeito à intenção dos autores de escreverem uma obra ideológica com uma tese que a subjaz.

Convém ressaltar que apesar de algumas características internas não poderem ser atribuídas a todas essas distopias, ainda assim elas recebem essa classificação porque, cada uma a seu modo se liga a outra e juntas formam uma tradição. A esse respeito, Mikhail Bakhtin afirma que “cada variedade nova, cada nova obra de um gênero sempre a generaliza de algum modo, contribui para o aperfeiçoamento da linguagem do gênero” (BAKHTIN, 2002, p. 159). Desse modo, uma tradição literária renasce a cada nova obra e “renova-se a seu modo, isto é, de maneira singular” (BAKHTIN, 2002, p. 161). Esses

renascimentos dizem respeito ao contexto de produção e ao repertório do autor, advém disso, segundo o teórico russo, a importância de conhecermos as referências utilizadas por um determinado autor, pois não é necessário que ele tenha lido todas as obras de uma tradição para conhecê-la. Isso se deve ao fato de que “o gênero possui sua lógica orgânica, que em certo sentido pode ser entendida e criativamente dominada a partir de poucos protótipos ou até fragmentos de gênero” (BAKHTIN, 2002, p. 159).

A definição de Malak apesar de sucinta dialoga com a percepção de outros pesquisadores como Irving Howe (2019), Angela Michelle Gullick (1991) e Fátima Vieira (2010). “History as a nightmare” é um texto de 1963 de Irving Howe, traduzido para a edição comemorativa de *1984* de George Orwell (2019) da Companhia das Letras<sup>77</sup>. Neste artigo, Irving Howe discute como *1984* alterou as convenções do gênero literário ‘romance’ tal como desenvolvidas no século XVIII. Isso se deve a dois fatores: “o livro precisa ser abordado, em primeiro lugar, de uma perspectiva política, embora não como tratado ou estudo político”, pois “1984 projeta um pesadelo em que a política removeu a humanidade e o Estado asfixiou a sociedade” (HOWE, 2019). E a forma como a realidade é tratada na obra: “a realidade deixa de ser algo que se pode reconhecer, vivenciar ou mesmo transformar”, afinal, “ela é fabricada de acordo com a necessidade e a vontade do Estado, às vezes como antecipação do futuro, às vezes como ajuste retrospectivo do passado” (HOWE, 2019). Ou seja, o viés político e a projeção de um futuro distópico destoariam do gênero “romance” como conhecido até então. O Estado totalitário com Orwell teria um teor mais total e menos realista do que os Estados totalitários que já existiram, mas isso se deve a um contexto imaginado no qual o Estado da Oceânia venceu.

Adicionalmente, Howe rebate os críticos que teimaram em classificar o romance de Orwell como um não-romance, por teoricamente, ele ser carente de valor estético. Howe defende a importância do estilo adotado como uma espécie de “expressão profética” do que poderia vir a acontecer, principalmente se considerarmos o contexto no qual a obra foi escrita: logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, com a descoberta dos campos de concentração e todo o pessimismo que se seguiu. Convém lembrar que Orwell publicou *1984* em 1949 e faleceu menos de um ano depois.

---

77 O texto original pode ser encontrado como: Howe (Org.), *Orwell’s Nineteen Eighty-Four: Text, Sources, Criticism*. Nova York: Harcourt, Brace & World, 1963. 425-448. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41208101>. Acesso em: 14 mar. 2023.

Um exemplo dessa crítica vem de Harold Bloom, famoso crítico literário, para quem “*Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley agora parece genial, mas é raso quase transparente, enquanto *1984* é só uma ficção ruim” (BLOOM, 2004, p. 7)<sup>78</sup>. Ele adota essa perspectiva por acreditar que a violência urbana em Nova York seria mais assustadora do que as projeções desses autores, um ponto de vista que reduz as possibilidades de interpretação das mencionadas distopias. Angela Michelle Gullick corrobora com a recepção crítica comentada por Howe, ou seja, *1984* teria sofrido críticas com relação à forma como a narrativa é desenvolvida, mas sem que fossem consideradas as regras internas do próprio gênero:

Curiosamente, autores distópicos são frequentemente criticados pelas mesmas razões que os utópicos, por criarem personagens bidimensionais, sem vida, e irreais. (...). Críticas à caracterização distópica também implicam uma falha na percepção de que em alguns textos, um extenso desenvolvimento psicológico e uma tensão dramática podem ser prejudiciais aos objetivos deste texto cujo foco está na reação de humanos que estão aprisionados espiritualmente e fisicamente pelos mundos ao redor deles (GULLICK, 1991, p. 12)<sup>79</sup>.

Crítica semelhante é feita com relação aos personagens de Thomas More. Baker-Smith destaca como os habitantes da ilha utopia são retratados sem “rostos, apenas figuras, e tampouco encontramos qualquer nome utopiano” (BAKER-SMITH, 2018, p. 28). Ou seja, tanto na tradição utópica quanto na distópica, é comum que os personagens sejam retratados desprovidos de individualidade, o que é exatamente o objetivo dos autores com esse tipo de obra. Segundo Baker-Smith “devido à fama de *Utopia* como obra de idealismo político, é muito frequente deixar de lado a análise de More sobre as mazelas do mundo real” (BAKER-SMITH, 2018, p. 30). Desse modo, *Utopia* e *1984* levantaram questões sobre a estrutura sociopolítica, a partir da criação ou de uma ilha fictícia baseada nas notícias que chegavam das navegações ou numa projeção futurística de uma dominação totalitária. Ou seja, variando conforme o contexto de produção das obras, elas retrataram de forma crítica e satírica a Londres de seus autores.

Para Karla-Claudia Csürös (2021) as distopias podem ser compreendidas como respostas antitéticas aos mesmos problemas que nas utopias aparecem como

---

78 “Aldous Huxley’s *Brave New World* now seems genial but thin to the point of transparency, while George Orwell’s *Nineteen Eighty-Four* is just a rather bad fiction” (BLOOM, 2004, p. 7).

79 “Interestingly, dystopian authors are often criticized for the same reason as their utopian counterparts, for creating characters that are two-dimensional, lifeless, and unrealistic. (...). Criticisms of dystopian characterization also involve a failure to see that in some texts, extensive psychological development and dramatic tension can be detrimental to the goals of a text which focuses on the reactions of humans who are trapped, both spiritually and physically, by the worlds around them” (GULLICK, 1991, p. 12).

solucionados. Na *Utopia* a ausência de individualidade tem um tom otimista, afinal aquela sociedade-modelo funciona tão bem justamente porque há espaço apenas para a coletividade. Os utopianos fazem as refeições juntos, assistem palestras juntos depois do trabalho, não há propriedade privada e todos trabalham pelo bem comum. Mas não é exatamente isso que acontece em *Nós* de Zamiátin? De acordo com Atwood, com *1984*, “Orwell estava escrevendo uma sátira sobre a União Soviética de Stálin”, (ATWOOD, 2003)<sup>80</sup>. Cabe mencionar que na edição lida de *Nós* há dois posfácios, sendo o primeiro a mencionada resenha de Orwell e o segundo uma carta que Zamiátin teria enviado a Stálin em 1931 pedindo-lhe a permissão para morar no exterior, pois encontrava-se exaurido das perseguições e calúnias. Ele admite sua posição crítica,

Eu sei que tenho o hábito altamente inconveniente de dizer o que considero ser verdade em vez de dizer o que pode ser conveniente no momento. Em particular, nunca disfarcei minha atitude em relação ao servilismo literário, à bajulação e mudanças de cor camaleônicas: eu senti, e ainda sinto, que isso é igualmente degradante tanto para o escritor quanto para a Revolução (ZAMIÁTIN, 2017, p. 325).

Entre os trechos de *Nós* que certamente teriam gerado a insatisfação dos revolucionários russos, Orwell aponta um diálogo entre D-503 e I-330 em que considerando que os números são infinitos haveria igualmente um número infinito de possibilidades de revoluções, não sendo necessário que houvesse apenas uma única Revolução (ZAMIÁTIN, 2017, p. 322). O potencial incendiário de uma fala como essa no contexto da Revolução Russa é evidente.

Ademais, parece haver entre as distopias mencionadas um temor com relação aos horrores das duas Grandes Guerras que assolaram a Europa no século XX em mesma proporção ao temor alimentado com relação à Revolução Russa, questão que merece mais estudos. Uma das epígrafes de *The Testaments* é uma citação de *Vida e Destino* do escritor russo Vasily Grossmann na qual um Oberturbannführer, isto é, um oficial nazista, se dirige a um velho bolchevique e diz “Quando olhamos um a face do outro, nenhum de nós está olhando apenas para um rosto que odiamos – não, contemplamos um espelho. ... Vocês realmente não se reconhecem em nós?” (ATWOOD, 2019)<sup>81</sup>. Ou seja, há uma equiparação de nazistas a bolcheviques que não é exclusividade de Atwood. Na trilogia literária distópica *Jogos Vorazes* (2008), de Suzanne Collins, a personagem Katniss é

---

80 “Orwell was writing a satire about Stalin’s Soviet Union” (ATWOOD, 2003).

81 “When we look one another in the face, we’re neither of us just Looking at a face we hate – no, we’re gazing into a mirror. ... Do you really not recognize yourselves in us...?” (ATWOOD, 2019).

aclamada por ter assassinado tanto o líder totalitário fascista quanto a líder socialista com pretensões totalitárias.

### 2.2.1 Uma distopia feminista?

Ao contrário das críticas recebidas pelas distopias clássicas, *The Handmaid's Tale*, para Harold Bloom, “mesmo se não tivesse valor estético (e tem), não é apenas uma obra de seu tempo sob as atuais circunstâncias” (BLOOM, 2004, p. 8)<sup>82</sup>. Afinal, o trabalho de Atwood não apenas projeta um futuro tenebroso, sua narrativa está assentada no passado americano, que justamente por ser real é capaz de gerar terror nos seus leitores. Não se trata de um passado distante e inverossímil, mas palpável.

Quando Amin Malak (1987) estabelece os seis elementos que estariam presentes em todas as distopias ele o faz para inserir *The Handmaid's Tale* à tradição distópica. Para ele, o que distinguiria a obra de Atwood das demais distopias seria o foco feminista. Karla-Claudia Csürös (2021) compreende *The Testaments* como uma distopia feminista; um subgênero cujo foco seria a desigualdade de gêneros (CSÜRÖS, 2021, p. 93-94).

Questionada se *HT* poderia ser definida como uma distopia feminista, Atwood (1999) afirma que, para ela, não. Pois haveria, em seu conhecimento, apenas poucas obras que poderiam ser classificadas como tal: *Herland* de Charlotte Perkins Gilman e *Woman on the edge of time* de Marge Pierce, e o conto *Consider her ways* de John Wyndham. E por que ela considera apenas essas obras como distopias feministas? Por serem as únicas nas quais há algum tipo de equanimidade entre homens ou mulheres, isso podendo ser feito através da androgenia de todos os personagens, ou dos espaços de poder serem ocupados exclusivamente por mulheres. Em todo caso, seriam sociedades cujas distorções as tornam inverossímeis.

Para Atwood, *HT* poderia ser considerada feminista “à medida em que dar a uma mulher uma voz e uma vida interior será sempre considerado ‘feminista’ por aqueles que pensam que mulheres não deveriam ter essas coisas” (ATWOOD, 2022)<sup>83</sup>. De um modo geral, a escritora canadense costuma ser muito cautelosa ao se afirmar feminista. Em entrevista à jornalista Eliana Dockterman, Atwood comenta que ao ser perguntada se seria

---

82 “The Handmaid’s Tale, even if it did not have authentic aesthetic value (and it does), is not all a period piece under our current circumstances” (BLOOM, 2004, p. 8).

83 “Except insofar as giving a woman a voice and an inner life will always be considered ‘feminist’ by those who think women ought not to have these things” (ATWOOD, 2020).

feminista, ela sempre responde com uma pergunta sobre o que a pessoa que a está inquirindo entende por feminismo. Apenas a partir dessa resposta, ela é capaz de se autoafirmar como feminista (DOCKETERMAN, 2017). Independentemente de seu posicionamento sobre se sua obra seria feminista ou não, quando Atwood desenvolveu o Gileadverso ela tinha em mente a tradição distópica e a forma como mulheres são comumente representadas nela,

A maioria das distopias foram escritas por homens, e o ponto de vista foi masculino. Quando mulheres aparecem, elas são ou autômatos não sexuais ou rebeldes que desafiaram as regras sexuais do regime. (...) Eu queria testar uma distopia sob o ponto de vista feminino (ATWOOD, 2022)<sup>84</sup>.

Esse modo de representar as mulheres não é exclusivo das distopias, na *Utopia de More*, para além da massificação dos utopianos como se fossem todos as mesmas pessoas, dentre as poucas menções feitas às utopianas está o trecho a seguir: “todos – e não só homens, mas também as mulheres – aprendem algum dos ofícios aprovados. Como sexo mais frágil, as mulheres se ocupam dos mais leves, em geral trabalhando a lã e o linho” (MORE, 2018, p. 105). Se a utopia e a distopia possuem posições antitéticas com relação a maior parte dos seus elementos, sendo a massificação dos personagens vista como positiva em um e negativa em outro, no que diz respeito à representação feminina, não parece haver contraste, apesar dos séculos que os separam.

Em *Nós*, quando D-503 descreve pela primeira vez a mulher com quem tinha relações sexuais, O-90, a associa a uma criança “as mãos redondas e roliças, com dobrinhas nos pulsos como as crianças” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 20). Logo em seguida, tenta falar com ela sobre seu importante trabalho de engenheiro e da beleza dos números ao que O-90 responde acreditando que ele está se referindo à beleza da primavera. D-503 ironiza “ora, que conveniente, a primavera... Ela fala da primavera. Mulheres... Caleime”. Winston de *1984* ao descrever a esposa, com quem não tinha contato há anos, afirma que “Katherine era dotada da mente mais estúpida, vulgar e vazia com que já deparara. A cabeça dela era incapaz de formular um só pensamento que não fosse um slogan, assim como não havia imbecilidade que ela não engolisse” (ORWELL, 2019).

*Nós*, *1984* e *Fahrenheit 451* parecem seguir um roteiro: personagem masculino sufocado pelas imposições em uma sociedade totalitária e entediado pela companheira

---

84 “The majority of dystopias have been written by men, and the point of view has been male. When women have appeared in them, they have been either sexless automatons or rebels who’ve defied the sex rules of the regime. (...) I wanted to try a dystopia from the female point of view” (ATWOOD, 2022).

inteiramente alienada seja pelo Partido ou pelas teletelas conhece uma personagem feminina que, de algum modo, lhe mostrará o caminho da rebeldia e subversão, muitas vezes representada pelo sexo. A inovação de Atwood está na distorção disso ao limite do gênero, satirizando a forma como as mulheres são comumente tratadas em sociedades misóginas, sendo elas utópicas ou distópicas.

Em *The Handmaid's Tale*, o comandante Fred, em um diálogo com Offred admite que nos Estados Unidos dos anos 1980 não havia mais espaço para os homens, ou seja, eles estavam entediados. Devido à disponibilidade de prostitutas, tinham acesso ao corpo feminino a qualquer momento que lhes interessasse, mas era tudo fácil demais. Faltava aos homens um propósito, “o principal problema era com os homens. Não havia mais nada para eles”, e conclui “o que eu quero dizer é que não havia mais nada que eles pudessem fazer com mulheres (...). Não havia nada para conquistar, nada para o qual lutar” (ATWOOD, 2017, p. 210)<sup>85</sup>. Através desse personagem, nessa cena, Atwood expressa a sua definição de “ustopia”: “melhor nunca significa melhor para todo mundo, ele diz. Sempre significa pior, para alguns” (ATWOOD, 2017, p. 211)<sup>86</sup>. Atwood justifica que seu termo “*ustopia* é uma palavra que eu inventei combinando utopia e distopia – a imaginada perfeita sociedade e o seu oposto – porque, na minha visão, cada um contém uma versão latente do outro” (ATWOOD, 2011)<sup>87</sup>. Em *The Testaments*, as meninas são condicionadas a acreditar que mulheres “têm cérebros menores” e “são recipientes frágeis” por isso não são capazes de desenvolver tarefas intelectuais ou que envolvam o uso da força, restritas aos homens (ATWOOD, 2019, p. 15; p. 176)<sup>88</sup>. Uma amostra de que a utopia de comandante Fred é a distopia de Offred e das demais narradoras.

### 2.2.2 Sátira e esperança na distopia atwoodiana

Para encerrar esse capítulo, introduziremos, sem a pretensão de resolvermos, um debate sobre se haveria a possibilidade de esperança na distopia. Apesar do pessimismo que perpassa obras distópicas, Fátima Vieira afirma que “distopias que não deixam espaço

---

85 “The main problem was with the men. There was nothing for them anymore (...). I mean there was nothing for them to do with women (...) There was nothing to work for, nothing to fight for” (ATWOOD, 2017, p. 210).

86 “We can’t make an omelette without breaking eggs, is what he says. We thought we could do better”, “Better? I say” (...) “Better never means better for everyone, he says. It always means worse, for some” (ATWOOD, 2017, p. 211).

87 “Ustopia is a word I made up by combining utopia and dystopia – the imagined perfect society and its opposite – because, in my view, each contains a latent version of the other” (ATWOOD, 2011).

88 “They had smaller brains”; “women are weak vessels” (ATWOOD, 2019, p. 15; p. 176).



para a esperança de fato falham em sua missão” (VIEIRA, 2010, p. 17)<sup>89</sup>. Para Vieira, ao apontar o que pode vir a dar errado no futuro, os autores de distopias estão apontando para as possibilidades de escolha do presente, desse modo abrindo espaço para melhores escolhas. Esse ponto de vista da esperança conecta *The Handmaid’s Tale* de Margaret Atwood diretamente a *1984* de George Orwell. Em um texto escrito para o jornal *The Guardian*, em homenagem ao centenário de nascimento do escritor inglês que se aproximava, a romancista canadense argumenta que “Orwell foi acusado de amargura e pessimismo (...). No entanto, o artigo em Novafala está escrito em Língua Inglesa padrão, na terceira pessoa, e no passado” (ATWOOD, 2003). De acordo com Atwood, “o que só pode significar que o regime caiu, e aquela língua e individualidade sobreviveram” (ATWOOD, 2003). Ou seja, apesar de o final de Winston ter sido se dobrar à tortura e amar o Grande Irmão, o posfácio, mesmo que tenha um narrador desconhecido significa “para quem quer que tenha escrito o artigo em Novafala, [que] o mundo de *1984* acabou” (ATWOOD, 2003).

Atwood conta como, apesar de ter lido Orwell desde os 9 anos de idade – ela leu horrorizada *A revolução dos bichos* ainda criança, acreditando se tratar de uma obra infantil – apenas aos 44 “no verdadeiro 1984, ano no qual eu comecei a escrever uma distopia um tanto diferente” o escritor inglês teria se tornado “um modelo direto” (ATWOOD, 2003)<sup>90</sup>. Apesar da relevância de Orwell para sua distopia, Atwood considera importante ressaltar que àquela altura de sua vida, quando começou a escrever *HT*, tinha bastante conhecimento sobre despotismos, através da história, de viagens, e do fato de ser membro da Anistia Internacional. Em *Burning Questions*, Atwood retoma a importância da distopia orwelliana para sua obra, mas adiciona outros elementos caros à nossa discussão,

Ao final de *The Handmaid’s Tale*, há uma seção que deve muito a *1984*. É a prestação de contas de um simpósio centenas de anos no futuro, no qual o governo repressivo descrito no romance é então meramente um tema de análise acadêmica. Os paralelos com o artigo de Orwell sobre a Novafala deveria ser evidente.

*The Handmaid’s Tale*, então, é uma distopia. E *Oryx e Crake*? Eu argumentaria que não é uma distopia clássica. (...)

Eu diria, ao contrário, que *Oryx e Crake* é uma aventura romântica combinada à sátira Menipeia, a forma literária que lida com a obsessão

---

89 “Dystopias that leave no room for hope do in fact fail in their mission” (VIEIRA, 2010, p. 17).

90 “The year in which I began writing a somewhat different dystopia” (ATWOOD, 2003).

intelectual. A Laputa ou a porção flutuante das *Viagens de Gulliver* é uma dessas. (ATWOOD, 2022)<sup>91</sup>.

Mencionamos anteriormente a relação direta entre a “sátira menipeia” de Luciano de Samósata e a *Utopia* de Thomas More e dissemos que a sátira compõe a tradição utópica e se mantém na distopia. More traduziu obras de Luciano, conhecia bem a sátira menipeia e fez uso de vários de seus elementos. Nesse sentido, Dominic Baker-Smith lembra do uso da sátira como uma “diversão literária como arma de crítica social” (BAKER-SMITH, 2018, p. 9). Na citação acima, fica claro que Atwood se refere à mesma sátira, mas para tratar da trilogia *Oryx e Crake*, partindo de uma definição particular de que o gênero seria “a forma literária que lida com a obsessão intelectual”. Essa definição, no entanto, cabe às Notas Históricas. O posfácio atwoodiano representa como testemunhos históricos femininos foram frequentemente silenciados por intelectuais obcecados por uma “verdade” inalcançável do passado.

Apesar de Atwood apontar o seu “posfácio” como um ponto de esperança, já que a existência de um evento acadêmico no futuro sobre Gilead significa que a sociedade totalitária não existe mais, a forma como os testemunhos das narradoras são tratados é estarrecedora. Recordemos Mikhail Bakhtin sobre a sátira menipeia: “a apresentação enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica” (BAKHTIN, 2002, p. 118). O evento acadêmico que se desenrola é uma sátira de uma forma de fazer a história, positivista, típica do século XIX, que dá voz apenas a homens e grandes figuras históricas. Desse modo, excluindo mulheres e quaisquer outras minorias.

Por fim, além do traço satírico no estilo atwoodiano e na tradição utópica/distópica, há uma referência direta a uma obra reconhecidamente satírica através de uma das epígrafes de *HT* que convém mencionarmos: “quanto a mim, tendo me exaurido após anos oferecendo pensamentos vazios, ociosos e visionários, afortunadamente deparei-me com essa proposta” (ATWOOD, 2017)<sup>92</sup>. Trata-se de um recorte de *A Modest Proposal*, ou *A Proposta Modesta*, de Jonathan Swift (1729) no qual o narrador sugere utilizar os bebês de famílias pobres como iguarias culinárias a serem

---

91 “At the end of *The Handmaid’s Tale*, there’s a section that owes much to Nineteen Eighty-Four. It’s the account of a symposium held several hundred years in the future, in which the repressive government described in the novel is now merely a subject for academic analysis. The parallels with Orwell’s essay on Newspeak should be evident. *The Handmaid’s Tale*, then, is a dystopia. What about *Oryx and Crake*? I would argue that it is not a classic dystopia. (...) I’d say instead *Oryx and Crake* is an adventure-romance coupled with a Menippean satire, the literary form that deals in intellectual obsession. The Laputa or floating island portion of *Gulliver’s Travels* is one of these”. (ATWOOD, 2022).

92 “But as to myself, having been wearied out for many years with offering vain, idle, visionary thoughts, and at length utterly despairing of success, I fortunately fell upon this proposal...” (ATWOOD, 2017).

vendidas para as famílias abastadas. A “proposta modesta” tem como contexto a miséria imposta à Irlanda pela Inglaterra, sendo uma crítica mordaz da situação das famílias esfomeadas. Para a pesquisadora Karen F. Stein (1994), essa epígrafe assim como as Notas Históricas têm como função enquadrar a narrativa de Offred, pois ela nos prepara para uma sátira política. No caso de Atwood, o exagero político-satírico teria como alvo o Puritanismo americano. Desse modo, apesar de a esperança ser uma chave de leitura interessante, utilizada pela própria Atwood, a presença da sátira enquanto um enquadramento dos romances dá um tom mais cínico a essa perspectiva. Principalmente se considerarmos a função das NH nos romances. Mas isso é tema para o quarto capítulo.

Com esse capítulo, procuramos mostrar como desde a *Utopia* de Thomas More é possível perceber não apenas a presença da sátira na tradição literária utópica e distópica, como a representação de personagens femininas. Ou seja, independentemente do período histórico, mulheres foram tratadas como inferiores, sempre em segundo plano e, no máximo, como armas hiperssexualizadas de sublevação nessa tradição. É nesse contexto que se insere a distopia de Atwood: a autora canadense subverte essa representação ao levá-la ao extremo, afinal as aias são obrigadas a engravidar de seus algozes e mesmo assim são tratadas por outras mulheres de Gilead como “putinhas, todas elas, mas, fazer o quê, não se pode escolher muito” (ATWOOD, 2017, p. 115)<sup>93</sup>, afirma uma das esposas no capítulo de *HT* em que Janine, ou Ofwarren, está em trabalho de parto. No próximo capítulo mostraremos como Atwood constrói o seu Gileadverso e como a memória orienta a educação das personagens femininas para a servidão como parideiras.

---

93 “Little whores, all of them, but still, you can’t be choosy” (ATWOOD, 2017, p. 115).

### Capítulo 3: Como Gilead recorda

O nosso objetivo com este capítulo é relacionar a organização da vida social em Gilead aos estudos de memória. Há, por parte do Estado de Gilead, uma intenção de inculcar nas mulheres códigos e normas a serem cumpridos para que se restrinjam ao ambiente doméstico e isso é feito através da manipulação das memórias individuais, a partir de uma construção coletiva do que significa ser mulher no mundo.

#### 3.1 “Melhor nunca é melhor para todo mundo”

É o personagem comandante Fred quem diz que “nós não podemos fazer uma omelete sem quebrar ovos” e “nós achávamos que poderíamos fazer melhor”, ao que Offred questiona “melhor?” e ele responde “melhor nunca é melhor para todo mundo”, pois “sempre significa pior, para alguns” (ATWOOD, 2017, p. 211)<sup>94</sup>. Esse diálogo tem como contexto a razão que teria motivado os filhos de Jacó a tomarem o poder e a fundarem Gilead. A saber: “o principal problema era com os homens. Não havia mais nada para eles”, no sentido em que “não havia mais nada que eles pudessem fazer com mulheres” (ATWOOD, 2017, p. 210)<sup>95</sup>.

Para além do sentido que esse trecho adquire dentro dos romances, isto é, sobre a verdadeira motivação para o golpe de Estado, ele também diz respeito à dualidade presente na tradição utópica/distópica concatenada na noção de “ustopia” criada por Margaret Atwood (ATWOOD, 2011). Não há uma utopia que seja boa para todos, assim como não há uma distopia que seja um pesadelo para todos.

Dentro do Gileadverso, o passado reencenado é o pesadelo de muitas mulheres, mas não necessariamente dos homens. O controle da memória é centralizado com o intuito de obter-se aderência ao governo totalitário. Essa centralização envolve ritos culturais, cerimônias, ritualizações cotidianas, um sistema educacional, a utilização enviesada de textos bíblicos, a manipulação da mídia, tudo com o intuito de se criar uma sociedade coesa, que siga os preceitos religiosos dos filhos de Jacó.

---

94 “We can’t make an omelette without breaking eggs, is what he says. We thought we could do better”, “Better? I say” (...) “Better never means better for everyone, he says. It always means worse, for some” (ATWOOD, 2017, p. 211).

95 “The main problem was with the men. There was nothing for them anymore” (...) “I mean there was nothing for them to do with women” (ATWOOD, 2017, p. 211).

### 3.2 Memória como coletivo

A “memória cultural” de Aleida Assmann (2011) e Jan Assmann (2008) nos auxilia a explicar como funciona esse processo pois, segundo Astrid Erll (2011), uma das maiores contribuições dessa teoria dos anos 1980 é como ela “acentua a interdependência entre memória cultural, identidade coletiva e legitimação política” (ERLL, 2011, p. 27)<sup>96</sup>. Para começar, memória pode ser definida como “a faculdade que nos possibilita formar uma consciência de nós mesmos (identidade), tanto no nível pessoal quanto no coletivo. Por sua vez, a identidade está relacionada com o tempo” e “essa síntese de tempo e identidade é efetuada pela memória” (ASSMANN, 2008, p. 109)<sup>97</sup>.

As discussões de memória que consideram sua inseparabilidade do âmbito social se originaram da discussão de “memória individual” e “memória coletiva” promovida pelo sociólogo Maurice Halbwachs (2006) ainda nos anos 1920. Para Halbwachs, “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30). Além disso, para o sociólogo, nunca estamos realmente sós “porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem” (HALBWACHS, 2006, p.30). Isso acontece porque carregamos as pessoas e as memórias das relações que com elas temos. O oposto também acontece: um grupo composto por amigos ou familiares pode se recordar de alguma situação que vivenciamos sob o seu olhar, mas não nos recordarmos em nada daquilo.

Podemos perceber isso na forma como a personagem Offred associa suas experiências cotidianas com as lembranças de outros momentos de sua vida. Desse modo, os demais personagens nos são apresentados: a mãe, a amiga Moira, o marido Luke, a filha, e até mesmo tia Lydia, na passagem de Offred pelo Centro Raquel e Leia. Logo no capítulo dois de *The Handmaid's Tale (HT)*, Offred descreve o quarto da casa do comandante Fred, posto ao qual foi designada e onde chegou há apenas poucas semanas. Ela procede a um detalhamento dos objetos e das cores ao seu redor, mas tudo isso é justaposto por seus julgamentos da situação em que se encontra “um retorno aos

---

96 “it’s accent on the interdependences among cultural memory, collective identity, and political legitimation” (ERLL, 2011, p. 27).

97 “The faculty that enables us to form an awareness of selfhood(identity), both on the personal and on the collective level. Identity, in its turn, is related to time” e “this synthesis of time and identity is effectuated by memory” (ASSMANN, 2008, p. 109).

valores tradicionais. Não desperdice nada, não queira nada” que ecoam os ensinamentos de tia Lydia “considere como se estivesse no exército” (ATWOOD, 2017, p. 7). O que percebemos na narrativa é que por mais solitária que seja a personagem, as situações que lhe são impostas são permeadas por aqueles com quem conviveu. As pessoas da vida de Offred a acompanham, a censuram, a impulsionam, mesmo que não presentes. Estão internalizadas na forma de memórias. Sobre isso Halbwachs já havia afirmado que

Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. (...) A sucessão de lembranças, mesmo as mais pessoais, sempre se explica pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos ambientes coletivos, ou seja, em definitivo, pelas transformações desses ambientes, cada um tomado em separado, e em seu conjunto (HALBWACHS, 2006, p. 69 ).

Em *The Testaments (TS)*, a personagem Agnes afirma que “é difícil lembrar datas do calendário, especialmente porque não tínhamos calendários” (ATWOOD, 2019, p. 19)<sup>98</sup>, ou seja, ela não relaciona suas memórias com datas fixas, mas sempre de modo aproximado, a partir da idade que deveria ter, e sempre em relação aos outros personagens. Afinal, lembra Halbwachs, os “nossos sentimentos e nossos pensamentos mais pessoais têm sua origem em meios e circunstâncias sociais definidos” (HALBWACHS, 2006, p. 41). A personagem se lembra de correr na floresta “com alguém segurando a minha mão” (ATWOOD, 2019, p. 12)<sup>99</sup>, mas essa lembrança foi atravessada pela historinha que a mãe Tabitha a contava, como uma forma de suavizar, de forma lúdica, a sua adoção.

Essas interferências coletivas nas memórias individuais não precisam ser feitas intencionalmente, qual é o caso de Tabitha com relação à Agnes, pois “à medida que cedemos sem resistência a uma sugestão externa, acreditamos pensar e sentir livremente”, e “é assim que em geral a maioria das influências sociais a que obedecemos permanece desapercibida por nós” (HALBWACHS, 2006, p. 65). Ou seja, essas influências são sociais, mas assimiladas individualmente. Afinal, como afirma Astrid Erll, “os seres humanos são criaturas sociais: sem outros seres humanas, ao indivíduo é negado acesso não apenas a fenômenos coletivos tão óbvios como linguagem e costumes, mas também

---

98 “It’s hard to remember calendar dates, especially since we did not have calendars” (ATWOOD, 2019, p. 19).

99 “With someone holding my hand” (ATWOOD, 2019, p. 12).

(...) à sua própria memória” (ERLL, 2011, p. 15)<sup>100</sup>. Por isso, sem um calendário ao qual se fixar e tendo uma memória de tão tenra idade misturada à fantasia na floresta, Agnes não consegue compreender as próprias recordações.

### 3.3 Memória como identidade

O aspecto social da memória é retomado por Michael Pollak em seu trabalho sobre história oral da França, mais especificamente sobre as memórias individuais com relação às duas Grandes Guerras e ao período entre guerras no século XX. Ele elenca três pontos importantes, que serão expandidos a seguir: (a) “transferência característica, a partir da memória dos pais” (POLLAK, 1992, p. 202), (b) a seletividade da memória, ou seja, “nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado” (POLLAK, 1992, p. 203) e, (c) a memória como “um fenômeno construído” (POLLAK, 1992, p. 204).

Sobre o “processo de transferência” ele diz respeito às situações vividas pelos pais, ou figuras de autoridade na vida das crianças e jovens, que acabam sendo absorvidas por esses como se eles as tivessem vivenciado. Esse processo pode ser percebido na historinha contada por Tabitha a Agnes, a garota não consegue dissociar sua memória do que sua mãe diz ter presenciado. Mas também pode ser percebida na passagem em que Offred se depara com algumas turistas vestidas com roupas que costumavam ser comuns para ela e para as demais aias, situação sobre a qual comenta com espanto, “suas cabeças estão descobertas e seus cabelos também estão expostos, há escuridão e sexualidade em tudo isso. Elas usam batom, vermelho” (ATWOOD, 2017, p. 28). Ofglen, sua parceira na caminhada matinal também as observa, “estamos fascinadas, mas também repugnadas. Parece que elas estão nuas” e conclui, “levou tão pouco tempo para mudarem nossa mentalidade, sobre coisas como essa” (ATWOOD, 2017, p. 28)<sup>101</sup>. Ou seja, como as aias veem a si mesmas passa a ser determinado socialmente ao ponto de elas terem dificuldade de determinar o que é um julgamento delas do que é um julgamento que lhes foi ensinado. É necessário um segundo momento para que o ímpeto do julgamento seja racionalizado.

---

100 “Humans are social creatures: without Other humans, an individual is denied access not only to such obviously collective phenomena as language and customs, but also (...) to his or her own memory” (ERLL, 2011, p. 15).

101 “Their heads are uncovered and their hair too is exposed, in all darkness and sexuality. They wear lipstick, red”; “we are fascinated, but also repelled. They seem undressed. It has taken to little time to change our minds, about things like this” (ATWOOD, 2017, p. 28).

Quanto à “seletividade da memória”, ela diz respeito à imprecisão das nossas recordações. Percebemos isso nos romances, por exemplo, nas inúmeras vezes em que Offred assume seu papel de narradora não confiável e conta diferentes versões dos seus encontros com Nick, o motorista com quem tem encontros sexuais. Ela conta uma versão em que o encontro teria acontecido apenas uma vez “eu inventei isso. Não foi assim que aconteceu” (ATWOOD, 2017, p. 261)<sup>102</sup>. Em seguida, conta uma versão em que eles se encontram várias vezes, acabam se envolvendo afetivamente, mas ela confessa “não foi assim que aconteceu também. Eu não tenho certeza como aconteceu, não exatamente”. Isso acontece porque a memória é mobilizada pelos sentimentos associados às pessoas envolvidas ou a situações similares vivenciadas anteriormente. Quando Offred afirma que “uma reconstrução é tudo o que posso esperar” (ATWOOD, 2017, p. 263)<sup>103</sup>, trata-se da impossibilidade de acessarmos diretamente o passado, há sempre algum nível de seletividade, pois as memórias estão ligadas às relações sociais, aos grupos aos quais pertencíamos, e a como no presente percebemos essas experiências.

Por fim, temos a memória como “construção social”. Ao ser construída socialmente, a memória relaciona-se com a nossa identidade, individual e coletiva, cujo contorno, segundo Michael Pollak, se daria pelos sentimentos de unidade física, continuidade temporal e coerência. A unidade física seria a percepção das fronteiras do corpo ou do grupo ao qual se pertence; a continuidade seria a permanência física, moral e psicológica do sujeito ao longo do tempo; e a coerência seria o sentimento que informa os elementos componentes do ser. O historiador afirma que,

Ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros (POLLAK, , p. 204).

Em um contexto como o totalitário de Gilead, não há “negociação”, mas violência e imposição. Offred, por exemplo, se sente desconectada do próprio corpo, como se não houvesse sequer a continuidade física entre quem era e quem se tornou. Numa cena de banho, reflete “*vergonhoso, indecente*. Eu evito olhar para o meu corpo (...) Eu não quero olhar para algo que tão inteiramente me determina” (ATWOOD, 2017, p. 63 – grifo da

---

102 “I made that up. I didn’t happen that way” (ATWOOD, 2017, p. 261).

103 I didn’t happen that way either. I’m not sure how it happened; not exactly. All I can hope for is a reconstruction: the way love feels is always only approximate” (ATWOOD, 2017, p. 263).



autora)<sup>104</sup>. Seu corpo não lhe pertence mais, depende da forma como o grupo dele dispõe. Por não haver coerência entre quem era e o seu lugar como Offred, tudo se encontra em fragmentos “me desculpe se há tanta dor nessa história. Me desculpe se ela está em fragmentos” (ATWOOD, 2017, p. 267)<sup>105</sup>. A história que ela gostaria de estar contando é outra. Portanto, é uma personagem que absorve parte dos ensinamentos de Gilead, mas isso a quebra.

Diferentemente de todas as demais narradoras, Tia Lydia assume uma postura de usar os meios que lhe estão disponíveis para dar coerência à sua jornada. Por mais que confesse ter se perdido na sua busca por poder, “eu estou bem consciente do quanto você deve estar me julgando”, ela tenta manter algum nível de coerência com quem era antes, “como me encolher de volta ao meu tamanho normal, ao tamanho de uma mulher comum” mesmo tendo consciência de que “no presente eu sou uma lenda viva” (ATWOOD, 2019, 32)<sup>106</sup>. Aos poucos ela conta como tendo saído de uma família pobre, violenta, e sem perspectiva de futuro, tornou-se juíza contra todas as adversidades. Dadas as circunstâncias as quais foi atirada com a ascensão dos filhos de Jacó: fome, tortura, insalubridade, perda de todos os seus direitos, ela entende como justificável ter se tornado uma colaboradora. Foi a forma que encontrou de sobreviver sendo uma mulher em Gilead, mas também foi a forma que encontrou para dar continuidade à sua identidade pré-Gilead. Após a prisão, lhe é oferecida uma chance, “havia uma vestimenta limpa separada para mim (...) Eu a havia visto antes, no Estádio, utilizada pelas atiradoras. Eu senti um arrepio. Eu a vesti. O que mais eu poderia ter feito?” (ATWOOD, 2019, p. 150)<sup>107</sup>.

O que Lydia faz enquanto tia é julgar. Ela julga se Shunammite deve ter como marido um barba azul, se Becka e Agnes foram traumatizadas o suficiente para merecerem ser salvas do matrimônio, se o dentista pedófilo Dr. Grove merece ser desmembrado numa Particicução, cerimônia tipicamente gileadeana que permite às aias assassinares homens que tenham sido acusados de cometer algum crime hediondo, sendo ou não comprovadamente culpados. Shunammite era colega de Becka e Agnes na escola e se porta como uma garota que aceita inteiramente o que é esperado dela por parte de Gilead. Interessante observar como “Shunammite” na Bíblia não se trata de um nome

---

104 “*Shameful, immodest. I avoid Looking down at my body (...) I don’t want to look at something that determines me so completely*” (ATWOOD, 2017, p. 63).

105 “I’m sorry there is so much pain in this story. I’m sorry it’s in fragments” (ATWOOD, 2017, p. 267).

106 “I am well aware of how you must be judging me”; “in my own present day I am a legend”; culpa “How to shrink back to my normal size, the size of an ordinary woman?” (ATWOOD, 2019, 32).

107 “There was a fresh garment laid out for me (...) I had seen it before, in the Stadium, worn by the female shooters. I felt a chill. I put it on. What else should I have done?” (ATWOOD, 2019, p. 150).

peçoal. No Segundo Livro de Reis 4: 8-37 “Sunamita”, na tradução para a língua portuguesa, diz respeito à mulher do Suném, região norte de Israel, que estéril e casada com um homem idoso, recebe o milagre da gravidez depois de oferecer ao profeta Eliseu moradia temporária em sua casa, sempre que ele passasse por sua terra (BÍBLIA SAGRADA, 2012). Ou seja, simbolicamente, é uma personagem que devido à fé está completamente sujeita à intervenção exterior.

A respeito do dentista que assediava sexualmente suas pacientes crianças, o que inclui Agnes, e a própria filha dele, Becka, Tia Lydia comenta “Dr. Grove não havia parado”, e “eu sabia disso há algum tempo. (...), mas deixei passar, já que o testemunho de garotinhas (...) contaria muito pouco ou nada”. Afinal, “até mesmo entre mulheres adultas, quatro testemunhas femininas são o equivalente de um testemunho masculino” (ATWOOD, 2019, p. 252)<sup>108</sup>. Por isso, ela coleta documentos, provas, evidências. Não deixa de ser juíza. Ela se adapta.

Do mesmo modo que sua identidade é preservada dentro dos limites, sua unidade física por mais ameaçada que tenha sido em um primeiro momento, é resguardada quando decide cooperar. Sua continuidade moral e psicológica, no entanto, é questionável, tendo visto que a personagem se interroga sobre o que poderá fazer para retornar ao seu tamanho original após ter obtido o *status* de lenda, praticamente uma santa a quem as mulheres em Gilead podem pedir uma intercessão.

Quanto à Agnes e Daisy, Karla-Claudia Csürös (2021) percebe como um despertar o processo de amadurecimento das personagens ao longo de suas narrativas. Em ambos os casos, suas identidades cultivadas a partir de seus respectivos contextos sociais, não encontram continuidade e coerência nas novas vivências. A relação que elas têm com seus próprios corpos está ligada à sociedade onde cresceram. À Agnes, sob valores gileadeanos, “o corpo feminino estaria obrigado a ser ofertado em sacrifício a Deus”<sup>109</sup>, ela opta por se tornar Suplicante e, posteriormente, Tia, ao invés de uma Esposa, o que não deixa de ser uma forma de continuidade. Durante o seu relato, ela compreende o que seu interlocutor espera ouvir, “você espera nada mais do que horrores, mas a realidade é que muitas crianças foram amadas e queridas em Gilead como em qualquer lugar”

---

108 “Dr. Grove had not stopped”; “I had known this for some time. (...) but I passed over it, since the testimonies of young girls (...) would count for little or nothing”. “even with grown women, four female witnesses are the equivalent of one male” (ATWOOD, 2019, p. 252).

109 “A woman’s body was obligated to offer this body up in holy sacrifice to God” (ATWOOD, 2019, p. 246).

(ATWOOD, 2019, p. 9)<sup>110</sup>. Ela narra de sua infância à vida adulta, passando pelo processo de tomada de consciência de toda a podridão que sustenta Gilead e, apesar disso, consegue perceber que pôde ser uma criança relativamente feliz e amada, pelo menos por algum tempo. A sua identidade é construída, em um primeiro momento, rodeada pelos valores gileadeanos, dos quais consegue se dissociar muito em detrimento da descoberta de que seus pais eram adotivos e dos perigos que correria com um marido a quem deveria obediência. Ou seja, por mais que houvesse sustentação social para que se mantivesse onde a sociedade a colocou, a personagem rompe com a identidade pré-estabelecida.

Ao ter contato com a ficha de comandante Judd, Agnes descobre que ele havia assassinado todas as esposas “ele se desfez de todas”, mas ele fez com que parecessem acidentes. Em um caso Judd não permitiu que a esposa recebesse uma cesárea ao parir um não-bebê, isto é, um bebê com algum tipo de deformação, nesse caso, com duas cabeças. “Nada poderia ser feito, ele disse piamente, porque havia ainda batimento fetal”, ou seja, ela descobre que o homem escolhido para ser seu marido, de quem ela consegue fugir graças à intercessão de Tia Lydia, utiliza o discurso de que não importa o que esteja no útero, ainda assim vale mais do que uma vida feminina” (ATWOOD, 2019, p. 308)<sup>111</sup>. Aos poucos, a sua identidade torna-se também fragmentada.

Ao se recordar do momento em que descobre sua genealogia, providencialmente deixada sobre sua mesa de trabalho, Agnes dispara: “coisa tão cruel, a memória. Não podemos nos lembrar daquilo que nos esquecemos. Aquilo que nos fizeram esquecer. Que nós tivemos que nos esquecer, para que pudéssemos fingir que vivíamos uma vida normal aqui” e em seguida diz para si mesma, mas também, para a imagem da mãe, já esquecida, e que assim deve permanecer por ora: “me desculpe, sussurrei. Não posso trazê-la de volta. Não ainda” (ATWOOD, 2019, p. 330)<sup>112</sup>. No momento em que ela conta o seu testemunho, no entanto, ela não se encontra mais em Gilead. Sua transformação aconteceu devido aos rompimentos com o pacto social: o assédio sexual, a descoberta da verdadeira ascendência, a convivência e o conhecimento de que tinha uma meia-irmã.

Daisy é uma garota canadense comum, com planos de ter uma profissão, que participa de protestos contra Gilead, e quando dentro do Estado, não negocia sua

---

110 “You expect nothing but horrors, but the reality is that many children were loved and cherished, in Gilead as elsewhere” (ATWOOD, 2019, p. 9)

111 “He had disposed of them all”; “nothing could be done, he’d said piously, because there had still been a fetal heartbeat” (ATWOOD, 2019, p. 308).

112 “Such a cruel Thing, memory. We can’t remember what it is that we’ve forgotten. That we have been made to Forget. That we’ve had to forget, in order to pretend to live here in any normal way”, “I’m sorry, I whispered. I can’t bring you back. Not yet” (ATWOOD, 2019, p. 330).

identidade. Frequentemente Agnes precisa lembrá-la de que “você deveria ser cuidadosa com o que diz para os outros”, pois “Becka – Tia Immortele e eu perdoamos fácil, e nós entendemos que você acabou de chegar de uma cultura degenerada; nós estamos tentando ajudá-la” (ATWOOD, 2019, p. 324)<sup>113</sup>. Daisy parece sequer ser afetada pelas regras e valores gileadeanos. A sua identidade está bem assentada, apesar de todos os eventos pelos quais passa desde as primeiras páginas de seu relato. A missão que lhe é incumbida pelo grupo de resistência Mayday, após a perda dos pais adotivos assassinados por agentes gileadeanos, lhe serve de impulso para lidar com a dor, o susto e o horror do rompimento de seu idílio infantil de garota comum. Torna-se Jade, uma garota que busca a conversão, mas não desempenha bem o papel, e se recusa veementemente a assumir sua identidade de Nicole, “detestava a bebê Nicole desde que eu tive que escrever um trabalho sobre ela. Eu tirei C porque eu disse que ela estava sendo usada como uma bola de futebol por ambos os lados” (ATWOOD, 2019, p. 45)<sup>114</sup>. Ou seja, é interessante observar como as demais narradoras acabam se fragmentando dentro de Gilead, a partir das inúmeras imposições, mas Daisy apenas amadurece.

Com relação ao corpo, é totalmente dona de si, treina pesado antes de embarcar para Gilead, planeja raspar o cabelo deixando Agnes e Becka horrorizadas, e prega o direito de defesa da mulher em uma conversa com as colegas de quarto: “Becka ficou tão chocada que precisou se sentar ‘mulheres não batem em homens’” ao que Daisy responde “então vocês deveriam deixá-los fazer o que quiserem?”, imediatamente Becka aplica o que aprendeu “o que acontece é parcialmente sua culpa” o que leva Daisy à conclusão “culpando a vítima?” (ATWOOD, 2019, p. 327)<sup>115</sup>. A forma como Gilead incute nas personagens femininas maneiras de pensar como a expressa por Becka será trabalhada mais à frente. Por ora, nosso objetivo foi mostrar como são diferentes entre as personagens Becka, Agnes e Daisy: a dimensão do corpo e a continuidade que dão à identidade que lhes foi firmada na infância. O choque cultural é imenso.

Paul Connerton (1999) em *Como as sociedades recordam* discute como existiriam três tipos de memórias, tendo cada uma delas um tipo particular de

---

113 “‘You must be careful what you say to others’, I told her. ‘Becka – Aunt Immortelle and I are forgiving, and we understand that you are newly arrived from a degenerate culture; we are trying to help you’” (ATWOOD, 2019, p. 324).

114 “Disliked Baby Nicole since I’d have to do a paper on her. I’d got a C because I’d said she was being used as a football by both sides” (ATWOOD, 2019, p. 45).

115 “Becka was so astonished that she had to sit down. ‘Women don’t hit men’”; “so you should just let them do whatever?”; “what happens if you do is partly your fault”; “victim-blaming” (ATWOOD, 2019, p. 327).

esquecimento ou falha. É a falha da memória-hábito social que nos interessa. Ela diz respeito ao não cumprimento das normas e códigos sociais. Exatamente o que acontece com a personagem Daisy. Ela não foi criada em Gilead, não compartilha os seus valores, que lhe parecem estranhos e ultrapassados. Como alguém que não compartilha aquela identidade social, o seu posicionamento é crítico.

Os três tipos de memória enumerados por Connerton (1999) são: a individual, a cognitiva e a memória-hábito social. A individual estaria sendo estudada pela psicanálise e a cognitiva diria respeito mais ao aprendizado, à decodificação dos códigos verbais e visuais e estaria sendo investigada pela psicologia cognitiva. No que toca às falhas das memórias individual e cognitiva, ambas podem resultar, respectivamente, de um acidente em que o sujeito não consegue recordar coisas simples sobre si mesmo, como o nome e a idade ou não consegue mais realizar ações simples como ler, andar de bicicleta ou acenar.

Embora Connerton reconheça que a memória coletiva vem sendo discutida desde Halbwachs, a noção de memória-hábito social por ele defendida busca compreender o comportamento, a partir das normas estabelecidas socialmente, enquanto um hábito que depende do quanto o sujeito apreendeu do que lhe foi ensinado. A memória-hábito social “é um ingrediente essencial para o desempenho bem-sucedido e convincente dos códigos e normas” (CONNERTON, 1999, p. 40). Por isso, caso haja alguma falha na transmissão, qual é o caso da personagem Daisy, simplesmente não há memória-hábito social. Por isso, quando analisarmos a aplicação do conceito de memória cultural na estrutura organizacional e narrativa de Gilead, as demais personagens que viveram no Estado fundamentalista serão utilizadas para construir nossa argumentação, mas Daisy quase não aparecerá. Afinal, ela não compartilha da identidade das demais.

### **3.4 Memória como cultura**

No começo do capítulo, definimos o conceito de memória e introduzimos o debate sobre memória individual e memória coletiva de Maurice Halbwachs com o intuito de mostrar que mesmo no âmbito subjetivo, a memória imiscui-se ao social. Em seguida, passamos pela relação entre identidade e memória, tal como trabalhada por Michael Pollak. Destacamos os três tipos de memória de Paul Connerton e suas respectivas falhas. Resta-nos definir o que é “memória cultural” e qual a importância dela para nosso estudo.

Aleida Assmann (2008) e Jan Assmann (2006; 2011) dividiram a memória coletiva entre “memória comunicativa” e “memória cultural”. De forma resumida, a

“memória comunicativa” se refere àquela comunicada entre gerações da mesma família e/ou da mesma comunidade. A “memória cultural”, por sua vez, está assentada em textos normativos, sua transmissão se dá de modo mais formalizado, com a presença de pessoas cuja função oficial é transmiti-la. De modo expandido, temos o seguinte quadro:

Figura 1- Quadro de Memória Cultural e Memória Comunicativa

	Memória comunicativa	Memória cultural
Conteúdo	História no formato de memória autobiográfica, passado recente	História mítica, eventos em um passado absoluto (“desde tempos imemoriais”)
Formas	Tradições informais e gêneros da comunicação cotidiana	Alto nível de formação, comunicação cerimonial;
Meios	Memória viva, incorporada, comunicação na língua vernácula	Mediada por textos, ícones, danças, rituais e performances de vários tipos; língua “clássica” ou outra língua formalizada;
Estrutura temporal	80 a 100 anos, um horizonte que se move a cada 3 ou 4 interações geracionais	Passado absoluto, tempo mítico primordial, “3000 anos”;
Estrutura de participação	difusa	Carreiras especializadas de memória, hierarquicamente estruturadas;

Fonte: ASSMANN, 2011, p. 117. Tradução nossa.

Jan Assmann (2006) explica “em que sentido é legítimo usar o conceito de memória em referência ao fenômeno cultural” (ASSMANN, 2006, p. 27)<sup>116</sup>: a relação entre as estruturas de identidade individual e coletiva. Pois, no Ocidente não se vive

<sup>116</sup> “In what sense is it still legitimate to make use of the concept of memory with reference to the cultural phenomena” (ASSMANN, 2006, p. 27).

aleatoriamente um dia após o outro, a cultura está arraigada em um passado, em uma memória de três mil anos atrás. Alguns exemplos ilustrativos mobilizados pelo pesquisador são a identidade construída pelos gregos com relação ao que é contado na *Ilíada*, de Homero, e o uso da *Torah* em Israel. O egiptólogo lembra que “a memória cultural é complexa, plural e labiríntica”, ela “engloba uma multiplicidade de memórias afetivas e identidades grupais que se diferem no tempo e no espaço, e tira o seu dinamismo dessas tensões e contradições” (ASSMANN, 2006, p. 29)<sup>117</sup>. E, acrescenta: “apenas quando examinamos uma cultura sob um ponto de vista externo podemos perceber quão ela é informada pela memória” (ASSMANN, 2006, p. 30)<sup>118</sup>. Portanto, uma abordagem a partir da memória cultural nos permite analisar o Gileadverso e destrinchar a construção de uma sociedade totalitária, informada por um mítico passado bíblico que é rerepresentado na contemporaneidade no que havia sido o Estados Unidos da América.

No Gileadverso, as Tias podem ser vistas como tendo uma “carreira” cuja responsabilidade envolve a transmissão de uma memória oficial, de um passado mítico, que está na Bíblia, ou seja, o meio, a princípio, é um meio formalizado, escrito, numa língua clássica, afinal o latim é mobilizado por tia Lydia. A formação das Tias, como acompanhamos na trajetória das personagens Agnes e Becka que se tornam, respectivamente Tia Victoria e Tia Immortelle, é feita de modo hierárquico. Elas começam como Suplicantes, se tornam Pérolas e após realizarem suas missões no exterior voltam e recebem o título de Tias. Para isso, elas precisam contar como sua vocação lhes foi revelada e, se aprovadas, mudam-se para Ardua Hall, onde aprendem a ler e a escrever.

Embora a transmissão do conteúdo e dos valores expressos pelos textos considerados sagrados seja feita de modo oral, ela é ritualizada a partir da leitura, mesmo que enviesada, desses mesmos textos. Com uma observação importante: com exceção das Tias, as demais mulheres em Gilead não podem ler nem escrever, e às meninas sequer são ensinadas tais habilidades, considerando-se que o propósito feminino de procriar é a razão de suas existências. A memória cultural em Gilead está à serviço do objetivo que informa a criação do Estado. Mostraremos a formalização da memória cultural em Gilead: no passado mítico encontrado em *Gênesis*; na comunicação cerimonial que permite às Tias ensinarem os rituais e os valores nacionais; na mediação por ritos, língua “clássica”

---

117 “Cultural memory is complex, pluralistic, and labyrinthine; it encompasses a quantity of bonding memories and group identities that differ in time and place and draws its dynamism from these tensions and contradictions” (ASSMANN, 2006, p. 29).

118 “Only when we examine culture from the outside can we perceive the extent to which it is informed by memory” (ASSMANN, 2006, p. 30).

e performances; na rígida estrutura social que hierarquiza os indivíduos a partir de suas funções e, em decorrência disso, de seu vestuário, sendo as Tias as organizadoras da esfera feminina e as responsáveis pela comunicação de todas as formalidades; e na criação e inflexibilidade desse processo de transmissão da memória.

### **3.4.1 O mito de origem e as representações como repetições**

Paul Connerton mostra a importância de cerimônias comemorativas para o Terceiro Reich. Desde a evocação dos nomes das 16 “testemunhas de sangue” seguida de “presente” pelo Coro da Juventude Hitleriana, os ritos nazistas não eram lembrados, recordados, mas representados na forma cerimonial corporificada. Nesses contextos, “a diferença temporal era negada e a existência da mesma realidade ‘verdadeira’ e ‘autêntica’, anualmente desvendada” (CONNERTON, 1999, p. 49), o que significa que o passado não era experienciado como passado, mas sentido no corpo como presente, como rerepresentação. A partir disso, Connerton informa que é característico dos ritos conterem poucas variações e serem repetitivos, estilizados, formalizados. Por mais que eles sejam sentidos como obrigatórios, para os seus participantes a encenação significa estar de acordo com o significado ali reproduzido. Ainda segundo o antropólogo, quando se trata de ritos, a repetição é uma continuidade do passado. Partindo dessa premissa, apresentaremos a seguir o passado mítico ao qual a “cerimônia” em Gilead se refere.

Galaad, Galeede, Gileade ou Gilead, variando conforme a tradução do hebraico e para qual idioma, é o nome dado à montanha que serve de testemunha da paz celebrada entre Jacó e Labão no *Gênesis* (BÍBLIA SAGRADA, 2012). A história de Jacó é a principal narrativa do livro entre os capítulos 25 e 36. Depois de fugir da casa dos pais por ter enganado o pai, Isaac, com a ajuda da mãe, Rebeca, e ser ameaçado de morte pelo irmão, Esaú, - por ter se passado pelo irmão para receber do pai cego a benção que lhe concedia abundância - Jacó vai para Padã-Aram, terra de seu tio, Labão, irmão de sua mãe. Lá conhece sua prima, Raquel, e promete ao tio que para ele trabalhará durante 7 anos para ter o direito de desposá-la. Labão o engana e o casa com sua filha mais velha, Lia, pois de acordo com a tradição a filha mais nova não poderia se casar antes da mais velha. Jacó entra novamente em acordo com Labão para quem trabalha mais 7 anos para poder se casar também com Raquel, de quem realmente gosta. Lia engravida quatro vezes, acreditando que ao dar filhos a Jacó ele não mais a rejeitaria, o que não acontece.



Vendo o sofrimento de Lia, Deus torna Raquel estéril. Mas Raquel sofre por não poder engravidar. É quando decide oferecer a escrava que lhe acompanhava, Bila (ou Bilha), ao marido para que o filho que dessa relação nascesse fosse também seu. Bila tem um filho, Lia fica com ciúmes porque já não podia mais engravidar, e oferece a Jacó a sua escrava, que dele engravida. Apenas após o seu “sacrifício”, Raquel consegue engravidar e nasce José. Também Lia consegue engravidar mais três vezes depois da sua “oferta”. Jacó trabalha para o sogro durante anos até que foge com suas esposas, filhos, escravos e animais acreditando que Labão dele se vingaria por querer partir. Ao fugir, Raquel rouba do pai um ídolo, que ele mantinha em sua casa, uma das razões que o impulsiona a ir atrás do grupo em fuga. Quando estão acampados em uma montanha, Labão os alcança e revista todas as tendas em busca de seu ídolo, que Raquel esconde. Jacó afirma que quem os tiver, morrerá, sem saber do roubo da esposa. Algum tempo depois, Raquel morre ao dar à luz seu segundo filho, Benjamin. Antes de sua conversa com Jacó, Deus aparece no sonho de Labão e o aconselha a não se desentender com o genro. Por isso, celebram a paz quando finalmente se encontram. No capítulo 31, versículo 44, Labão diz: “Vamos, façamos juntos um pacto que nos sirva de testemunho a nós dois” e mais à frente “(48) ‘este monte é hoje testemunha entre mim e ti’; por isso, foi lhe dado o nome de Galaad” (BÍBLIA SAGRADA, 2012).

Esse resumo do trecho bíblico nos é significativo não só por explicar a origem do nome Gilead, mas porque insere também outros elementos importantes na discussão das obras aqui estudadas. A cerimônia, dentro da República de Gilead, é a encenação do ato de Raquel: as aias são as escravas dadas pelas esposas para que os comandantes possam engravidá-las e, ao fim, o casal ficar com o bebê. O “sacrifício” de Raquel ao dar sua escrava a seu marido para ser abençoada com filhos é o trecho utilizado diretamente mais de uma vez em *The Handmaid’s Tale* para justificar a captura de mulheres férteis para serem reeducadas no Centro Raquel e Lia (Leia ou Lea são as outras grafias). Aparece primeiramente na epígrafe, citado diretamente, e depois em um momento pré-Cerimônia no qual Offred ironiza a passagem bíblica que lhe havia sido ensinada:

O comandante, como se estivesse relutante, começa a ler. Ele não é muito bom nisso. Talvez esteja apenas entediado. É a história usual, as histórias usuais. Deus para Adão, Deus para Noé. *Dê frutos, e multiplicai-vos, e encha a terra.* Logo em seguida a coisa mofada de Raquel e Leia que nos foi enfiada no Centro. *Dê-me filhos ou eu morro. Estou eu no lugar de Deus, quem reteve de ti o fruto do ventre? Aqui está minha serva, Bila. Ela engravidará abaixo dos meus joelhos, assim eu também terei filhos através dela.* E assim prossegue-se

eternamente. Nos liam isso todo café da manhã. (ATWOOD, 2017, p. 88 – grifo da autora)<sup>119</sup>.

Além dessa reapresentação do passado mítico, a partir da leitura bíblica, permitida apenas aos homens e às Tias, há também outros elementos da organização social que atuam em um processo de ressignificação das memórias de quem viveu a era pré-Gilead e na construção da identidade das crianças que nasceram dentro do Estado.

Paul Connerton distingue representar de recordar realizando essa discussão a partir da psicanálise. Recordar seria, “precisamente não lembrar um acontecimento de forma isolada. É ser capaz de formar sequências narrativas com sentido” (CONNERTON, 1999, p. 30). Esse é o processo mobilizado pelas narradoras: elas se recordam. Em contraposição, o personagem comandante Fred lembra-se apenas que antes de Gilead os homens haviam perdido seu propósito enquanto homens, por isso, sentiram a necessidade de retomar o poder perdido. O comandante conta que “o principal problema era com os homens”, pois “não havia mais nada que eles pudessem fazer com mulheres” (ATWOOD, 2017, p. 210). Connerton define o representar como “uma espécie de ação na qual o inconsciente é manifestado e o comportamento se revela como compulsivo” (CONNERTON, 1999, p. 29) e essa compulsão impede a recordação, pois o sujeito tem a impressão de estar fazendo algo novo sempre que repete. No caso dos homens de Gilead, o passado mítico bíblico que encontra continuidade no presente através da “cerimônia” representa o desejo do domínio sobre as mulheres. E esse desejo de domínio é representado na Cerimônia assim como em toda a estrutura social criada.

### 3.4.2 A ritualização do cotidiano

Por isso, tudo em Gilead que diga respeito à esfera feminina é rigorosamente controlado: as aias saem todos os dias para irem ao mercado, a partir do toque dos sinos, saem de duas em duas para se vigiarem. Não podem conversar, não podem se tocar, não podem ver além do estritamente básico, impedidas fisicamente pelas abas de seus chapéus. Não podem ler nem escrever e, para se certificarem de que não estão lendo, os

---

119 “The commander, as if reluctantly, begins to read. He isn’t very good at it. Maybe he’s merely bored. It’s the usual story, the usual stories. God to Adam, God to Noah. *Be fruitful, and multiply, and replenish the earth.* Then comes the moldy old Rachel and Leah stuff we had drummed into us at the Center. *Give me children, or else I die. Am I in God’s stead, who hath withheld from thee the fruit of the womb? Behold my maid Bilhah. She shall bear upon my knees, that I may also have children by her.* And so on and so forth. We had it read to us every breakfast” (ATWOOD, 2017, p. 88 – grifo da autora).

tickets para a troca de alimentos - já que não existe mais dinheiro em circulação - são apenas representações de alimentos. Os livros que existem servem apenas de decoração, até mesmo nas casinhas de bonecas como menciona a personagem Agnes, “eu perguntei porque não havia nada dentro deles – eu tinha a leve sensação de que deveria haver marcas naquelas páginas – e minha mãe dizia que livros eram decorações, tal como vasos de flores” (ATWOOD, 2019, p. 14)<sup>120</sup>.

A sociedade é organizada de tal modo em torno de uma obsessão masculina por controle e poder que as meninas são ensinadas desde cedo que não devem se agrupar e terem melhores amigas “Tia Estée dizia: isso faria com que outras garotas se sentissem desprezadas, e todas nós deveríamos ajudar umas às outras a sermos as mais perfeitas que poderíamos ser” (ATWOOD, 2019, p. 24)<sup>121</sup>. O compartilhamento de segredos entre as garotas poderia acabar gerando desobediência a Deus, e em decorrência as garotas poderiam vir a se tornar rebeldes e meninas rebeldes tornam-se adúlteras. Ou seja, o feminismo pré-Gilead ainda ecoava e ameaçava o estilo de vida imposto dentro do Estado totalitário, gerando medo de que as mulheres pudessem, de algum modo se unir, fora dos limites estabelecidos. Por isso, a necessidade de gerar esse medo nelas ainda crianças.

Quando aceita colaborar com Gilead, Lydia admite que “dará um trabalho considerável. Por muito tempo foi dito às mulheres que elas poderiam alcançar igualdade no âmbito profissional e público. Elas não receberão bem a...” e conclui, “a segregação” (ATWOOD, 2019, p. 175). As próprias Tias são submetidas a uma ordem superior, a masculina, “vocês receberão um orçamento, uma base de operações e um dormitório” (ATWOOD, 2019, p.176), diz comandante Judd.

### **3.4.3 Rituais, celebrações e desumanização**

Quanto à estrutura social formalizada, as Tias Fundadoras, Lydia, Elizabeth, Helena, e Vidala, têm de Judd carta branca para criar rituais, celebrações e orações: “semana a semana nós inventamos: leis, uniformes, lemas, hinos, nomes” (ATWOOD, 2019, p.177)<sup>122</sup>. O ritual da Cerimônia que é central tanto para o falso propósito da

---

120 “I asked why there was nothing inside them – I had a dim feeling that there were supposed to be marks on those pages – and my mother said that books were decorations, like vases of flowers” (ATWOOD, 2019, p. 14)

121 “Said Aunt Estée: it made other girls feel left out, and we should all be helping one another be the most perfect girls we could be” (ATWOOD, 2019, p. 24).

122 “Week by week we invented: laws, uniforms, slogans, hymns, names” (ATWOOD, 2019, p. 177).

ascensão ao poder dos filhos de Jacó quanto para o real motivo de os homens terem o que fazer com as mulheres é encenado e ensinado pelas Tias no Centro Vermelho. Tia Lydia ensina às aias, recorda Offred, como o excesso de agrotóxicos, a explosão de usinas, uma cepa mutante de sífilis, o uso de anticoncepcionais, assim como o comportamento promíscuo teria levado as mulheres à infertilidade. Offred comenta ainda como escolas foram sendo fechadas em meados dos anos 1980 por falta de crianças e como uma gravidez em Gilead teria uma chance em quatro de dar fruto. Além disso, às aias são projetados vídeos com todos os tipos de violência sendo cometidos contra mulheres sob o argumento de que isso se tornaria passado, pois em Gilead elas deveriam “pensar em si mesmas como pérolas”, ao que Offred ironiza mentalmente “pérolas são cuspe de ostras” (ATWOOD, 2017, p. 114)<sup>123</sup>.

Desse modo, as Fundadoras atuam na construção, na forja, dos rituais importantes para a formação da memória cultural feminina. Entre elas há uma fanática devota, a personagem Tia Vidala, que pertencia aos filhos de Jacó antes mesmo da tomada de poder, e para quem “mulheres são recipientes frágeis” (ATWOOD, 2019, p. 176)<sup>124</sup>. Essa, inclusive, é uma crença que ela transmite às meninas: “o que o meu pai estava fazendo lá dentro [escritório] era dito como muito importante – as coisas importantes que os homens fazem”, relata Agnes, “importantes demais para as mulheres interferirem porque elas teriam cérebros menores, incapazes de processar grandes coisas, de acordo com Tia Vidala, que nos ensinava Religião” (ATWOOD, 2019, p. 15)<sup>125</sup>.

Outra crença ensinada pelas Tias na escola é que o corpo feminino é fonte de pecado e precisa ficar escondido. As aias são associadas à devassidão e à promiscuidade por terem relações sexuais com diferentes homens, mesmo sendo essa uma imposição. Os chapéus utilizados por elas as impossibilitam de ver e de serem vistas por outros, assim como os vestidos longos de mangas longas escondem os seus corpos. Em *HT* há uma espécie de ritual empregado na culpabilização da personagem Janine pelo seu próprio estupro por uma gangue aos 14 anos, razão pela qual teria feito um aborto. Ao fim, a vítima “confessa”: “a culpa foi minha, ela diz. Foi minha própria culpa. Eu os estimei.

---

123 “Think of yourselves as pearls”. “pearls are congealed oyster spit” (ATWOOD, 2017, p. 114).

124 “Women are weak vessels” (ATWOOD, 2019, p. 176).

125 “What my father was doing in there was said to be very important – the important things that men did, too important for females to meddle with because they had smaller brains that were incapable of thinking large thought, according to Aunt Vidala, who taught us Religion” (ATWOOD, 2019, p. 15).

Eu mereci a dor” e com isso obtém a seguinte resposta “muito bem, Janine, disse Tia Lydia. Você é um exemplo” (ATWOOD, 2017, p. 72)<sup>126</sup>.

Mas essa não é uma exclusividade das aias. Essa educação do corpo é transmitida às novas gerações: “braços cobertos, cabelo coberto, saias até o joelho antes dos 5 anos de idade e depois não mais do que duas polegadas abaixo do joelho” e tudo isso “porque os impulsos masculinos seriam coisas terríveis e esses desejos precisavam ser evitados” (ATWOOD, 2019, p. 9)<sup>127</sup>, ou seja, evitados pelas meninas, conta Agnes. No capítulo 2 de *TS* intitulado “Precious Flowers”, isto é, “Flores Preciosas” Agnes conta que,

Nós éramos portadoras de um tesouro incomensurável que existia, escondido dentro de nós; nós éramos flores preciosas que deviam ser guardadas com segurança dentro de casas de vidro, do contrário cairíamos em uma emboscada e nossas pétalas seriam arrancadas e nosso tesouro roubado e nós seríamos despedaçadas e pisoteadas por homens ávidos à espreita em qualquer esquina, lá fora (ATWOOD, 2019, p. 10)<sup>128</sup>.

Essa ideia de uma flor preciosa que vive dentro de meninas e mulheres é uma referência à virgindade, uma imagem relativamente popular, considerando-se que foi utilizada na série *Jane the virgin*, televisionada entre 2014 e 2019 pelo canal The CW. Nessa série, a expressão materializa-se tendo a personagem Jane uma flor intacta que havia lhe sido presenteada pela avó católica enquadrada em seu quarto, como um símbolo e uma lembrança diária da virgindade que só poderia ser perdida após o casamento.

Voltando ao *Gileadverso*, é desse modo que a memória e a identidade das mulheres apreendidas no Centro Raquel e Leia vão sendo manipuladas, reelaboradas, ressignificadas assim como as memórias das crianças vão sendo construídas a partir de um ideal de identidade nacional teocrática. Connerton mostra que “a escravização mental dos súditos de um regime totalitário inicia-se quando as suas recordações lhes são retiradas” (CONNERTON, 1999, p. 17). Além das memórias em nível individual ganharem essa “releitura” da realidade, há também as cerimônias, como *Prayvaganzas*, onde há casamentos, e *Salvagings*, onde há espetacularizações de enforcamentos e, em

---

126 “It was my fault, she says. It was my own fault. I led them on. I deserved the pain. Very good, Janine, says Aunt Lydia. You are an example” (ATWOOD, 2017, p. 72).

127 “Arms covered, hair covered, skirts down to the knee before you were five and no more than two inches above the ankle after that” (...) “because the urges of men were terrible things and those urges needed to be curbed” (ATWOOD, 2019, p. 9).

128 We were custodians of an invaluable treasure that existed, unseen, inside us; we were precious Flowers that had to be kept safely inside glass houses, or else we would be ambushed and our petals would be torn off and our treasure would be stolen and we would be ripped apart and trampled by the ravenous men who might lurk around any corner, out there (ATWOOD, 2019, p. 10).

alguns casos, dentro delas, *Particutions*, onde homens acusados de crimes como estupro são deixados à fúria de aias para serem destroçados. A “lei” utilizada para a realização desses espetáculos é o texto bíblico Deuteronômio 22: 23-29 que defende a morte para estupradores e a morte tanto da mulher adúltera quanto do homem com quem ela se relaciona.

As *Particution* têm um tom da inversão carnavalesca, como descrita por Mikhail Bakhtin (2002), pois as aias têm o direito de, por um momento, subverterem as regras de Gilead, mesmo que essa subversão faça parte dos ritos e seja controlada de perto, e destruam um homem que naquele instante representa os demais homens daquela sociedade. Como coloca Connerton, a inversão carnavalesca é uma forma de libertação social “os ritos de carnaval representam e prefiguram os direitos do povo” (CONNERTON, 1999, p. 57). Offred descreve uma *Particution* na qual a personagem Ofglen lhe revela ser a acusação falsa, já que o réu é na verdade membro da resistência Mayday: “Ele definitivamente não era um estuprador, ele era um político. Ele era um dos nossos. Eu o nocauteei. Livrei-o do sofrimento. Não sabia o que estão fazendo com ele?”, pergunta Ofglen. Mas antes que a violência seja autorizada, é necessário que o sujeito seja desumanizado “Ele se tornou uma *coisa*”, percebe Offred (ATWOOD, 2017, p. 280)<sup>129</sup>. E é aí que mora a subversão. Por um instante, é um homem que se torna uma coisa. Quando a própria Offred já havia se descrito como tal, “nós somos úteros de duas pernas, é isso: recipientes sagrados, cálices ambulantes” (ATWOOD, 2017, p. 136)<sup>130</sup>.

Outra personagem que recebe um tratamento, mesmo que não duradouro, desse tipo é Lydia, antes de se tornar colaboracionista. O processo de aprisionamento, tortura e cárcere da personagem não apenas aponta para a desumanização perpetrada pelos líderes de Gilead, como faz referência às violências às quais prisioneiros de campos da Segunda Guerra Mundial eram submetidos. Ela é presa por ser juíza, igualmente a outras mulheres que exerciam cargos de poder e relevância social, consideradas perigosas demais para permanecerem em Gilead. Uma parte dessas personagens é assassinada nos primeiros dias de prisão, inclusive como forma do Estado mostrar a sua força de repressão. No capítulo “Thank Tank”, algo como “Tanque do Agradecimento” se traduzido literalmente, Tia Lydia descreve todo o processo desde o momento em que as mulheres começaram a

---

129 “He wasn’t a rapist at all, he was a political. He was one of ours. I knocked him out. Put him out of his misery. Don’t you know what they’re doing to him?”. “He has become an *it*” (ATWOOD, 2017, p. 280)

130 “We are two-legged wombs, that’s all: sacred vessels, ambulatory chalices” (ATWOOD, 2017, p. 136)130.

perder os seus direitos femininos até o momento em que aceitou cooperar com o regime. Há diferentes passagens que lembram a obra *É isto um homem?* na qual Primo Levi (1988) narra o seu aprisionamento pelos nazistas, desde a sua captura na Itália, passando pela ida e permanência em Auschwitz como prisioneiro, submetido a trabalhos forçados, até o resgate pelas tropas russas.

Há uma torneira e, acima, um cartaz: proibido beber, água poluída. Besteira: É óbvio que o aviso é um deboche (...). Bebo, e convido os companheiros a beber também, mas logo cuspo fora a água: está morna, adocicada, com cheiro de pântano. Isto é o inferno. (LEVI, 1988, p. 25)

Nos disseram para não bebermos água daquelas torneiras, mas algumas estupidamente o fizeram. Vômito e diarreia se seguiram, o que contribuiu para o humor geral. (ATWOOD, 2019, p. 142-143)

Uma sujeira incrível tomara conta de todos os setores do Campo. Abarrotadas as latrinas de cuja manutenção, obviamente, já ninguém cuidava (LEVI, 1988, p. 240).

Eu contei que não havia papel higiênico? O que fazer, então? Usar sua mão, tentar limpar seus dedos sujos nas gotículas de água que às vezes caíam da torneira e às vezes não (...) naturalmente começamos a feder (ATWOOD, 2019, p. 142-143)

Fechem-se entre cercas de arame farpado milhares de indivíduos (...); nenhum pesquisador poderia estabelecer um sistema mais rígido para verificar o que é congênito e o que é adquirido no comportamento do animal - homem frente à luta pela vida (LEVI, 1988, p. 128)

Estavam nos reduzindo a animais, animais enjaulados, à nossa natureza animal. Estavam esfregando nos nossos narizes aquela natureza. Deveríamos nos considerar sub-humanas (ATWOOD, 2019, p.142-143)<sup>131</sup>.

Como testemunhado por Primo Levi, o Campo (de concentração e/ou extermínio) trazia uma grande hierarquia entre os superiores e os presos, sendo que entre esses “os mais aptos, os mais fortes e astuciosos, até os chefes mantêm contatos, às vezes quase amistosos, porque esperam poder tirar deles, talvez, mais tarde, alguma vantagem” (LEVI, 1988, p. 130). Ou seja, expor prisioneiros à insalubridade retratada por Primo Levi é algo feito intencionalmente com o intuito de desumanizar os aprisionados, colocando-os em uma situação de animalidade, o que autorizaria o exercício das mais variadas

---

131 “We had been told not to drink the water from those taps, but some unwisely did. Retching and diarrhea followed, to contribute to the general joy”; “Did I say there was no toilet paper? What then? Use your hand, attempt to clean your sullied fingers under the dribble of water that sometimes came out of the taps and sometimes did not. (...) Naturally we began to stink”; “They were reducing us to animals - to penned-up animals - to our animal nature. They were rubbing our noses in that nature. We were to consider ourselves subhuman” (ATWOOD, 2019, p. 142-143).

violências contra eles. Nesse contexto, algumas pessoas acabam se tornando colaboradas desses regimes extremistas, para sobreviver ou mesmo proteger algum ente querido se possível, e para isso, acabam atuando contra aqueles que se encontram na mesma situação.

Toda a estrutura de Gilead é organizada para favorecer essas colaborações e desumanizações. Tia Lydia não é única, nesse sentido. As marthas e as esposas compartilham da crença de que as aias são pervertidas. As meninas são ensinadas desde crianças que não devem se unir, pois isso faria com que algumas garotas se sentissem isoladas, mas elas também aprendem a importância de preservar a moral, a perfeição, umas das outras. Ou seja, assim como as aias só saem à rua em duplas, todas as mulheres de Gilead são incumbidas com a missão de vigiarem umas às outras. A aproximação de Gilead com a Alemanha nazista não para por aí, todavia. É possível perceber similaridades entre o universo criado por Margaret Atwood e o terceiro Reich de Hitler, começando pela nomenclatura escolhida. As não-mulheres<sup>132</sup> são as mulheres que não podem ter filhos nem podem servir ao sistema, ou seja, são as não-mulheres, como a mãe de Offred, enviadas para lidar com lixo tóxico nas colônias - que muito se assemelham à noção de campos de concentração e extermínio - até a morte.

O processo pelo qual a ação estatal leva à desumanização é representada pelo episódio em que Offred e a família fugirão do país, mas Luke se lembra da gata “eu devo ter pensado que ela iria conosco” confessa Offred (ATWOOD, 2017, p. 192). O problema é que levá-la em um falso passeio ao Canadá daria margem à interpretação de que estariam de fato fugindo, algo que gostariam de esconder. Deixar a gata livre pela vizinhança também levantaria suspeitas assim como dá-la para algum vizinho. A solução encontrada por Luke é final,

Eu vou dar um jeito nisso, Luke disse. E porque ele disse *nisso* ao invés de *nela*, eu entendi que ele quis dizer *matar*. É isso que você precisa fazer antes de matar, pensei. Você precisa criar um *isso*, onde não havia um. Você primeiro faz isso na sua cabeça e depois faz de verdade. Então é assim que eles fazem, pensei. Parecia a mim que eu nunca soube disso antes. (...). Essa é uma das coisas que eles fazem. Eles te forçam a matar, dentro de si mesmo (ATWOOD, 2017, p. 192-193 – grifo da autora)<sup>133</sup>.

---

132 *Unwomen*.

133 “I must have thought she was coming with us (...) I’ll take care of it, Luke said. And because he said *it* instead of *her*, I knew he meant *kill*. That is what you have to do before you kill, I thought. You have to create an *it*, where none was before. You do that first, in your head, and then you make it real. So that’s how they do it, I thought. I seemed never to have known that before. (...). That’s one of the things they do. They force you to kill, within yourself”. (ATWOOD, 2017, p. 192-193 – grifo da autora).



Simbolicamente, a gata deixa de ser “ela”, uma vida feminina, para se tornar “it”, uma coisa, um objeto inanimado. Esse afastamento da intimidade, da proximidade, é o que possibilita a Luke matá-la. Para Offred, essa se torna uma imposição, “eles te forçam a matar”, a começar por si mesmo; as outras se tornam “it”. Em *TS*, Tia Lydia narra o teste ao qual é submetida após se tornar colaboradora de Gilead. Era preciso que ela atirasse contra um grupo de mulheres entre as quais estava uma de suas colegas de trabalho, Anita, por quem tinha certa afeição. O teste constava em atirar sem saber se tinha ou não uma bala na sua arma e contava a coragem de atirar em uma pessoa conhecida, “em minha veste de saco marrom eu levantei a arma, mirei, atirei. Havia uma bala ou não havia uma bala?” (ATWOOD, 2019, p. 391)<sup>134</sup>. Alguns capítulos antes ela conta das primeiras cenas que ela e Anita presenciaram ao serem aprisionadas em um estádio. Uma das mulheres sendo testadas “ao invés de mirar nas que estão com vendas nos olhos, virou-se e atirou em um dos homens com uniforme preto” sendo alvejada logo em seguida. “Essa é uma saída”, pensou ela (ATWOOD, 2019, p. 144)<sup>135</sup>. No entanto, quando o momento dela chegou, ela se recorda que “havia uma bala” (ATWOOD, 2019, p. 391). Em Gilead, a escolha se restringe, muitas vezes, a salvar-se. Tia Lydia se recorda da bala que matou Anita no instante em que Agnes e Daisy estariam chegando no Canadá com as provas dos crimes cometidos pelos comandantes. A bala que atinge Anita se torna a bala que atinge Gilead e, no arco heroico de Tia Lydia, volta-se para ela mesma, afinal ela não sobreviverá.

#### 3.4.4 Vestuário e cor

Por fim, o rigor hierárquico em Gilead é tamanho que toda a estrutura social é orientada pelas cores do vestuário. Em referência às sociedades estamentais, nas quais a indumentária marca o trabalho e a posição social dos sujeitos, Paul Connerton (1999) mostra como na França do século XIX, as roupas masculinas deveriam ser escuras e sóbrias e as femininas frívolas, em tons pastel e constrictivas, “o vestuário usado pelas mulheres vitorianas não se limitava a transmitir mensagens *descodificáveis*, ajudava

---

134 “In my brown sackcloth robe I raised the gun, aimed, shot. A bullet, or no bullet?”, “a bullet” (ATWOOD, 2019, p. 391).

135 “Instead of aiming at the blindfolded ones, pivoted and shot one of the men in black uniforms”; “That’s one way out” (ATWOOD, 2019, p. 144).

também a *moldar* o comportamento feminino” (CONNERTON, 1999, p. 38). Além disso, “as roupas informavam o mundo sobre o papel que as pessoas que as usavam deviam desempenhar e lembravam a estas as responsabilidades e constrangimentos do seu papel” (CONNERTON, 1999, p. 37).

Em Gilead, as cores do vestuário denominam a posição na hierarquia social e marcam a separação de acordo com o sexo. Os comandantes se vestem de preto e só andam em carros e vãs com cores escuras. Os “olhos” são vigilantes, geralmente espões, com o objetivo de investigar todos, o que inclui os comandantes, para garantir o cumprimento da lei; eles vestem cinza, assim como todos os demais profissionais liberais, como dentistas. Os “anjos” fazem o policiamento em um nível mais baixo do que os “olhos”, usam preto e carregam armas. Há ainda os “guardiões da fé” que fazem funções como dirigir ou cortar a grama, e usam verde. Seguindo a ordem hierárquica fica assim: “econohomens, guardiões, anjos, olhos e comandantes” (ATWOOD, 2019, p. 328)<sup>136</sup> sendo que os Econohomens nunca são descritos, para além das funções que exercem como encanadores, garçons ou alguma função do tipo.

Quanto à esfera feminina, as esposas dos comandantes vestem azul. As marthas, empregadas domésticas, usam um verde pálido. As aias usam vestidos, sapatos e luvas vermelhas, e são transportadas em vãs vermelhas. As econoesposas, isto é, as esposas de famílias mais baixas na hierarquia social, utilizam vestidos listrados de vermelho, azul e verde, o que deixa evidente as funções por elas acumuladas. Apenas viúvas podem usar preto. E as Tias, conforme já mencionado, cuidam da educação e da esfera feminina, e vestem marrom. Em suma, nada muito distinto da sociedade setecentista francesa: o vestuário é definido por estamento, para constranger e controlar.

As meninas que crescem em Gilead têm ainda uma maior divisão entre elas, conforme o *status* social e a idade. Agnes conta que “na nossa escola, rosa era usado na primavera e no verão, e ameixa no outono e no inverno, branco em dias especiais: Domingos e celebrações” (ATWOOD, 2019, p. 9)<sup>137</sup>. Mais à frente, ela esclarece que a divisão por classe social não poupa as meninas, ainda crianças: “o rosa, o branco, e a cor ameixa eram a regra para garotas especiais como nós. Garotas comuns vindas das

---

136 “Economen, guardians, angels, eyes, commanders” (ATWOOD, 2019, p. 328).

137 “At our school, pink was for spring and summer, plum was for fall and winter, white was for special days: Sundays and celebrations” (ATWOOD, 2019, p. 9)

Econofamílias usavam a mesma coisa o tempo todo – aquelas listras multicoloridas horrorosas e capas cinzas, como as roupas de suas mães” (ATWOOD, 2019, p. 11)<sup>138</sup>.

As divisões, obviamente, não se restringem à roupa, mas ao tipo de educação recebida pelas meninas. Às de Econofamílias “nem sequer petit-point nem crochê elas aprendem, apenas costura simples e como fazer flores de papel e tarefas do tipo” (ATWOOD, 2019, p. 11)<sup>139</sup> enquanto as filhas de comandante, qual é o caso da personagem Agnes, não podem desenvolver muitas tarefas manuais, como cozinhar, afinal essa é uma tarefa restrita às marthas. Zilla, uma das marthas de sua casa, a orienta nesse sentido: “elas [as marthas] te desprezariam por isso (...) seu marido também não iria gostar” (ATWOOD, 2019, p. 21)<sup>140</sup>. Agnes insiste que gostaria de fazer o próprio pão, mas dentro dessa estrutura tão rígida, Zilla deixa bem claro “nós não podemos fazer o que queremos (...) nem mesmo você” (ATWOOD, 2019, p. 22)<sup>141</sup>. Ou seja, tanto o vestuário quanto a educação acompanham a estrutura estamental e servem para marcar as diferenças e os lugares de cada indivíduo.

É interessante observar como por baixo de toda essa construção de uma ritualização cotidiana que busca dar sentido e ordem às identidades individuais e coletivas, no âmbito nacional, a personagem tia Lydia não deixa de mostrar a ironia de tudo isso. Sobre a celebração de Páscoa em Ardua Hall, Tia Lydia confessa ter misturado referências neolíticas às cristãs pré-Gilead na confecção das orações: “conduzi a usual Oração de Graças (...) e depois a Oração especial do Equinócio de Primavera” e se diverte com o significado do lema “Per Ardua Cum Estrus. Amen”,

Me agrada ter concatenado um lema tão insidioso. *Ardua* quer dizer “árduo” ou “o trabalho feminino de procriar”? *Estrus* tem a ver com hormônios ou com ritos pagãos de primavera? Os habitantes de Ardua Hall não sabem nem se importam. Eles estão repetindo as palavras corretas na ordem correta e, portanto, estão seguros” (ATWOOD, 2019, p. 33)<sup>142</sup>.

---

138 “The pink, the white, and the plum were the rule for special girls like us. Ordinary girls from Econofamilies wore the same thing all the time – those ugly multicoloured stripes and grey cloaks, like the clothes of their mothers” (ATWOOD, 2019, p. 11).

139 “They did not even learn petit-embroidery or crochet work, just plain sewing and the making of paper flowers and other such chores” (ATWOOD, 2019, p. 11).

140 “They’d look down on you for it (...) your husband wouldn’t like it either” (ATWOOD, 2019, p. 21)<sup>140</sup>.

141 “We can’t do what we want (...) even you” (ATWOOD, 2019, p. 22).

142 “I led the usual Prayer of Grace (...) and then the special Spring Equinox Grace”; “It pleases me to have concocted such a slippery motto. Is Ardua “difficulty” or “female progenitive labour”? Does Estrus have to do with hormones or with pagan rites of spring? The denizens of Ardua Hall neither know nor care. They are repeating the right words in the right order, and thus are safe” (ATWOOD, 2019, p. 33).

*Per Ardua* vem, de fato, do latim, está presente no lema *Per Ardua ad Astra* da Força Aérea Real Britânica e significa algo como “através da adversidade [para as estrelas]”, mas *cum estrus* têm cunho sexual, e o que a personagem está mostrando é como tudo aquilo é falso. A utilização do latim, isto é, da língua clássica, dentro da mitologia referenciada, tem a função de gerar o efeito de legitimidade às orações inventadas para Gilead, e apenas isso. Recordemos *Nolite te bastardes carborundorum* que aparece em *HT* como uma apropriação empreendida pela Offred anterior à nossa narradora, ao subverter uma piada criada por comandante Fred e seus amigos em algo que ecoa o grito de dor e resistência que chega à Offred narradora. A utilização do latim em Gilead é subvertida, para além da superficialidade atribuída ao seu uso.

Convém lembrarmos a definição de Connerton para “representar”, isto é, da perspectiva freudiana, “o comportamento de representação revela geralmente um aspecto compulsivo” que “muitas vezes assume a forma de um comportamento agressivo que tanto pode ser dirigido contra os outros como contra si próprio” podendo essa representação ser violenta ou reprimida e, assim é perceptível que “a compulsão para repetir substituiu a capacidade de recordar” (CONNERTON, 1999, p. 29).

O comandante Fred tem a necessidade de ser querido, tenta agradar Offred narradora a fim de evitar que ela se suicide como a Offred anterior, mas mais do que isso, ele quer ser desejado na posição de poder que ocupa, “eu quero que você me beije, disse o comandante”, “como se você quisesse” (ATWOOD, 2017, p. 135; 140)<sup>143</sup>. Parece ridículo que, comparado ao dentista Dr. Grover que é pedófilo e ao comandante Judd que é um assassino de esposas, o comandante Fred em *HT* queira “apenas” ser beijado com desejo. Mas é justamente esse desejo de poder demandar que cria Gilead.

A conclusão a que podemos chegar é que a sensação expressa pelo comandante Fred de que os homens haviam perdido o propósito torna-se uma obsessão e os filhos de Jacó criam toda uma sociedade que lhes permite ter o que fazer com as mulheres. É Agnes quem observa “por trás da aparência exterior de pureza e virtude, Gilead estava apodrecendo” (ATWOOD, 2019, p. 308)<sup>144</sup>. Afinal, a estrutura erguida é carente de um sentido de fato arraigado naquilo que se diz ter como base, assim como o lema inventado por Tia Lydia. Tia Lydia destaca, ainda, a ironia de nunca desconfiarem dela, “por ser mulher eu fui excluída da lista de potenciais usurpadores já que nenhuma mulher poderia ter um assento no Conselho de comandantes”. Ela acrescenta “então nessa perspectiva,

---

143 “I want you to kiss me, said the Commander”; “As if you meant it” (ATWOOD, 2017, p. 135; 140).

144 “Beneath its outer show of virtue and purity, Gilead was rotting” (ATWOOD, 2019, p. 308).

ironicamente, eu estava a salvo” (ATWOOD, 2019, p. 62)<sup>145</sup>. Ironicamente, pois ao utilizar de sua função e poder, é ela, uma mulher, quem orquestra a exposição da verdadeira face do Estado. Para concluir, Offred discorre sobre a questão do controle:

Talvez nada disso seja sobre controle. Talvez não seja sobre quem possui quem, quem pode fazer o quê com quem e não ser punido por isso, nem mesmo na morte. Talvez não seja sobre quem pode se sentar ou quem deve se ajoelhar ou ficar de pé ou se deitar, pernas abertas. Talvez seja sobre quem pode fazer o que com quem e ser perdoado por isso. Não venha me dizer que é a mesma coisa (ATWOOD, 2017, p. 135).<sup>146</sup>

A esse respeito, começamos e encerramos o capítulo com as falas do comandante Fred em oposição à percepção de Offred para ressaltar como o Estado misógino de Gilead representa a dualidade da tradição distópica, afinal a utopia masculina nos romances é o direito readquirido de ter o que fazer com as mulheres sem nunca precisar se desculpar.

O nosso objetivo com esse capítulo foi construir uma compreensão da estrutura interna do Gileadverso a partir das discussões de memória. Por isso, partimos da distinção entre “memória individual” e “memória coletiva” de Maurice Halbwachs (2006) para mostrar como as narradoras introjetam (ou não) os valores impostos pela sociedade. Utilizamos a memória como identidade de Michael Pollak (1992) para pensar na transmissão da memória pelos pais aos filhos, na seletividade da memória muito presente na narração de Offred, e na memória enquanto construção social para, em seguida, adentrarmos a “memória cultural” de Jan Assmann (2006; 2011) e Aleida Assmann (2008). A “memória cultural” foi o embasamento para a análise de como Gilead utiliza a memória para organizar a sociedade e manipular as recordações e as identidades femininas. Empregamos *Como as sociedades recordam* de Paul Connerton (1999), obra que inspirou o título do capítulo, devido à proximidade de Gilead com o Estado nazista e as reflexões empreendidas pelo autor sobre vestuário que nos auxiliaram a caracterizar o ordenamento social nos romances.

---

145 “By being female I was excluded from the lists of potential usurpers, since no woman could ever sit on the Council of the Commanders; so on that front, ironically, I was safe” (ATWOOD, 2019, p. 62).

146 “Maybe none of this is about control. Maybe it isn’t really about who can own whom, who can do what to whom and get away with it, even as far as death. Maybe it isn’t about who can sit and who has to kneel or stand or lie down, legs spread open. Maybe it’s about who can do what to whom and be forgiven for it. Never tell me it amounts to the same thing” (ATWOOD, 2017, p. 135).

## Capítulo 4: “Notas Históricas” e a (des)legitimação do testemunho feminino

Nosso objetivo com esse capítulo é discutir como as Notas Históricas (NH) satirizam um evento acadêmico ao mostrar como o testemunho feminino foi historicamente relegado a uma posição inferior. Para isso, primeiro trataremos a presença da sátira nos romances e, em seguida, debateremos a intertextualidade das obras com discussões acadêmicas do âmbito da história e dos estudos de memória. Na segunda parte, mostraremos como as “análises” feitas pelo personagem Pieixoto promovem essa deslegitimação das vítimas de Gilead. Além das “Notas Históricas” de *The Handmaid’s Tale* (HT) e de *The Testaments* (TS), contamos nesse capítulo com a extensão das NH incluídas exclusivamente em *The Handmaid’s Tale – Special Edition* no formato audiolivro em 2017.

### 4.1 Artífício literário e sátira ideológica

As Notas Históricas são apresentadas como documentos, transcrições parciais, de eventos históricos que ocorrem no futuro, respectivamente, nos anos 2195 e 2197 em, respectivamente, *The Handmaid’s Tale* e *The Testaments*. Nesses eventos, um personagem historiador analisa o testemunho de Offred, Tia Lydia, Agnes e Daisy, cujas narrativas denominamos “principais” para distingui-las da função de “posfácio” das NH nos romances.

Em termos narrativos, trata-se de um artífício intencionalmente posicionado por Atwood. Em *A mão esquerda da escuridão* Ursula K. Le Guin utiliza-se desse artífício ao apresentar os seus capítulos como registros feitos por historiadores ou outros pesquisadores que estiveram em missão pelo universo. De acordo com Dominic Grace (1998) o “pseudodocumentário” aparece tanto na *Utopia* de Thomas More quanto em *Frankenstein* de Mary Shelley através das cartas trocadas entre alguns personagens e, comumente, é um artífício utilizado para validar a narrativa principal ao gerar verossimilhança. No entanto, Grace ressalta que Atwood oferece aos seus leitores “níveis de distopia” ao invés de uma simples oposição binária entre eutopia e distopia, assim como subverte o uso desse artífício. Ao invés de “nos encorajar, como efeito, a suspender a nossa descrença e aceitar que estamos lendo história e não ficção”, as Notas Históricas “forçam uma reavaliação totalmente retrospectiva do texto” (GRACE, 1998, p. 481;

483)<sup>147</sup>. Se, por um lado, as NH mostram que os eventos descritos nas narrativas principais pertencem a uma certa época e estão sendo analisados historicamente, ou seja, eles realmente aconteceram dentro do Gileadverso, por outro, elas servem para desorientar os leitores. Isso acontece porque o que encontramos nas NH não é a esperada história linear de como os relatos das narradoras foram encontrados e estudados. Pelo contrário, há uma quebra de expectativa, “nós saltamos 200 anos e descobrimos uma sociedade muito mais parecida com a nossa própria sociedade pré-Gilead, o que sugere mais um modelo cíclico de história do que um linear” (GRACE, 1998, p. 484)<sup>148</sup>.

Essa similaridade com o que seria a sociedade pré-Gilead remete ao contexto de produção de *The Handmaid's Tale*, em 1985. Podemos ler no romance uma intertextualidade com debates que se desenrolavam no campo da história naquele momento e que envolviam a conexão ou a oposição à memória e a importância da história das mulheres, como veremos. A história positivista, também conhecida como história tradicional, era basicamente focada nos grandes nomes (masculinos e brancos) e nas grandes guerras (das grandes nações guiadas por homens brancos). A ironia é que nos anos 1980 já havia outras formas de se escrever a história, o que, obviamente, não impedia que práticas arcaicas fossem seguidas e o comportamento do personagem Pieixoto, o historiador, se insere nessa perspectiva. Pieixoto é misógino, seu discurso disfarçado de científico remete ao período pré-Gilead por mostrar que as motivações sociais que permitiram a ascensão do Estado gileadeano sobreviveram e continuam a ameaçar as mulheres. O pesquisador Ken Norris (1990) destacou como

A paródia atwoodiana de uma apresentação acadêmica (a qual nós reconhecemos como em consonância com as práticas acadêmicas correntes) certamente sugere uma ‘cumplicidade’ entre a ideologia da sociedade gileadeana e a ideologia de Professor Pieixoto (...). Certamente o artifício das ‘Notas Históricas’ dá a Atwood a oportunidade de questionar seriamente o propósito e a função da investigação acadêmica (NORRIS, 1990, p. 359)<sup>149</sup>.

---

147 “To encourage us, in effect, to suspend our disbelief and accept that we are reading history, not fiction”; “force a purely retrospective re-evaluation of the text” (GRACE, 1998, p. 481; 483).

148 “We leap forward 200 years and Discover a Society much like our own pre-Gileadean Society, which suggests a cyclical rather than a linear model of history” (GRACE, 1998, p. 484).

149 “Atwood’s parody of an academic presentation (which we recognize as being quite consonant with current academic practice) certainly implies a ‘complicit’ between the ideology of Gileadean society and the ideology of Professor Pieixoto (...). Certainly the device of the ‘historical notes’ gives Atwood the opportunity to call seriously into question the purpose and function of academic inquiry” (NORRIS, 1990, p. 359).

A “paródia” segundo Tiphaine Samoyault (2008) é uma prática intertextual que implica a transformação de um texto anterior com o intuito de caricaturá-lo, depreciá-lo, “a visada da paródia é então lúdica e subversiva” (SAMOYAULT, 2008, p. 53). Nesse caso, o “texto” anterior é o formato tradicional de eventos acadêmicos nos quais um pesquisador apresenta suas pesquisas para uma plateia de outros pesquisadores. O intuito por trás do uso da paródia é o de satirizar, sendo a sátira um elemento da tradição utópica/distópica assim como do estilo atwoodiano. Atwood utiliza a sátira como arma para questionar como a investigação acadêmica pode deslegitimar o testemunho histórico de mulheres do mesmo modo que adota um estilo de humor mordaz ao longo dos romances para satirizar, através das personagens femininas, os absurdos de Gilead.

A esse respeito, Marta Dvorák (2021) destaca que “Atwood prefere o realismo grotesco, concebido para degradar e zombar” através do qual a escritora provoca o riso carnavalesco ao contaminar matérias consideradas, *a priori*, como elevadas com piadas escatológicas (ATWOOD, 2021, p. 125)<sup>150</sup>. Como exemplo Dvorák cita o seguinte trecho de *TS* no qual Tia Lydia tenta justificar suas escolhas:

Qual a vantagem de se jogar na frente de um rolo compressor por causa de princípios morais e então ser achatada como uma meia que perdeu o pé? Melhor se misturar à multidão, à multidão de piedosos rezadores, hipócritas propagadores de ódio. Melhor atirar pedras do que tê-las atiradas em você. Ou melhor para as suas chances de se manter viva (ATWOOD, 2019, p. 178)<sup>151</sup>

Os temas da sobrevivência e do colaboracionismo são certamente sérios, ainda mais quando retratados no mesmo capítulo em que Tia Lydia conta como foi aprisionada e torturada. No entanto, a imagem da meia que perdeu o pé pode levar ao riso e Dvorák enfatiza como a “incongruência” é o meio utilizado por Atwood para gerar o efeito de humor. Como “incongruente” Dvorák compreende “um registro coloquial fora de lugar e/ou uma ênfase na vida da parte baixa do corpo (copulando, comendo, digerindo, defecando)” (DVORÁK, 2021, p. 125)<sup>152</sup>. Sobre a vida da parte baixa do corpo, selecionamos um exemplo de *HT* no qual Serena Joy sugere a Offred que elas tentem outra forma de engravidar, considerando-se que provavelmente o comandante Fred é

---

150 “Atwood favors grotesque realism, designed to degrade and mock” (ATWOOD, 2021, p. 125).

151 “What good is to throw yourself in front of a steamroller out of moral principles and then be crushed flat like a sock emptied of its foot? Better to fade into the crowd, the piously praising, unctuous, hate-mongering crowd. Better to hurl rocks than to have them hurled at you. Or better for your chances of staying alive” (ATWOOD, 2019, p. 178).

152 “An out-of-place colloquial register and/or an emphasis on the life of the lower body (copulating, eating, digesting, defecating)” (DVORÁK, 2021, p. 125).



estéril. Antes que Serena proponha encontros sexuais entre a aia e o motorista da casa, intrigada Offred zomba “ela quer dizer de quatro?”; apenas depois a aia pergunta “qual outro meio?” e reflete “preciso manter a seriedade” (ATWOOD, 2017, p. 205)<sup>153</sup>.

De *TS* selecionamos um exemplo a respeito da incongruência gerada pelo registro coloquial e o diálogo que se segue a ele. Daisy/Jade tenta explicar para Agnes e Becka o significado da expressão “bucket list”, isto é, “lista de desejos” tentando associá-la à outra expressão, “kick the bucket”, isto é, morrer. Considerando que, isoladamente, “kick” significa “chutar” e “bucket” significa “balde”, Jade supõe se tratar “da época em que pessoas eram enforcadas nas árvores. Elas ficavam de pé em um balde, eram enforcadas e os pés delas chutavam o balde. Esse é meu chute”, ao que Becka responde que “não é assim que nós enforcamos pessoas aqui” (ATWOOD, 2019, p. 324)<sup>154</sup>. Em ambos os casos, a necessidade de Offred engravidar para não ser enviada às colônias e o presumido sentido da expressão que termina com a revelação de que Gilead é muito mais perigoso do que Jade poderia imaginar, a incongruência gerada por essas piadas serem colocadas em contextos sérios leva a um riso mórbido, mordaz, e constrangedor por vezes.

O pesquisador Elvio P. C. Freitas (2022) dedicou sua tese ao estudo das Notas Históricas a partir de uma perspectiva da linguagem, com foco nos chistes utilizados por Pieixoto durante esse evento acadêmico futurístico. Segundo Freitas, para o chiste funcionar é necessário que três partes estejam envolvidas: quem conta a piada e quem é vítima da piada, desse modo provocando o riso na terceira parte. Freitas pesquisa o chiste devido às piadas misóginas proferidas por Pieixoto ao longo do evento em *HT*, e que serão trabalhados mais à frente. Desse modo, Pieixoto é a primeira parte, sendo suas vítimas as mulheres que aparecem no relato de Offred e a chefe de departamento que o introduz, e a terceira parte é composta pelos acadêmicos que assistem ao evento e são descritos como tendo dado risadas a cada piada. Para Freitas, “esse chiste é bastante eficaz em desvelar o tom da personagem e permite sustentar teoricamente a hipótese de que, no futuro de 2195, conferencista e público estão em consonância com a misoginia gileadeana” (FREITAS, 2022, p. 128).

Apesar de reconhecermos o chiste, a paródia, e a incongruência como chaves de leitura das Notas Históricas, a nossa perspectiva é a da “sátira menipeia”, o que não as exclui, apenas adiciona uma outra camada à interpretação. Lembremos que, para Mikhail

---

153 “Does she mean on all fours?”; “what other way?”; “I must keep serious” (ATWOOD, 2017, p. 205).

154 “I think it’s from when they used to hang people from trees (...) Just my guess”, “That’s not how we hang people here” (ATWOOD, 2019, p. 324).

Bakhtin, na sátira menipeia “a apresentação enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica” (BAKHTIN, 2002, p. 118). É nessa “atualidade ideológica” na qual temos interesse. Convém recordar que a própria Margaret Atwood compreende a sátira menipeia como “a forma literária que lida com a obsessão intelectual” (ATWOOD, 2022)<sup>155</sup>. Apesar de frequentemente a escritora canadense associar as suas NH ao artigo sobre Novafala em 1984 de George Orwell, não encontramos nenhum comentário dela sobre a intertextualidade com a “sátira menipeia”, o que, obviamente, não invalida a nossa proposta de leitura. Pois, conforme Marta Dvorák (2021), “Atwood certamente satiriza padrões sociais contemporâneos” (DVORÁK, 2021, p. 139)<sup>156</sup>.

#### 4.2 A obsessão intelectual em deslegitimar o testemunho feminino

As Notas Históricas compreendem uma “memória da literatura” em relação ao seu contexto de produção que envolve debates sobre feminismo, história das mulheres, memória e testemunho. Não é nosso objetivo nos aprofundar em nenhum desses pontos, mas mostrar como eles são mobilizados pelo texto atwoodiano, em consonância com uma crítica ao comportamento de acadêmicos cujas práticas acabam por deslegitimar o testemunho de vítimas de eventos históricos, especialmente quando femininas. Apesar de se tratar de ficção, Atwood afirma que,

Há uma forma literária que ainda não mencionei: a literatura de testemunho. Offred grava a sua história da melhor forma que consegue; e então a esconde, acreditando que talvez seja descoberta mais tarde, por alguém que é capaz de compreendê-la e compartilhá-la. Este é um ato de esperança: cada história gravada pressupõe um futuro leitor (...). Há dois públicos de leitores para a história de Offred: aquele ao final do livro, numa conferência acadêmica no futuro, que é livre para lê-la, mas nem sempre tão empático quanto se gostaria; e o leitor individual do livro em qualquer momento específico. (ATWOOD, 2017, XVIII)<sup>157</sup>.

Desse modo, Atwood não apenas reafirma a intertextualidade do relato de Offred com a literatura de testemunho, como deixa aberta a possibilidade de outras leituras que

---

155 “a Menippean satire, the literary form that deals in intellectual obsession” (ATWOOD, 2022).

156 “Atwood does indeed satirize contemporary social patterns” (DVORÁK, 2021, p. 139).

157 “There’s a literary form I haven’t mentioned yet: the literature of witness. Offred records her story as best as she can; then she hides it, trusting that it may be discovered later, by someone who is free to understand and share it. This is an act of hope: every recorded story implies a future reader”. (...) “There are two reading audiences for Offred’s account: the one at the end of the book, at an academic conference in the future, who are free to read but not always as empathetic as one might wish; and the individual reader of the book at any given time” (ATWOOD, 2017, XVIII).

não a de Pieixoto “nem sempre tão empático quando se gostaria”. Afinal, espera-se que alguém leia a história de Offred e seja “capaz de compreendê-la e compartilhá-la”. Uma questão que surge, no entanto, é como conciliar testemunho e sátira em um mesmo texto. E a resposta está no propósito da sátira enquanto “o uso da diversão literária como arma de crítica social” (BAKER-SMITH, 2018, p. 9). Theo Finigan (2011) no artigo “Into the Memory Hole”: Totalitarianism and Mal d’Archive in Nineteen Eighty-Four and The Handmaid’s Tale” discute como

As “Notas Históricas” com as quais *The Handmaid’s Tale* conclui servem para nos trazer de volta, depois de completarmos um ciclo, considerando-se que o objeto da sátira futurística de Atwood é, na verdade, a instituição acadêmica contemporânea (...). Ao fim, a mensagem mais importante arquivada na retroativa história do futuro de Atwood parece ser que somos nós – ao menos potencialmente – os totalitários (FINIGAN, 2011, p. 453)<sup>158</sup>.

Ao longo de sua análise, Finigan (2011) aponta ainda que em Estados totalitários há um controle da história e, portanto, do futuro. Esse poder permite que esses Estados forjem e falsifiquem documentos, o que interfere na futura interpretação dos eventos a partir do controle do passado. Além disso, “assim como tudo em Gilead, esse apagamento do passado é distintamente relacionado ao gênero” (FINIGAN, 2011, p. 438)<sup>159</sup>. O apagamento ao qual Finigan se refere é com relação à memória de Offred de *HT*, mas também em referência à forma como Winston em *1984* tem sua memória manipulada pela longa tortura que sofre. A máquina totalitária sobrevive à medida em que uniformiza as pessoas, despojando-as de subjetividade, a começar pela manipulação de suas memórias. Portanto, os alvos da sátira desvelada nas Notas Históricas são os acadêmicos, não as testemunhas. A crítica social é voltada justamente para esse tratamento “nem sempre tão empático quando se gostaria” dado aos relatos. Mas qual seria um modo mais humanizado de lidar com testemunhos históricos?

Para começar, Giorgio Agamben (2008) em *O que resta de Auschwitz* apresenta “testemunha” como um termo jurídico para o qual há duas origens do latim: *testis* e *superstes*. Sendo *testis* a testemunha na posição de uma terceira pessoa em uma contenda entre duas outras, por exemplo, e *superstes* aquela pessoa que “viveu algo, atravessou até

---

158 “The ‘Historical Notes’ with which *The Handmaid’s Tale* concludes serve to bring us, uncannily, back full circle, since the object of Atwood’s futuristic satire is actually the contemporary academic establishment (...) In the end, the most important message archived in Atwood’s retroactive future history might be that we are—at least potentially—the totalitarians” (FINIGAN, 2011, p. 453).

159 “like everything else in Gilead, this erasure of the past is distinctly gendered” (FINIGAN, 2011, p. 438).

o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (AGAMBEN, 2008, p. 27). Ser testemunha pressupõe assumir uma responsabilidade jurídica perante o que está sendo dito. Contudo, o filósofo ressalta como para as vítimas da Shoah há uma lacuna nesse processo, pois as denominadas “testemunhas integrais”, isto é, aquelas que atravessaram o horror do campo de concentração até o fim, não sobreviveram para contar as suas memórias. Portanto, uma vítima que seja também uma sobrevivente “assume para si o ônus de testemunhar por eles [“testemunhas integrais”], [e] sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar” (AGAMBEN, 2008, p. 43).

O filósofo francês Paul Ricoeur (2007) em *A memória, a história, o esquecimento* afirma que “o testemunho é originariamente oral; ele é escutado, ouvido” e, posteriormente, torna-se arquivo. Para ele, “o momento do arquivo é o momento do ingresso na escrita da operação historiográfica”, afinal “o arquivo é escrita; ela é lida, consultada” (RICOEUR, 2007, p. 176). Portanto, as Notas Históricas são baseadas em arquivos descobertos centenas de anos após os eventos narrados, arquivos esses que advêm de testemunhos. Tia Lydia escreveu um diário, Agnes e Daisy tiveram seus depoimentos coletados no Canadá. Apenas Offred dá um testemunho oral, ao qual não temos acesso, pois enquanto historiador, Pieixoto tem o poder de editá-lo enquanto o transcreve. Segundo Ricoeur, quando o arquivamento acontece há uma ruptura na sequência narrativa própria do testemunho, sendo um de seus traços a “estrutura de troca entre aquele que o dá e aquele que o recebe” (RICOEUR, 2007, p. 176). Isso é mais perceptível nos testemunhos de Agnes e Daisy, que começam seus relatos, respectivamente, com “você me pediu para contá-la como foi para mim crescer em Gilead” (ATWOOD, 2019, p. 9)<sup>160</sup> e “você me disse que gostaria que eu te contasse como eu acabei envolvida nessa história toda então vou tentar” (ATWOOD, 2019, p. 39)<sup>161</sup>. Ao escrever seu diário, Tia Lydia idealiza uma interlocutora,

Nosso prazo está acabando, minha leitora. Possivelmente verá essas minhas páginas como uma frágil caixa de tesouros, a ser aberta com o maior cuidado. Possivelmente irá despedaçá-las ou queimá-las: isso frequentemente acontece com palavras. Talvez você seja uma estudante de história, nesse caso eu espero que você faça algo de útil comigo. (...) Eu imagino você como uma jovem mulher, inteligente, ambiciosa. (...) Você se debruçará sobre esse meu manuscrito, lendo-o e relendo-o, apontando falhas minuciosas à medida que avança, desenvolvendo o

---

160 “You have asked me to tell you what it was like for me when I was growing up in Gilead” (ATWOOD, 2019, p. 9).

161 “You’ve said that you’d like me to tell you how I got involved in this whole story, so I’ll try (ATWOOD, 2019, p. 39)<sup>161</sup>.

fascinante ao mesmo tempo entediante ódio que biógrafos tão frequentemente acabam sentindo pelos seus objetos de estudo. Como eu posso ter me comportado tão mal, tão cruelmente, tão estupidamente? Você perguntará. Você mesma nunca teria feito tais coisas! Mas você mesma nunca terá precisado (ATWOOD, 2019, p. 404)<sup>162</sup>.

Ela assim o faz, porque como afirma Paul Connerton, “o que horroriza nos regimes totalitários é não só a violação da dignidade humana, mas também o medo de que não fique ninguém que possa, algum dia, testemunhar corretamente sobre o passado” (CONNERTON, 1999, p. 17). Desse modo, deixar seu testemunho pressupõe alguma esperança de que em algum futuro, alguém o ouvirá ou o lerá. Ironicamente, quem lê Tia Lydia não é uma jovem historiadora, mas Pieixoto. A esperança deixada pelas Notas Históricas se torna uma ironia trágica pelo fato de o pesquisador que reconstrói a sua história não apenas não ser a receptora ideal por ela projetada, mas um homem em posição de poder cujos valores assustadoramente se assemelham aos gileadeanos.

Offred, por sua vez, por mais que tenha gravado suas fitas sem um receptor direto com quem dialogar, se dirige a um outro em diferentes momentos de sua narrativa. Estaria ela pensando na filha? Talvez no bebê que gostaria de estar esperando? Talvez em todas as pessoas que não sabe mais se algum dia verá? Talvez seu canto, em um dos trechos mais poéticos do romance, seja uma ode a todos que algum dia se encontraram na mesma situação:

Eu sigo com essa triste e ávida e sórdida, essa claudicante e dilacerada história, porque depois de tudo isso eu quero que você a ouça, assim como eu ouvirei a sua também se algum dia tiver a chance, se eu a encontrar ou se você escapar, no futuro, ou no paraíso ou na prisão ou no underground, ou algum outro lugar. O que eles têm em comum é que eles não são aqui. Ao contar a você qualquer coisa que seja eu estou pelo menos acreditando em você, eu acredito que você está aí, eu acredito na sua existência. Porque eu estou te contando essa história eu invoco a sua existência. Eu conto, logo você existe (ATWOOD, 2017, p. 268)<sup>163</sup>.

---

162 “Our time is drawing short, my reader. Possibly you will view these pages of mine as a fragile treasure box, to be opened with the utmost care. Possibly you will tear them apart, or burn them: that often happens to words. Perhaps you’ll be a student of history, in which case I hope you’ll make something useful of me. (...) I picture you as a young woman, bright, ambitious. (...). You’ll labour over this manuscript of mine, reading and re-reading, picking nits as you go, developing the fascinated but also bored hatred biographers so often come to feel for their subjects. How can I have behaved so badly, so cruelly, so stupidly? you will ask. You yourself would never have done such things! But you yourself will never have had to” (ATWOOD, 2019, p. 404).

163 “I keep on going with this sad and hungry and sordid, this limping and mutilated story, because after all I want you hear it, as I will hear yours too if I ever get the chance, if I meet you or if you escape, in the future or in heaven or in prison or underground, some other place. What they have in common is that they’re not here. By telling you anything at all I’m at least believing in you, I believe you’re there, I believe you

Colocando dessa forma a sua intenção de que essa outra pessoa exista, e a ouça, Offred se disponibiliza também a ouvi-la. O uso de “underground” como um desses possíveis locais de encontro caso essa outra pessoa venha a escapar chama a atenção, por isso optamos por não traduzir a palavra. Seria uma referência velada às rotas de fuga, chamadas de “Underground Femaleroad”? ou à clandestinidade na qual Offred deveria se encontrar? Não é possível afirmar, devido à ambiguidade do termo que poderia, inclusive, se referir à morte, sendo “underground” literalmente debaixo da terra, ou mesmo “inferno” considerando-se que Offred menciona “paraíso” como um dos possíveis locais no qual poderia encontrar essa pessoa.

Quando Offred convoca sua interlocutora à existência, “eu conto, logo você existe”, ou “I tell, therefore you are” nos recordamos imediatamente de René Descartes com “I think, therefore I am” ou “Eu penso, logo existo”, pois o testemunho se constitui a partir do outro, ele sobrepõe a racionalidade científica e a busca pela verdade. Afinal, quando a testemunha diz “eu estava lá” e “acreditem em mim” (RICOEUR, 2007), ela pressupõe que será ouvida, mesmo que não saiba por quem nem quando. Lydia, no capítulo final de seu diário, se despede da sua interlocutora ideal, isto é, uma mulher, estudante, leitora, pesquisadora, que a ouve e até mesmo a julga, mas que colhe os frutos das sementes por ela lançadas. Por isso, para o pesquisador Tore Sefland Heggen, Atwood mostra certo otimismo com *The Testaments*, “o otimismo dela nos convida a acreditar que tamanha mudança seja possível. Esse tipo de mudança começa com o indivíduo, mas para que ela aconteça, o indivíduo precisa se unir a outros indivíduos” (HEGGEN, 2020, p. 72)<sup>164</sup>. A questão é se a esperança almejada com as Notas Históricas de fato funciona ou se ela é barrada pelas análises de Pieixoto. Afinal, como adverte Paul Ricoeur “há testemunhas que jamais encontram a audiência capaz de escutá-las e entendê-las” (RICOEUR, 2007, p. 175).

Para mostrar como essa não-escuta pode acontecer, recorreremos aos debates sobre história das mulheres que marcaram o século XX. Como retrata Peter Burke (1992) em *A escrita da história*, o campo da história de um modo geral passou por profundas transformações ao longo do século passado, em resposta às novas demandas de se

---

into being. Because I’m telling you this story I will your existence. I tell, therefore you are” (ATWOOD, 2017, p. 268).

164 “The optimism in her invites us to believe that such a change is possible. That change always starts with the individual, but for the change to occur, the individual must unite with other individuals”<sup>164</sup> (HEGGEN, 2020, p. 72). Nessa passagem, originalmente a autora se refere à Atwood, mas aqui desviamos a sua reflexão para pensarmos na importância narrativa desse trecho de tia Lydia.

pesquisar os subalternos, o cotidiano, a partir de perspectivas (decoloniais, feministas etc.) e práticas (micro-história, história oral etc.) voltadas a esses interesses. Contudo, o comportamento analítico de Pieixoto aponta para uma prática historiográfica denominada positivismo, utilizada no século XIX e muitas vezes referida simplesmente como história tradicional. De acordo com o historiador francês Jacques Le Goff (1990), o movimento positivista do século XIX tratou o documento como fonte de verdade, mas no século XX o conceito de arquivo precisou ser discutido. Ele perdeu o caráter de verdade, afinal, “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (LE GOFF, 1990, p. 545). Portanto, a sociedade e os especialistas, entre eles historiadores, qual é o caso de Pieixoto, são responsáveis por legitimar se vestígios do passado são documentos e se um testemunho é confiável.

Nesse movimento tradicional, há o que João Marcus Figueiredo Assis (2017) se refere como “fetichismo do documento”, que seria uma supervalorização de textos escritos em detrimento de outras fontes, como as orais, além de uma compreensão de que documentos falam por si mesmos, o que para Assis incorre em erro. Trata-se de um “engano advindo da interpretação de que o documento teria algo a dizer independentemente do que sobre ele se questiona” (ASSIS, 2017, p. 46-47). É como se o documento trouxesse a verdade sobre o passado, desse modo invisibilizando o processo de edição, seleção e interpretação por trás de toda investigação científico-acadêmica.

A esse respeito, Gayatri Spivak (2010) em *Pode a subalterna falar?*<sup>165</sup> questiona qual seria o papel desse discurso, como se houvesse transparência na produção acadêmico-científica e todos os envolvidos estivessem isentos de valores ideológicos que, de algum modo, pudessem influenciar em suas perspectivas. Segundo Spivak, “a ‘transparência’ produzida marca o lugar de ‘interesse’, e é mantida pela negação veemente: ‘agora esse papel de árbitro, juiz e testemunha universal é algo que eu absolutamente me recuso a adotar’” (SPIVAK, 2010, p. 56, grifo da autora). A pesquisadora indiana usa essa crítica para mostrar como intelectuais europeus frequentemente assumem um discurso de “transparência” como se não agissem na

---

165 O título original *Can the subaltern speak?* não indica gênero, mas o foco da pesquisa é em como as práticas culturais que envolvem as viúvas indianas foram tratadas pelos ingleses, por isso adotamos uma tradução alternativa à conhecida, pois *Pode o subalterno falar* não compreende o sentido pretendido pela autora.

determinação do não-europeu como um Outro. Essa perspectiva nos é interessante para ressaltar como a investigação acadêmica está envolta em questões ideológicas.

Joan Scott discute o surgimento da “história das mulheres” e a reação do campo histórico à novidade. De acordo com a pesquisadora, com o ressurgimento do feminismo nos anos 1960 em meio ao movimento pelos direitos civis, muitas mulheres encontraram no ambiente acadêmico um caminho que parecia prometer menos preconceito, realidade que não arrefeceu mesmo com os incentivos recebidos pelas acadêmicas, entre eles bolsas de pesquisa. Scott mostra como “historiadores tradicionais” se recusaram a aceitar as mudanças, pois para eles

a história é o conhecimento do passado obtido por meio de investigação desinteressada e imparcial (o interesse e a parcialidade são a antítese do profissionalismo) e universalmente disponível para quem quer que tenha dominado os procedimentos científicos requeridos (SCOTT, 1992, p. 71).

Desse modo, não haveria a necessidade, para esses pesquisadores, da inclusão da história das mulheres, ou mesmo das mulheres, ou de outros grupos como negros e judeus. Se a história era vista quase como uma entidade independente de seu contexto, aceitar outros pontos de vista seria adotar um posicionamento político-ideológico. E haveria, para eles, uma diferença entre política e profissionalismo. A questão para a qual Scott chama a atenção é que, nesse discurso, “o ‘domínio’ e a ‘excelência’ podem ambos explicitar julgamentos de capacidade e desculpas implícitas para tendências viciosas” (SCOTT, 1992, p. 71). Ou seja, “profissionalismo” e “excelência” serviam mais como discurso para excluir perspectivas contrárias ao já estabelecido como verdade.

O capítulo de Scott está em *A escrita da história* de Peter Burke originalmente publicado em língua inglesa em 1991, ou seja, *The Handmaid's Tale* havia sido lançado há 6 anos. A teórica discute o campo da história das mulheres desde os anos 1960 até os anos 1990 e é evidente como o comportamento do Pieixoto se encaixa nas críticas que Scott faz a respeito do comportamento hostil de historiadores tradicionais às novas perspectivas e profissionais. Se assim eram tratadas as pessoas com quem dividiam a profissão, não é difícil imaginar que tipo de tratamento devia ser dado às fontes femininas.

A esse respeito, Michelle Perrot (2005) ressalta como as mulheres foram sistematicamente silenciadas pelo campo da história e ao longo da história. Perrot parte de um trecho do Evangelho de São João “no início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e Homem” para mostrar como há um “oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos



traços, da memória e, ainda mais, da história” que “por muito tempo, ‘esqueceu’ as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento” (PERROT, 2005, p. 9), sendo essa a “atualidade ideológica” satirizada nas Notas Históricas.

Importante ressaltar que talvez Atwood não tenha lido exatamente esses autores, mas essas eram discussões que estavam sendo feitas no ambiente acadêmico desde os anos 1960, década em que ela era aluna de pós-graduação em Harvard. E convém lembrar que uma das disciplinas que ela cursou nesse período era justamente ministrada por um historiador sobre o puritanismo estadunidense. Historiador esse, Perry Miller, a quem ela dedica *The Handmaid's Tale*. Além disso, uma de suas amigas, a escritora feminista Marilyn French publicou quatro volumes em um total de quase duas mil páginas de sua *História das Mulheres*. O primeiro volume *From Eve to Dawn* [Da Eva/Véspera<sup>166</sup> ao Amanhecer] conta com um prólogo da própria Atwood apresentando a obra. Ou seja, a intertextualidade de suas “Notas Históricas” com esses debates não é mera coincidência.

#### 4.2.1 “Nosso trabalho não é censurar, mas compreender”

*The Handmaid's Tale* se encerra com Offred sendo levada da casa de Fred e Serena Joy até a van que a espera do lado de fora. Logo em seguida, ao virarmos a página, nos deparamos com as Notas Históricas que funcionam ao mesmo tempo como um posfácio da narrativa principal da aia e como uma continuação da história que parecia finalizada. As Notas Históricas em *HT* são apresentadas como uma transcrição parcial dos procedimentos do décimo segundo Simpósio de Estudos Gileadeanos realizado no ano de 2195. Nesse evento acadêmico, o personagem Professor James Darcy Pieixoto, diretor responsável pelos arquivos dos séculos XX e XXI na Universidade de Cambridge, analisa o descobrimento de algumas fitas cassetes durante algumas escavações arqueológicas, fitas essas ouvidas, transcritas e organizadas por ele e por outro pesquisador, Professor Knotly Wade. Trata-se do relato de Offred que após acompanharmos na narrativa principal do romance, é apresentado como “documento” histórico. “Documento” entre aspas porque a apresentação de Pieixoto é intitulada “problemas de autenticação em referência a *The Handmaid's Tale*” e se refere à recusa

---

166 “Eve” pode ser traduzida tanto como “Eva”, como referência à personagem bíblica, quanto à “véspera”, como em “Christmas Eve”, ou “Véspera de Natal”. A autora parece utilizar essa ambiguidade para se referir aos antecedentes à história que precede a escrita da Bíblia.

dele em considerar o testemunho de Offred, capturada, escravizada, estuprada ritualmente, como um documento de valor histórico (ATWOOD, 2017, p. 300 – grifo da autora) <sup>167</sup>.

Pieixoto se refere ao manuscrito resultante da transcrição das fitas como “esse item – eu hesito em usar a palavra *documento*” pois segundo ele há uma série de problemas quanto à veracidade do relato (ATWOOD, 2017, p. 301– grifo da autora). No entanto, ele mesmo afirma que as fitas foram analisadas por antiquários especializados que confirmaram a autenticidade histórica do material “as etiquetas das fitas eram autênticas”, “fitas como esta, no entanto, é algo muito difícil de se falsificar convincentemente”, “os objetos físicos em si são genuínos” (ATWOOD, 2017, p. 302)<sup>168</sup>. Ou seja, ele acredita na autenticidade dos objetos originais, isto é, as fitas cassetes nas quais foram gravadas, inicialmente, músicas de bandas e cantores famosos dos anos 1980 e de períodos anteriores. Mas ele não apenas não acredita na autenticidade do conteúdo do relato de Offred, gravado em sobreposição às músicas, como o trata com misoginia.

Há uma espécie de alerta do que está por vir nos nomes fictícios da universidade e da cidade nas quais se desenrola o simpósio, respectivamente, “University of Denay” localizada em “Nunavit”<sup>169</sup> que se lidas em sequência soam como “deny none of it”, isto é, “não negue nada disso”. Esse jogo de som aparece na análise de diferentes pesquisadores desde, pelo menos, os anos 1990 e é frequentemente lido como um aviso para que, nós acadêmicos não neguemos a discussão proposta pelas Notas Históricas (STEIN, 1996; NORRIS, 1990).

A narrativa de Offred é tratada com desconfiança ou no máximo utilizada para o reconhecimento de seus algozes. Inclusive, o título *The Handmaid's Tale* atribuído ao manuscrito de suas fitas remete a algumas interpretações. A primeira delas é a pronúncia de *tale* e *tail* (ambas / teɪl/), sendo *tail* rabo ou osso *bone* podendo ser compreendido a partir da expressão “bone of contention”, mencionada por Pieixoto e que indica um tópico, um problema, ou um tema que continuamente causa muita divergência (ATWOOD, 2017, p. 301). Mas também, como lembra Élvio Freitas (2022), podendo ser o emprego de termos com conotações sexuais “tail” novamente como “rabo” em

---

167 “Problems of Authentication in Reference to *The Handmaid's Tale*” (ATWOOD, 2017, p. 301 – grifo da autora).

168 “This item - I hesitate to use the word *document*”. “the labels on the cassettes were authentic”; “tapes like this, however, is very difficult to fake convincingly”, “the physical objects themselves are genuine” (ATWOOD, 2017, p. 302).

169 Existe no extremo norte do Canadá uma região denominada “Nunavut”.

referência ao corpo humano e “bone” com o sentido de “ereção”. A reação do público às piadas é de “risadas, aplausos” (ATWOOD, 2017, p. 301)<sup>170</sup>. Convém lembrar a pesquisa de Elvio P. C. Freitas (2022) sobre o chiste realizado entre Pieixoto e a audiência, a partir das piadas menosprezando Offred, a chefe de departamento e as demais mulheres de *HT*.

Outra razão para o uso de “tale” se deve à associação aos contos populares, entre eles a obra *The Canterbury Tales*, ou *Contos da Cantuária*, “parcialmente em homenagem ao grande Geoffrey Chaucer”<sup>171</sup> (ATWOOD, 2017, p. 301), poeta e escritor da Idade Média, que viveu aproximadamente entre 1340 e 1400. Os versos de Chaucer foram compostos em língua inglesa, numa época em que essa não era a norma. Dentro da narrativa satírica, diferentes peregrinos contam histórias de aventura, fé, fofocas etc. que, obviamente, não passam de ficção, isto é, *tales*. Ou seja, a própria nomenclatura escolhida aponta para uma falsificação, uma farsa, uma saga, uma historinha, uma ficcionalização, *story*, *tale*, contado por alguém em quem não se pode confiar.

Além disso, Pieixoto cobra de Offred fatos que ela não pode afirmar devido à limitação inerente ao lugar ocupado por ela dentro daquela sociedade, entre eles, os nomes das pessoas com quem conviveu: “há uma alta probabilidade de que, de qualquer modo, esses fossem pseudônimos, adotados para proteger aqueles indivíduos caso as fitas fossem descobertas” (ATWOOD, 2017, p. 306)<sup>172</sup>. No mais:

Nós não guardamos nenhuma esperança de rastrear a narradora diretamente (...) nossa autora, então, era uma entre muitas (...) o que mais nós sabemos sobre ela, além da sua idade, algumas características físicas que poderiam ser de qualquer pessoa, e o seu local de residência? Não muito. (ATWOOD, 2017, p. 357; 359)<sup>173</sup>

Muitas lacunas permanecem. Algumas delas poderiam ter sido preenchidas pela autora anônima, se ela tivesse tido uma perspectiva diferente. Ela poderia ter-nos dito muito sobre como o Império Gileadeano funcionou, se ela tivesse tido o instinto de uma repórter ou de uma espiã. O que não daríamos, agora, por vinte páginas mais ou menos impressas do computador privado de Waterford. (ATWOOD, 2017, p. 310)<sup>174</sup>.

---

170 “Laughter, applause” (ATWOOD, 2017, p. 301).

171 “Partly in homage to the great Geoffrey Chaucer” (ATWOOD, 2017, p. 301).

172 “There is a high probability there these were, in any case, pseudonyms, adopted to protect these individuals should the tapes be discovered” (ATWOOD, 2017, p. 306).

173 “We hold out no hope of tracing the narrator herself directly” (...) “our author, then, was one of many (...) what else do we know about her, apart from her age, some physical characteristics that could be anyone’s, and her place of residence? Not very much” (ATWOOD, 2017, p. 304-305).

174 “Many gaps remain. Some of them could have been filled by our anonymous author, had she had a different turn of mind. She could have told us much about the workings of the Gileadean empire, had she had the instincts of a reporter or a spy. What would we not give, now, for even twenty pages or so of print-out from Waterford’s private computer” (ATWOOD, 2017, p. 310).

Offred se descreve, deixa uma pista do seu possível nome verdadeiro, mas nada disso é considerado, pelo contrário, dela é cobrada uma postura investigativa, o roubo de documentos do escritório de Fred Waterford, ações que teriam colocado sua vida em risco. Dominick M. Grace (1998) nota que Pieixoto falha na sua investigação diversas vezes e uma delas é justamente em compreender a pista de qual poderia ser o verdadeiro nome da narradora, isto é, June. Lembrando que essa é apenas uma hipótese levantada por alguns leitores do romance, mas que passa despercebida por Pieixoto.

Contrariamente ao tratamento dado ao testemunho de Offred, Pieixoto menciona um “diário codificado de Wilfred Limpinkin”, personagem que não aparece em nenhum outro momento dos romances, a não ser nessas primeiras NH e em cujo relato simplesmente acredita (ATWOOD, 2017, p. 306)<sup>175</sup>. Wilfred Limpinkin teria sido um sociobiólogo que teria defendido a poligamia como algo natural, teria estado presente nas reuniões dos filhos de Jacó logo nos primórdios do Estado gileadeano e teria deixado um diário com suas observações sobre os comandantes, as reuniões e as decisões tomadas conjuntamente. Esse relato escrito por um homem, branco, de importância socioeconômica, é lido por Pieixoto como um documento autêntico, utilizado para identificar o comandante Fred, ou seja, aquele que teria sido o “*of Fred*” entre as duas opções disponíveis: Waterford, possivelmente assassinado pelo sistema (no primeiro grande expurgo), e Judd, considerado um dos maiores engenheiros da estrutura de Gilead. TS ratifica essa hipótese, pois além de tia Lydia mencionar os primeiros expurgos, daqueles que não estariam seguindo as regras de Gilead, nos apresenta Fred Judd, responsável direto por enviá-la para a tortura e por assassinar suas esposas crianças.

Percebemos, então, que o objetivo de Pieixoto é usar o testemunho de Offred não para ouvi-la, mas para nele encontrar dados a respeito de grandes figuras do Estado, qual é o caso do comandante Fred. Mais do que isso, Offred conta como a aia que a acompanha, Ofglen, era parte do grupo de resistência Mayday e como ela a havia prometido proteção caso as coisas se complicassem, mesmo assim Pieixoto insiste que comandante Fred possa ter sido “expurgado” de Gilead porque Nick seria o subversivo de sua casa. Apesar de essa associação de Ofglen com o Mayday ser apenas uma insinuação, nunca comprovada dentro do romance, o que nos chama a atenção é como nem como subversiva Pieixoto consegue ver Offred, como bem observa Freitas (2022). Apesar das mais de 30

---

175 “Diary kept in cipher by Wilfred Limpinkin” (ATWOOD, 2017, p. 306).

fitas cassetes deixadas por Offred, ele considera o seu testemunho mudo, devido às suas expectativas não terem sido cumpridas, afinal a aia não deixa nenhum indício se sobreviveu, ou não, ou como. Por isso, para Pieixoto, “o nosso documento, embora eloquente, é a esse respeito mudo” (ATWOOD, 2017, p. 311)<sup>176</sup>.

A esse respeito, convém convocar Paul Ricoeur (2007) em cujo trabalho questiona se, em certos casos, um pedido de provas do que se relata não acaba exigindo demais da vítima, pois o testemunho que, a princípio, teria um caráter de “memória de apoio” à história acaba se tornando mera prova histórica e sendo cobrado até que ponto seria confiável. É o que ocorre nas constantes desconfianças quanto à autenticidade do relato de Offred. Ricoeur interroga, então, se o *pharmakon* não teria se tornado mais veneno do que remédio, já que indagar as fontes é parte necessária do processo historiográfico, mas pode acabar por desclassificar as testemunhas (RICOEUR, 2007, p. 170-175).

Pieixoto conclui sua fala reafirmando a dificuldade inerente à prática historiográfica “como todos os historiadores sabem, o passado é uma grande penumbra, preenchida por ecos. Vozes podem nos alcançar vindas dela (...) [mas] nós não conseguimos decifrá-las sempre com precisão à luz do nosso próprio tempo” (ATWOOD, 2017, p. 311)<sup>177</sup>. Com relação a isso, Freitas (2022) afirma que a questão não é “se Offred disse ou não a verdade em relação aos eventos relativos a Gilead, mas se sua produção estava de acordo com o discurso histórico do tempo em que seu relato foi escrutinado” e por isso Pieixoto a desconsidera (FREITAS, 2022, p. 119).

Pieixoto reflete aqueles “profissionais” que a partir das mudanças no campo historiográfico mantiveram o discurso tradicional, desse modo desqualificando qualquer fonte ou perspectiva que não a tradicional. O personagem-historiador se coloca na posição não de agente ativo na construção da história, mas como se fosse um profissional que fala e analisa de um lugar que o permitiria ser objetivo e neutro quando claramente não o é. Convém lembrar a crítica feita pela teórica Gayatri Spivak (2010) sobre o papel dos acadêmicos na produção de um discurso científico presumidamente objetivo que desconsidera o lugar ocupado por eles próprios na produção dos saberes. O que é exatamente a postura de Pieixoto. Não apenas ele deslegitima o testemunho de Offred, como utiliza o de Limpin sem nenhuma criticidade, e ainda defende as escolhas feitas

---

176 “Our document, though in its own way eloquent, is on these subjects mute” (ATWOOD, 2017, p. 311).

177 “As all historians know, the past is a great darkness, and filled with echoes. Voices may reach us from it (...) we cannot Always decipher them precisely in the clearer light of our own day” (ATWOOD, 2017, p. 311)

durante o Estado de Gilead “se me admitem um comentário editorial, permitam-me dizer que em minha opinião nós devemos ser cautelosos com relação a julgar moralmente os gileadeanos” (ATWOOD, 2017, p. 302)<sup>178</sup>.

Para o personagem-historiador, as pressões demográficas sentidas pela população caucasiana, problema aparentemente resolvido pelos gileadeanos, permitiria que as ações fossem relevadas e ainda conclui com “nosso trabalho não é censurar, mas compreender” (ATWOOD, 2017, p. 302)<sup>179</sup>. Ou seja, o discurso da objetividade científico-acadêmica é utilizado como subterfúgio para mascarar interesses e posicionamentos pessoais, permitidos pelo argumento de que o intuito de se investigar certas problemáticas é de compreendê-las, não de censurá-las.

#### 4.2.2 “Alguma pergunta?”

As Notas Históricas de *The Handmaid's Tale* se encerram com a questão feita por Pieixoto à plateia: “alguma pergunta?” (ATWOOD, 2017, p. 311)<sup>180</sup>. De 1985 até 2017 ele ficou sem perguntas, sem interação com seu público que, como vimos, é composto por muitos pesquisadores que concordam com seu posicionamento e riem de suas piadas misóginas. Ou seja, durante décadas, a frase “alguma pergunta?” ficou no ar, podendo ser interpretada, inclusive, como uma pergunta retórica, diante do absurdo decorrido. Mas enquanto Atwood escrevia *The Testaments*, ela deu ao público um gostinho do que seria retornar ao Gileadverso. Em 2017, em uma edição de *The Handmaid's Tale* em audiolivro denominada “*Special Edition*” e disponível na plataforma “*Audible*”, Atwood adicionou uma extensão às Notas Históricas na qual Pieixoto recebe e responde a 10 perguntas. Dentre elas, quatro são feitas por personagens masculinos (perguntas 3, 7, 8 e 10) e seis por personagens femininas (perguntas 1, 2, 4, 5, 6 e 9), tendo Margaret Atwood emprestado sua voz à inquiridora número 2<sup>181</sup>.

Antes de prosseguirmos, no entanto, cabe-nos explicar que até aqui tratamos quase exclusivamente as Notas Históricas de *HT* e isso se deve, em grande medida, à recepção crítica, mais vasta considerando-se que essas análises vem sendo feitas desde, no mínimo,

---

178 “If I may be permitted an editorial aside, allow me to say that in my Opinion we must be cautious about passing moral judgment upon the Gileadeans” (ATWOOD, 2017, p. 302).

179 “Our job is not to censure but to understand” (ATWOOD, 2017, p. 302).

180 “Are there any questions?” (ATWOOD, 2017, p. 311).

181 A transcrição e a tradução da extensão podem ser encontradas, respectivamente, em: ANEXO A e ANEXO B.

os anos 1990. O fato de *The Testaments* ser uma publicação um tanto mais recente implica, logicamente, em uma menor diversidade de trabalhos que analisem as suas NH. Se pensarmos na edição especial disponível apenas no formato audiolivro, o público é ainda mais restrito. Portanto, em nossas análises ficará evidente que há pouco diálogo com outros trabalhos. A tese de Élcio Freitas (2022), precisamente por quem soubemos dessa adição, é a única pesquisa que encontramos sobre a extensão, cuja transcrição e tradução revisamos e utilizamos, como pode ser visto nos anexos dessa dissertação.

Convém notar a ironia na escolha de Atwood por adicionar uma extensão que pode apenas ser ouvida, sem transcrição oficial, considerando-se o tratamento dado por Pieixoto ao testemunho oral de Offred. Mais irônico é Atwood ter emprestado a sua voz à personagem que faz a segunda pergunta. Essa pergunta adiciona uma camada de desconfiança quanto à postura de Pieixoto. A personagem afirma que “houve relatos divergentes a respeito de como o baú contendo essas fitas foi descoberto” e pede que Pieixoto conte como esse material teria chegado até ele.

Em nosso projeto de pesquisa considerávamos alguns indícios a partir da leitura das NH de *HT* que se tornam mais relevantes com essa adição de perguntas. No evento histórico de 2195, a professora Crescent Moon avisa à plateia que “a caminhada ao ar livre e a cantoria em roupas de época ao ar livre foram reagendadas para o dia depois de amanhã” além de lembrar o público de que o evento é financiada pela Associação de Estudo Gileadeanos (ATWOOD, 2017, p. 299)<sup>182</sup>. No Brasil, algumas fazendas cafeeiras reencenam a escravidão com mulheres pretas servindo os visitantes<sup>183</sup>. Seria esse o tipo de atividade a qual Crescent Moon se refere? Nas NH de *TS*, a mesma personagem avisa aos participantes que “amanhã é o dia da reencenação, para aqueles que vieram equipados” (ATWOOD, 2019, p. 408)<sup>184</sup>. Existem reencenações de guerras enquanto projetos de memória para lembrar vitórias, fortalecer o sentido de identidade nacional e para perpetuar narrativas. Qual seria a intenção de uma reencenação de Gilead? Seria o dia em que Gilead caiu? Seria a reencenação de um dia qualquer na rotina gileadeana?

Dando prosseguimento ao evento, Pieixoto conta que as fitas foram desenterradas da parede falsa de uma casa de época para onde o museu ao qual serve de conselheiro

---

182 “The nature Walk and Outdoor Period-Costume Sing-Song have been rescheduled for the day after tomorrow” (ATWOOD, 2017, p. 299).

183 OLLIVEIRA, Cecília. Turistas podem ser escravocratas por um dia em fazenda “sem racismo”. *The Intercept Brasil*. 6 de dezembro, 2016. Disponível em: <https://theintercept.com/2016/12/06/turistas-podem-ser-escravocratas-por-um-dia-em-fazenda-sem-racismo/> Acesso em 06 jul. 2023.

184 “Tomorrow is re-enactment day, for those who have come equipped” (ATWOOD, 2019, p. 408).

consultivo teria se realocado e, por causa disso, a equipe tinha ordem de lhe “entregar quaisquer artefatos históricos”. Esse museu estaria localizado em Passamaquoddy e, na pergunta 5, feita também por uma personagem feminina, é referido como “Gilead Village” para o qual uma antiquária da equipe de Pieixoto seria responsável em recriar objetos antigos como um gramofone e um iPad. A postura de Pieixoto, desse modo, abre a interpretação para mais do que um comportamento analítico e arrogante de um “profissional” apegado a um modo tradicional de fazer história, como um personagem ligado diretamente a representações, no mínimo, de caráter duvidoso de eventos históricos violentos.

Há ainda dois temas da extensão que gostaríamos de comentar. Um diz respeito ao seu contexto de produção e outra diz respeito à Offred. A oitava pergunta é feita por um personagem masculino que quer saber mais sobre as Casas de Jezebel, isto é, as casas de prostituição, mantidas ilegalmente em Gilead e frequentadas pelos comandantes. Em sua resposta, Pieixoto, refere-se a existências desses locais em clubes de golfe, sendo ambos os espaços proibidos às demais mulheres. Essa inserção é vista pela mídia, ou pelo menos por uma parte da mídia, como uma referência ao ex-presidente estadunidense Donald Trump e aos seus escândalos de corrupção dentro de seus clubes de golfe e de seu envolvimento com prostitutas<sup>185</sup>.

O segundo tópico que nos interessa vem da sexta pergunta, feita por uma personagem feminina, cujo comentário indica se tratar de uma pesquisadora, pois “muito da minha pesquisa pessoal se concentrou nos esforços imediatos de resistência ao novo regime de Gilead e nos rápidos e brutais meios de reprimir essas tentativas de oposição”. Ela questiona Pieixoto se “a narradora pode estar escondendo alguns de seus próprios esforços ou atividades políticas?”, pergunta essa que nos permite reler *The Handmaid’s Tale* a partir de um outro ponto de vista. Não que ele fosse impossível anteriormente, considerando-se que parte do papel de Pieixoto é justamente editar os relatos orais de Offred e que ele parece disponibilizar a sua transcrição, não as fitas. A questão é como isso é dito nessa adição às Notas Históricas, a relação é estabelecida pelo texto atwoodiano e, por isso, no trecho de *HT* mencionado anteriormente, optamos por deixar a palavra “underground” sem tradução,

---

185 CANAVAN, Gerry. For the purposes of education as well as recreation: Historical Notes on “The Handmaid’s Tale (Special Edition). *Los Angeles Review of Books*. 28 de Abril, 2018. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/purposes-education-well-recreation-historical-notes-handmaids-tale-special-edition/> Acesso em: 06 jul. 2023.



depois de tudo isso eu quero que você a ouça [sua história], assim como eu ouvirei a sua também se algum dia tiver a chance, se eu a encontrar ou se você escapar, no futuro, ou no paraíso ou na prisão ou no underground, ou algum outro lugar. O que eles têm em comum é que eles não são aqui. (ATWOOD, 2017, p. 268)<sup>186</sup>.

Pieixoto, todavia, usa sua resposta para tratar da violência frequentemente perpetrada por regimes totalitários, e apenas na última frase responde, de fato, com “então, na minha opinião, nossa narradora teria tido o cuidado de esconder pistas específicas, que poderiam levar outras pessoas a serem colocadas em perigo, se suas fitas fossem descobertas pelo regime. Esse é o meu palpite”. Ou seja, para ele a opção lógica para quem estivesse envolvido com a resistência seria escondê-la, quase como se não fosse possível haver alguma documentação sobre isso. Seria uma forma de se eximir de pesquisá-la? Só que, na questão seguinte, a sétima, um personagem masculino o interroga justamente sobre a existência de registros da resistência Mayday ao que Pieixoto comenta da existência de um diário de Tia Lydia que poderia ser tão falso quanto algumas falsificações encontradas de um possível diário de Hitler – trata-se de uma ironia atwoodiana, obviamente, considerando-se que o *Mein Kampf* é real<sup>187</sup>. Além disso, essa é a forma de Atwood anunciar, indiretamente, *The Testaments*. Pieixoto encerra sua resposta dizendo que “queremos ter certeza de nosso terreno, mas nos dê um ano ou dois, que, e assim espero, você vai ter uma agradável surpresa”. De fato, coincidentemente, ou não, dois anos após o audiolivro, era lançado *TS*.

Sobre falsificações, Jacques Le Goff (1990) comenta como historiadores medievalistas, durante muito tempo, precisaram se tornar exímios em identificar documentos falsos de documentos verdadeiros, sendo essa prática uma das raízes para a crítica documental. Como algo que pertence às demandas de seu tempo, no século XX, com o surgimento de novas práticas historiográficas, esse processo acabou sendo deixado de lado, para dar lugar a uma nova concepção de documento que, comumente, era associado ao texto escrito e se expandiu para, por exemplo, obras de arte e/ou outras áreas, como a cartografia. Por isso, é compreensível, até certo ponto, a preocupação de

---

186 “I keep on going with this sad and hungry and sordid, this limping and mutilated story, because after all I want you hear it, as I will hear yours too if I ever get the chance, if I meet you or if you escape, in the future or in heaven or in prison or underground, some other place. What they have in common is that they’re not here. By telling you anything at all I’m at least believing in you, I believe you’re there, I believe you into being. Because I’m telling you this story I will your existence. I tell, therefore you are” (ATWOOD, 2017, p. 268).

187 A historiadora Tânia Regina de Luca relata que nos anos 1980 houve, de fato, a comercialização de falsos diários de Hitler, cujo responsável foi devidamente punido. Ver: (LUCA, Tania Regina de. Práticas de pesquisa em história. São Paulo: Contexto, 2020, p. 16-17).

historiadores medievais com a existência de documentos falsos, algo que poderia se assemelhar ao tipo de análise empreendida por Pieixoto, não fosse ele tão misógino.

### 4.2.3 “A história não se repete, mas rima”

Para analisarmos as últimas Notas Históricas convém termos em mente a reflexão que a personagem Tia Lydia faz a respeito do assédio sexual sofrido por meninas dentro de Gilead. Segundo ela, “até mesmo entre mulheres adultas, quatro testemunhas femininas são o equivalente a um testemunho masculino” (ATWOOD, 2019, p. 252)<sup>188</sup>. A personagem afirma isso para mostrar como a palavra de mulheres vale quase nada em Gilead e em se tratando de crianças ou jovens, menos ainda. Quando analisamos as NH ela nos serve para pensarmos no papel desempenhado por Pieixoto. Somando-se as fitas de Offred, o diário de Tia Lydia e as transcrições dos depoimentos de Agnes e Daisy, temos quatro testemunhos femininos dentro do contexto de ambas as obras literárias e, apesar disso, como veremos, Pieixoto não atribui a nenhum deles o mesmo caráter de veracidade empregado à análise do diário de Limpkin.

Pieixoto, como discutido, se enquadra em uma categoria de profissionais cujas análises tendem a “provas” mais concretas de eventos históricos, lidando com testemunhos, principalmente femininos, com mais desconfiança. Ao longo de 13º Simpósio de Estudos Gileadeanos, realizado no ano fictício de 2197 em Passamaquoddy, sem mencionar um local específico, Pieixoto mostra a sua crença em indícios arqueológicos. Sua equipe de pesquisadores descobre uma mulher em posse de um mapa que teria pertencido a seu tataravô, quem teria auxiliado muitas mulheres a escaparem de Gilead no seu barco de pesca. Esse mapa, assim como a primeira página do diário de Tia Lydia são mostrados para o público. A rota possivelmente traçada por Daisy e Agnes nos últimos capítulos de *TS* é mostrada no mapa e ele conta como pesquisadores foram enviados para percorrê-la e checar a possibilidade de o trajeto ter sido percorrido.

Do mesmo modo, Pieixoto mostra em um slide algumas inscrições no parapeito de uma janela de uma casa utilizada como abrigo para vítimas que haviam fugido de Gilead. Essa casa sequer é mencionada pelas personagens, mas Pieixoto acredita que elas possam ter estado ali após terem sido resgatadas e que as iniciais encontradas possam se

---

188 “Dr. Grove had not stopped”; “I had known this for some time. (...) but I passed over it, since the testimonies of young girls (...) would count for little or nothing”; “even with grown women, four female witnesses are the equivalent of one male” (ATWOOD, 2019, p. 252).

referir aos personagens do relato, incluindo aqueles que não participaram da viagem. Ou seja, ele faz ligações que não são corroboradas pelos testemunhos.

Além disso, Pieixoto levanta a hipótese de que sendo meias-irmãs, Agnes e Daisy, podem ser filhas de Offred “nós não excluimos definitivamente essa pessoa como a autora das fitas “Handmaid’s Tale” encontradas no armário; e, de acordo com aquela narrativa, essa pessoa teve, pelo menos, duas crianças” (ATWOOD, 2019, p. 414)<sup>189</sup>. Nesse trecho, ele dá um salto nas suposições para crer que Offred, de fato: teve uma segunda gravidez, que essa segunda gravidez gerou uma criança saudável, que Offred fazia parte da resistência Mayday, que conseguiu tirar essa segunda criança saudável de Gilead; que essa criança seria necessariamente uma menina e que essa menina seria necessariamente Daisy. Acrescentando a essas suposições, caberia perguntar o porquê de Offred estar presumidamente em fuga e ainda assim precisar tirar a filha de Gilead. Nenhum indício nos é oferecido, considerando-se que o material por ele editado é disponibilizado ao público, sendo, em teoria, a versão que lemos. Estaria Pieixoto em posse de um documento adicional? Teria ele alterado as transcrições das fitas de Offred e, por isso, teria informações privilegiadas não adicionadas ao texto? A mesma pergunta pode ser feita a respeito do diário de Tia Lydia e dos depoimentos de Agnes e Daisy. Como editor ele poderia facilmente tê-lo feito. A questão é que todos esses testemunhos estão sob controle de um homem que, conforme discutido, apresenta leituras bastante misóginas. Le Goff (1990) reflete que,

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. (...). O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias (LE GOFF, 1990).

Preservados em silêncio durante dois séculos, os testemunhos das narradoras oferecem uma imagem do que foi suas vidas, a partir das condições nas quais cada um dos documentos foi produzido. Offred não ter podido escrever suas memórias, mas Tia Lydia, sim, é um reflexo do contexto de produção de seus testemunhos e dos papéis por elas desempenhados em Gilead. Daisy e Agnes tendo sido resgatadas e entrevistadas

---

189 “we have not definitely excluded this individual as the author of the “Handmaid’s Tale” tapes found in the footlocker; and, according to that narrative, this individual had at least two children” (ATWOOD, 2019, p. 414)

corroborar isso, no sentido em que, tendo saído de Gilead, puderam ser ouvidas por alguém que considerou seus depoimentos importantes a ponto de registrá-los sem que elas precisassem fazê-lo por si mesmas.

Mas a imagem desses testemunhos a ser passada para o público é determinada por Pieixoto. É ele quem pode enxergá-los como monumentos, isto é, vestígios do passado, a serem lidos, observados, construídos em seu sentidos. No entanto, percebemos como o personagem-historiador se comporta frente às evidências antropológicas e ao texto de Limpin: ele crê na veracidade desses documentos. Ao mesmo tempo, ele valoriza a edição pretensamente “neutra” que faz das narrativas, a partir da intercalação de partes do diário de tia Lydia e das transcrições dos depoimentos de Agnes e Daisy: “professor Wade e eu preparamos uma edição fac-símile desses três conjuntos de materiais, os quais nós intercalamos em uma ordem que deu um sentido narrativo aproximado para nós” (ATWOOD, 2019, p. 414)<sup>190</sup>. Essa mesma estratégia foi utilizada em *HT*, ao transcrever da forma como julgou mais coerente, as fitas de Offred. Portanto, as escolhas que Pieixoto faz, como ele apresenta esses documentos, como transcreve as fitas de Offred, como adiciona pontuação à sua fala, como organiza os tomos de depoimentos de Tia Lydia, Agnes e Daisy em um único documento, toda a forma de manipulação que ele impõe aos testemunhos interfere na interpretação dos mesmos e deixa para os seus pares uma imagem do que foi o passado.

Um aspecto relevante a ser considerado é que, apesar dos 34 anos que separam as publicações de *The Handmaid's Tale* e *The Testaments* há entre os eventos narrados nas Notas Históricas uma diferença de apenas dois anos. Ou seja, no ano de 2195 Pieixoto fez uma apresentação recheada de piadas machistas, desqualificando o testemunho de Offred, é questionado por seu público a respeito de novas evidências, e dois anos depois apresenta as novas descobertas. Pieixoto faz um pedido de desculpas pelas “piadinhas”, no simpósio de 2197, “eu considereei seus comentários sobre as minhas piadinhas no décimo segundo simpósio – eu admito que algumas delas não eram exatamente de bom gosto – e tentarei não os ofender novamente” (ATWOOD, 2019, 408)<sup>191</sup>.

Pieixoto se refere com “piadinhas”, entre outros exemplos já trabalhados, ao trocadilho que faz a “The Underground Femaleroad”, isto é, a rota de fuga feminina, como

---

190 “My colleague Professor Knotly Wade and I have prepared a facsimile edition of these three batches of materials, which we have interleaved in an order that made approximate narrative sense to us” (ATWOOD, 2019, p. 414).

191 “I did take to heart your comments about my little jokes at the Twelfth Symposium – I admit some of them were not in the best of taste – and I will attempt not to reoffend” (ATWOOD, 2019, 408).

“The Underground Frailroad”, sendo “frail” o equivalente a “frágil”, em uma referência ao sexo feminino como o sexo frágil. Antes disso, porém, ele havia aberto a sua fala parabenizando a promoção da professora Crescent Moon, chefe do departamento de Antropologia Caucasiana, à reitora da Universidade Cobalt, em Ontário, com “agora que mulheres estão usurpando as posições de liderança em um amplitude tão assustadora” (ATWOOD, 2019, 408)<sup>192</sup>. Ou seja, o personagem-historiador primeiro refere-se às conquistas femininas como “usurpar” de forma “assustadora” posições de liderança para depois pedir desculpas pelas “piadinhas” proferidas dois anos antes. Não há mudança significativa nesses dois anos e parece ser essa a intenção: mesmo com os 34 anos que separam as publicações dos romances, algumas práticas permanecem as mesmas, para alguns profissionais que, no máximo, veem a necessidade de se desculparem frente a quem está ocupando a liderança.

Convém recordar que o testemunho de Tia Lydia, ainda nas seção de perguntas do evento anterior, é tratado como possível forja. Só que Pieixoto promete a seu público que, passado pela devida autenticação, ele seria apresentado em dois anos. Quando o faz, ainda assim questiona a veracidade do material, mesmo Tia Lydia tendo seu relato corroborado, em parte, pelo de Offred, Agnes e Daisy, por documentos da resistência Mayday, segundo o próprio personagem, e pela descoberta da estátua referida por Tia Lydia no que Pieixoto definiu como sendo seu primeiro capítulo. Mesmo com todas essas evidências coletadas, ele se refere à documentação que compõem *The Testaments* como “conto”, “falsificação”, “armadilha”<sup>193</sup>. Em nenhum momento ele se retrata por ter acreditado no diário de Limpkin, pois ao contrário das suas afirmações no primeiro simpósio, os responsáveis pela legislação de Gilead não eram apenas os homens, as Fundadoras atuavam diretamente “semana a semana reportamos ao comandante Judd (...). Pelos conceitos que ele aprovava, ele ganhava o crédito” (ATWOOD, 2019, p. 177-178)<sup>194</sup>. Ou seja, o machismo de Pieixoto se não o impede de enxergar o que dizem os testemunhos que ele mesmo edita e de compreender o tamanho do envolvimento de Lydia como colaboracionista, o torna inerte ao que ele lê. Como um homem do Gileadverso, Pieixoto não é capaz sequer de condenar Tia Lydia por seus crimes,

---

192 “Now that women are usurping leadership positions to such a terrifying extent” (ATWOOD, 2019, 408).

193 “tale”, “forgery”, “trap”, “fake”.

194 “Week by week we reported to commander Judd (...). For those concepts he approved, he took the credit” (ATWOOD, 2019, p. 177-178).

Talvez você esteja se questionando como eu evitei ser expurgada pelo alto escalão (...). Naquele tempo muitas das antigas figuras notáveis haviam sido penduradas no Muro (...). Talvez você ache que, por ser uma mulher, eu estivesse especialmente vulnerável a esse tipo de seleção, mas você estaria errado. Simplesmente por ser uma fêmea eu estava excluída da lista de usurpadores em potencial, considerando-se que nenhuma mulher poderia se sentar no Conselho dos comandantes, então, ironicamente, por aquele ponto de vista, eu estava segura (ATWOOD, 2019, p. 61-62)<sup>195</sup>.

Desse modo, Tia Lydia, referida na documentação do Mayday como “tanto implacável quanto astuta”, tem seu diário tratado como apenas mais um objeto de época que Pieixoto sequer analisa com profundidade (ATWOOD, 2019, p. 410)<sup>196</sup>. Inclusive, essa é uma característica dessas Notas Históricas: não há profundidade, o relato de Tia Lydia é apresentado em termos de autenticidade, comparado aos depoimentos de Agnes e Daisy, que enquanto provas físicas, documentos, o corroboram. Essas, por sua vez, mal tem seus depoimentos apresentados e logo são associadas a Offred e seus testemunhos parecem autênticos a Pieixoto por causa da estátua de Becka apresentada ao final. Mas nenhum testemunho é tratado nem com a profundidade com que Peixoto lê as transcrições das fitas de Offred em busca dos personagens poderosos que permeiam as memórias da aia nem com a credibilidade imputada ao diário de Limpkin, nunca questionado quanto à sua autenticidade, mesmo tendo parte do seu conteúdo contradito pelo diário de Tia Lydia.

Essa falta de profundidade se assemelha à rapidez com que a aventura de Daisy e Agnes de Gilead ao Canadá é concluída. Trata-se certamente de um tom um tanto diferente do deixado pelo primeiro romance. Quando Offred encerra sua história “então eu dou um passo à frente, para a escuridão de dentro [da van]; ou quem sabe da luz”, ficamos com a sensação incômoda de incompletude (ATWOOD, 2017, p. 295)<sup>197</sup>. Não sabemos do futuro de Offred, nem mesmo após lermos as Notas Históricas nas quais qualquer esperança sobre o paradeiro da aia é desencorajada por Pieixoto. *TS*, por sua vez, é encerrada pela expectativa de Tia Lydia de ser lida por uma estudante que, graças a ela, será livre para fazê-lo. De fato, Pieixoto aponta que uma orientanda sua, Mia Smith teria sido a responsável por encontrar os depoimentos de Agnes e Daisy. Ou seja, o desejo

---

195 “By now you may be wondering how I’ve avoided being purged by those higher up (...). By then a number of erstwhile notables had been hung on the Wall (...). You might assume that, being a woman, I would be especially vulnerable to this kind of winnowing, but you would be wrong. Simply by being female I was excluded from the lists of potential usurpers, since no woman could ever sit on the Council of the Commanders, so on that front, ironically, I was safe (ATWOOD, 2019, p. 61-62).

196 “Both ruthless and cunning” (ATWOOD, 2019, p. 410).

197 “And so I step up, into the darkness within; or else the light” (ATWOOD, 2017, p. 295).

de Tia Lydia é, em parte, realizado, mesmo que o seu próprio relato seja lido por um pesquisador misógino.

A rapidez de Pieixoto por apresentar as novas evidências o leva ao último slide no qual há uma inscrição encontrada por seu time de profissionais e que pode ser considerada “um testamento convincente da autenticidade das transcrições de nossas duas testemunhas”<sup>198</sup> (ATWOOD, 2019, p. 415). O personagem se refere à estátua em homenagem à Becka e em agradecimento aos “serviços prestados por A.L” sendo A.L. “Aunt Lydia”? isto, é, Tia Lydia? Possivelmente. As inscrições levam a crer que Agnes e Daisy seriam responsáveis pelo monumento, a partir do qual descobrimos que elas conseguiram se reencontrar com sua mãe, seus pais, casaram-se e tiveram filhos e netos. Em uma passagem, Becka transcreve alguns lemas bíblicos para que Agnes aprenda a escrever. Dentre os lemas utilizados por Agnes, dois constam na inscrição do monumento: “o amor é tão forte quanto a morte” e “um pássaro do ar carregará a voz, e quem tiver assas contará a história” (ATWOOD, 2019, p. 298)<sup>199</sup>.

Para Pieixoto é a estátua que corrobora os depoimentos e não os testemunhos que estabelecem o sentido da estátua. Retomando a discussão de Jacques Le Goff (1990), todo documento é um monumento, isto é, um vestígio do passado, relegado ao futuro e utilizado a partir de intenções conscientes ou inconscientes. Pieixoto não questiona a autenticidade das estátuas de Tia Lydia e de Becka, ao contrário, ele as utiliza para corroborar a autenticidade dos testemunhos, para provar que aquelas pessoas, de fato, existiram, como se estátuas não pudessem ser também falsificações. Para o personagem-historiador, peças arqueológicas parecem carregar a verdade, enquanto testemunhos em primeira pessoa precisam ser questionados quanto à sua veracidade, como se as peças trouxessem o passado à tona por si só, como se a compreensão do passado não fosse fruto de uma leitura atravessada pelas perspectivas e ideologias de quem o interpreta.

Diferentemente do que faz com “*The Handmaid’s Tale*” Pieixoto não explica a razão de escolher “*The Testaments*” como título dos documentos descobertos, apenas se refere à estátua de Becka enquanto um testamento. Por isso, optamos por destrinchar os possíveis significados dessa escolha. “Testament” é uma palavra da língua inglesa que pode se referir à “prova de que algo existe ou que é verdadeiro” ou “prova de algo”, sendo

---

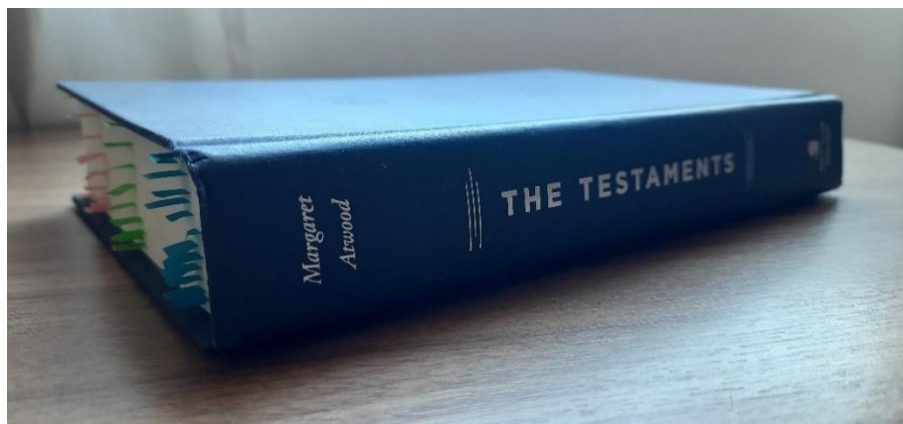
198 “I myself take this transcription to be a convincing testament to the authenticity of our two witnesses transcripts” (ATWOOD, 2019, 415).

199 “Love is as strong as death” e “a bird of the air shall carry the voice, and that which hath wings shall tell the matter” (ATWOOD, 2019, p. 298).

esse o sentido atribuído por Pieixoto (TESTAMENT, s.d.)<sup>200</sup>. Afinal, a estátua é “um testamento convincente da autenticidade das transcrições de nossas duas testemunhas”<sup>201</sup> (ATWOOD, 2019, p. 415). Ou seja, tratando-se de uma prova material do tipo ao qual ele parece mais inclinado a acreditar, as inscrições na estátua estabelecem uma relação direta entre as personagens, sendo um testamento pelo qual seus testemunhos, de algum modo, concretizam-se.

“Testament” pode, também, se referir a “testamento”, ou ao desejo testamentário “um testamento que alguém faz, dizendo o que deveria ser feito com seu dinheiro e sua propriedade após sua morte” (TESTAMENT, s.d.)<sup>202</sup>. No contexto dos romances, diz respeito à contribuição deixada pelas testemunhas às futuras gerações, no sentido de que uma ação coletiva de mulheres com o intuito de destruírem um Estado misógino, é uma contribuição, é um testamento deixado para as próximas. Isso pode ser visto no desejo testamentário de Tia Lydia, “eu imagino você na sua mesa, seu cabelo atrás das orelhas, seu esmalte lascado – porque o esmalte terá voltado, como sempre acontece”, ou seja, a sua leitora ideal é uma mulher livre graças às suas ações (ATWOOD, 2019, p. 403)<sup>203</sup>.

Figura 2 - Foto da edição original de *The Testaments*



Fonte: Acervo pessoal

Por fim, mas não menos importante, “The Testaments” é uma referência à Bíblia, sendo o Antigo Testamento e o Novo Testamentos traduzidos, literalmente, como “The Old Testament” e “The New Testament”. Como vimos, a estrutura que organiza Gilead

---

200 “Proof that something exists or is true”; “proof of something” (TESTAMENT, s.d.).

201 “I myself take this transcription to be a convincing testament to the authenticity of our two witnesses transcripts” (ATWOOD, 2019, 415).

202 “A will that someone makes, saying what should be done with their money and property after they die” (TESTAMENT, s.d.).

203 “I situate you at your desk, your hair tucked back behind your ears, your nail polish chipped - for nail polish will have returned, it always does” (ATWOOD, 2019, p. 403).



está assentada no livro do *Gênesis*, ou seja, no Antigo Testamento. Essa relação não é evidente apenas a partir da leitura dos romances. A edição original do livro, cuja imagem encontra-se acima, em sua forma física, lembra esteticamente uma Bíblia, os traços, a fonte tipográfica, a cor, e a sobriedade da capa. É possível, obviamente, o romance comportar esses três sentidos, dado a intertextualidade com as discussões sobre o campo da história no século XX, com o Antigo Testamento e com os debates sobre memória e testemunho.

Para finalizar, *The Testaments* parece transbordar algo que parece faltar a *The Handmaid's Tale*: esperança. Afinal, o plano de Tia Lydia dá certo, Agnes e Daisy sobrevivem e têm um final feliz, Pieixoto cogita que Offred também possa ter tido um final feliz, mesmo que não tenha embasamento para fazê-lo. Se a esperança é uma característica inerente ao gênero “distopia”, como afirma Fátima Vieira (2010), as Notas Históricas de *HT* contribuem muito pouco para essa percepção. Gilead deixou de existir, mas Offred sofreu para ter, depois de séculos, seu testemunho desqualificado. No contexto de produção de *The Testaments*, a era #Metoo certamente levantou a discussão sobre a importância de vítimas dos mesmos predadores se unirem para fortalecer suas denúncias. Mas o que acontece com vítimas como Offred, que sequer podem ser identificadas pelos pesquisadores? O que acontece quando não existem outras vítimas para corroborar a violência perpetrada contra uma? O lema deixado por e para Becka, “um pássaro do ar carregará a voz, e quem tiver asas contará a história” é, desse modo, a ressalva deixada pelas Notas Históricas em *The Testaments*, isto é, não é qualquer um que está apto a carregar uma voz e contar a história dela (ATWOOD, 2019, p. 315). Afinal, como adverte Paul Ricoeur “há testemunhas que jamais encontram a audiência capaz de escutá-las e entendê-las” (RICOEUR, 2007, p. 175).

Não nos deixemos enganar, Pieixoto ainda brinca com a usurpação de poder por parte das mulheres, acredita mais em inscrições arqueológicas do que nas palavras de testemunhas femininas, independentemente se na forma oral, escrita em primeira pessoa ou transcrita. O que ele não pode mais fazer é passar ileso por piadas misóginas. Sara Ahmed em *Viver uma vida feminista* (2022) conta como, na sua experiência de pesquisadora, teórica e professora universitária lésbica e não-branca foi, muitas vezes, contratada por instituições para compor um quadro de diversidade e deveria, teoricamente, ter poder para repensar e alterar práticas internas. No entanto, a teórica feminista percebeu como, muitas vezes, o papel por ela desempenhado tinha mais a função de “aparência de transformação”, isto é, uma performance, uma imagem de

transformação que não condizia com o real poder detido por ela. Ahmed, então, alerta: “instituições são também dispositivos de alinhamento: quando as coisas estão alinhadas, elas recuam”, o que, na prática, significa que um discurso pela diversidade pode ser mobilizado pelas instituições como se elas o praticassem sem, no entanto, precisar fazê-lo (AHMED, 2022, p. 175). Trazendo essa reflexão para o contexto de *TS*: Pieixoto ser menos misógino e crer nos testemunhos devido à estátua de Becka não é indício de que ele mudou a sua prática. Isto é, não é um indício de que nas últimas quase quatro décadas todos aqueles profissionais que se posicionaram contra a história das mulheres ou outros campos de estudos voltados a pesquisar os subalternos abdicaram de seus posicionamentos. Significa que em 2019, ano da publicação de *TS*, certos discursos não são mais aceitos por uma parte do público.

Em resumo, nesse capítulo mostramos como as Notas Históricas são um artifício literário intencionalmente posicionado. Contrariamente ao uso que dele se faz na “memória da literatura” com a qual a obra de Atwood dialoga, em *HT* e *TS* esse artifício subverte a função de legitimar a narrativa que o acompanha. No Gileadverso, as NH insinuam uma noção cíclica da história, afinal “a história não se repete, mas rima” e isso pode ser percebido em como, apesar das quase quatro décadas entre as publicações dos romances aqui estudados, os eventos acadêmicos acontecerem com uma diferença de apenas dois anos. Se a esperança de *TS* parece sobrepor o pessimismo de *HT*, o tom satírico é mantido. Desse modo, as discussões sobre história, história das mulheres, e feminismo com as quais o romance dos anos 1980 se alinhava não podem ser desconsideradas na interpretação do romance de 2019. As novas ondas do feminismo desde então e a união de mulheres vista com o movimento #MeToo não deram fim o machismo no universo acadêmico, mas certamente inspiraram mulheres a denunciar posições misóginas, gerando um novo contexto no qual piadinhas antes naturalizadas agora são recriminadas e coibidas.

## Conclusão

Partimos do pressuposto de que as narradoras de *The Handmaid's Tale* (HT) e *The Testaments* (TS) têm suas memórias controladas e deslegitimadas dentro do Gileadverso, isto é, do universo literário criado por Margaret Atwood. Para isso, discutimos os conceitos de “memória individual” e “memória coletiva” de Maurice Halbwachs (2006) para mostrar como as memórias individuais são perpassadas por construções memorialísticas coletivas, muitas vezes difundidas intencionalmente seja por familiares ou pelo Estado. E sendo pelo Estado, isso se dá com o intuito de construir uma identidade e uma memória nacional, sendo necessário, muitas vezes, que a compreensão a respeito de um evento histórico, por exemplo, seja ressignificada para atender aos interesses de quem está no poder. Michael Pollak (1992), nesse sentido, contribuiu para esse estudo ao refletir sobre a relação entre identidade, memória e nacionalismo.

Ao nos aprofundarmos tanto nos debates sobre memória quanto na análise das obras literárias, utilizamos o conceito de “memória cultural” cunhado por Jan Assmann (2006; 2011) e Aleida Assmann (2008) em oposição a “memória comunicativa”. Sendo essa, simplificada, transmitida oralmente entre gerações da mesma família ou da mesma comunidade e aquela transmitida através de oficiais que representam alguma instituição, utilizando-se de um passado mítico, uma língua clássica e uma forte hierarquia social. Mostramos como em Gilead as Tias são essas funcionárias oficiais ao serem responsáveis por toda a denominada “esfera feminina” separada da “esfera masculina”. Essa separação em esferas tem como objetivo determinar qual educação será direcionada às mulheres, sejam elas aias sendo treinadas no Centro Raquel e Lea ou meninas sendo treinadas nas escolas para se tornarem esposas subservientes.

Os rituais gileadeanos têm um forte apelo puritano, a partir de uma leitura literal da Bíblia que tem alguns trechos seus rerepresentados. Contrariamente à Offred, Tia Lydía, Agnes e Daisy que constroem uma narrativa memorialística, os comandantes autodenominados filhos de Jacó representam compulsivamente, isto é, revivem a passagem de *Gênesis* de Raquel e Lea com o intuito atualizado de retomar o poder sobre as mulheres. Poder esse que teria sido perdido no contexto de publicação de HT. Desse modo, o feminismo de segunda onda, a partir da década de 1960, o nazismo alemão e o Puritanismo estadunidense servem de intertextualidade para a criação do Estado gileadeano sob o argumento de que a população caucasiana estaria correndo o risco de extinção, com taxas baixíssimas de natalidade e isso estaria acontecendo devido a um

contexto de catástrofes climáticas e acidentes químicos somados aos direitos reprodutivos que permitiam às mulheres tomarem pílulas anticoncepcionais, fazerem abortos e serem livres sexualmente. O desejo de reviver o passado pode ser percebido na hierarquia social a partir das cores das vestimentas, uma organização que lembra a separação entre roupas sóbrias para homens e roupas desconfortáveis para mulheres, típicas de sociedades estamentais, conforme o estudo de Paul Connerton (1999).

A rígida organização coletiva da vida gileadeana não diz respeito apenas aos referenciais históricos mobilizados por Margaret Atwood, ela é uma característica presente nas clássicas distopias do século XX: *Nós* de Ievguêni Zamiátin (1924), *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley (1932), *1984* de George Orwell (1949), e *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953). A *Utopia* de Thomas More introduziu essa concepção de um Estado no qual as necessidades coletivas organizam toda a vida social e pessoal dos sujeitos, mas a partir da publicação russa *Nós* esse ideal passou a ser contestado. Estados totalitários têm o intuito de eliminar as subjetividades, sendo assim mais fácil exercer poder sobre as pessoas. Desse modo, o que é visto como positivo em More, é visto com profundo pessimismo nas distopias.

Um aspecto que, todavia, não se altera entre utopias e distopias é o tratamento dado à figura feminina: mulheres são fúteis e inferiores e/ou rebeldes perigosas e hiperssexuais. Por isso, apesar de *HT* ter recebido rótulos como ficção científica ou ficção especulativa, defendemos a sua pertença à tradição distópica. Não apenas por conter todas as características inerentes às demais distopias, conforme apontado por Amin Malak (1987), mas pela subversão empreendida pelo texto atwoodiano. Se nas demais distopias o personagem masculino é levado à subversão por causa da relação sexual que estabelece com a rebelde que conhece, em *HT* aias como Offred, escravizadas sexualmente para engravidar dos comandantes, são tratadas como “putinhas” pelas esposas. Ou seja, o papel sexual ao qual estão obrigadas é exacerbado na distopia atwoodiana e lhe é dado um tratamento moralista puritano. Além disso, após um longo estado de inação Offred resolve pedir ajuda e é levada da casa dos Waterford, deixando como possível legado o expurgo de Fred. Desse modo, Fred de *HT*, Winston de *1984* e D-503 de *Nós* são punidos por terem se relacionado com mulheres rebeldes. Uma ironia e tanto.

Essa possibilidade de que Offred possa ter sido a figura subversiva sob o teto de Fred e responsável indireta por seu expurgo sequer é levantada nas Notas Históricas sob o comando do personagem-historiador Pieixoto. O comportamento desse personagem é um elemento-chave na compreensão da história como um pesadelo feminino. Não apenas

as mulheres foram vítimas, ao longo de séculos, do domínio masculino, como as demandas feministas são frequentemente vistas com apreensão por conservadores fundamentalistas para quem o passado bíblico e submisso da mulher deve ser preservado e reencenado. Não bastasse essa compreensão, pesquisadores norteados por uma visão tradicional da história deslegitimam testemunhos. Isso acontece porque eles se pautam na compreensão de que seria possível alcançar algum nível de verdade a partir da leitura de textos ou de artefatos antigos, como se não fossem todos monumentos construídos a partir de sentidos atribuídos por aqueles que os produziam e por aqueles que os estudam, como apontado por Assis (2017) e Le Goff (1990).

Por isso, a caracterização de quem é uma testemunha feita por Giorgio Agamben (2008) e a noção de que o testemunho frequentemente é oral, mas que ele passa à história a partir da sua transformação em texto, de Paul Ricoeur (2007) nos são caros ao compreendermos a intertextualidade, ou como preferimos, a “memória da literatura” mobilizada pelo texto atwoodiano. Em *HT* e *TS* a literatura de testemunho, a história das mulheres, e a sátira escancaram a existência de práticas misóginas no interior da comunidade acadêmica, práticas essas questionadas por Joan Scott (1992) e Gayatri Spivak (2010). Essas práticas se refletem no silenciamento das mulheres, afinal como aponta Michelle Perrot (2005), reclusas na função materna e nas tarefas domésticas, as mulheres não tinham voz em público, nem para deixar registrado, por boa parte da história, suas dores. E, mesmo agora, na era #MeToo, como denuncia Sara Ahmed (2022), nem sempre uma bandeira de diversidade, por exemplo, de fato representa um desejo por diversidade.

Discutimos como a história é um pesadelo feminino em *HT* e *TS* para concluirmos como esse pesadelo não é exclusivo das narradoras Agnes, Tia Lydia, Daisy e Offred, pois diz respeito à “memória da literatura” que as obras literárias carregam, isto é, às referências históricas – literatura de testemunho, feminismo, história das mulheres, puritanismo etc. - e às tradições literárias – utópica, distópica, satírica - com as quais dialogam. Afinal, a história como pesadelo feminino é uma referência ao tratamento dispensado às testemunhas femininas ao longo do tempo.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AHMED, Sara. *Viver uma vida feminista*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias, Sheyla Miranda e Mariana Ruggieri. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

ALVES, Crésio. FORTUNA, Cristina M. M. TORALLES, Maria Betânia P. A. Aplicação e o Conceito de Raça em Saúde Pública: Definições, Controvérsias e Sugestões para Uniformizar sua Utilização nas Pesquisas Biomédicas e na Prática Clínica. *Gazeta médica*, Salvador, v. 75, n. 1. p. 92-115, 2005. Disponível em: <http://gmbahia.ufba.br/index.php/gmbahia/article/viewFile/355/344>. Acesso em: 14 maio 2023.

ALVES VIANA, A. C. “Gilead está dentro de você”: uma análise do universo de O Conto da Aia a partir do conceito de totalitarismo, de Hannah Arendt. *Escritas Do Tempo*, Marabá, v. 4, n. 12, p. 188-206, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unifesspa.edu.br/index.php/escritasdotempo/article/view/1982>. Acesso em: 13 maio 2023.

ASSIS, João Marcus Figueiredo. Arquivos: produções e reapropriações de sentidos. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 22. maio/nov., p. 45-55, 2017. Disponível em: [http://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/99529/OBS22\\_ESP\\_ISSUU\\_AF.pdf](http://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/99529/OBS22_ESP_ISSUU_AF.pdf). Acesso em 13 maio 2023.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (ed.). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118. Disponível em: <http://www.degruyter.com/view/books/9783110207262/9783110207262.2.109/9783110207262.2.109.xml>. Acesso em: 21 maio 2021.

ASSMANN, Jan. *Religion and Cultural Memory: ten studies*. Translated by Rodney Livingstone. California: Stanford University Press, 2006.

ATWOOD, Margaret Eleanor. *A odisseia de Penélope*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ATWOOD, Margaret Eleanor. *Burning Questions: essays and occasional pieces, 2004 to 2021*. New York: Doubleday, 2022. E-book.

ATWOOD, Margaret Eleanor. *In other worlds: SF and the human imagination*. 1ª ed. New York: Nan A. Talese/Doubleday, Random House, 2011. E-book.

ATWOOD, Margaret Eleanor. Orwell and me. *The guardian*. 2003. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2003/jun/16/georgeorwell.artsfeatures>. Acesso em: 01 maio 2023.

ATWOOD, Margaret Eleanor. *Oryx e Crake*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004a.

ATWOOD, Margaret Eleanor. *Semente de bruxa*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Editora Morro Branco, 2018.

ATWOOD, Margaret Eleanor. *Survival: a thematic guide to Canadian Literature*. Toronto: House of Anansi Press Inc, 2012. E-book.

ATWOOD, Margaret. The Grunge Look. In: ROOKE, Constance (ed.). *Writing Away: The PEN Canada Travel Anthology*. Toronto: McClelland & Stewart, 1994. p. 1-11.

ATWOOD, Margaret Eleanor. *The Handmaid's Tale*. New York: Anchor Books/Penguin Random House, 2017.

ATWOOD, Margaret Eleanor. *The Handmaid's Tale – Special Edition*. Audible. Boston: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2017. Audiobook.

ATWOOD, Margaret Eleanor. The Handmaid's Tale: A feminist Dystopia? In: DVORÁK, Marta (dir.). *Lire Margaret Atwood: The Handmaid's Tale* [on-line]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1999. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/30511>. Acesso em 10 Set. 2022.

ATWOOD, Margaret Eleanor. The Handmaid's Tale and Oryx and Crake in Context. *Publications of the Modern Language Association of America*, New York, v. 119, n. 3, p. 513-571, May, 2004.

ATWOOD, Margaret Eleanor. *The Testaments*. New York: Nan A. Talese/ Doubleday/Penguin Random House, 2019.

ATWOOD, Margaret Eleanor. The road to Utopia. *The guardian*. 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-utopia>. Acesso em: 27 Nov. 2021.

BAKER-SMITH, Dominic. Introdução. In: MORE, Thomas. *Utopia*. Tradução de Denise Bottman. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2018. p. 7 - 33.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais grego, hebraico e aramaico mediante a versão dos monges Beneditinos de maredsous (Bélgica). Editora Ave-Maria/ Claret Publishing Group: São Paulo: 2012. E-book.

- BLOOM, Harold. Summary and Analysis. In: BLOOM, Harold (org). *Bloom's Guides: The Handmaid's Tale*. New York: Chelsea House, 2004. p. 24-76.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 7-38.
- CANAVAN, Gerry. For the purposes of education as well as recreation: Historical Notes on "The Handmaid's Tale. (Special Edition). *Los Angeles Review of Books*. April 28, 2018. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/purposes-education-well-recreation-historical-notes-handmaids-tale-special-edition/>. Acesso em: 06 jul. 2023.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução e notas de Ernani Ssó. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2012. V. 2.
- CLAYS, Gregory (ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (Cambridge Companions to Literature). Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Tradução de Maria Manuela Rocha. Revisão Técnica de José Manuel Sobral. 2ª ed. Portugal: Celta Editora, 1999.
- CSÜRÖS, Karla-Claudia. "Margaret Atwood's The Testaments as a Dystopian Fairy Tale". *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English*, v. 23, p. 91-118, 2021. Disponível em: <https://scholarcommons.sc.edu/tor/vol23/iss1/8>. Acesso em: 25 set. 2022.
- DOCKTERMAN, Eliana. Margaret Atwood and Elisabeth Moss on the Urgency of The Handmaid's Tale. *Time entertainment*. April 12, 2017. Disponível em: <http://time.com/4734904/margaret-atwood-elisabeth-moss-handmaids-tale/>. Acesso em: 31 de Ago. 2022.
- DOPP, Jamie. Limited perspective. In: BLOOM, Harold (org). *Bloom's Guides: The Handmaid's Tale*. New York: Chelsea House, 2004. p. 92-93.
- DVOŘÁK, Marta. Margaret Atwood's Humor. In: HOWELLS, C. (ed.), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood* (Cambridge Companions to Literature). Cambridge: Cambridge University Press, 2021. p. 124-140.
- ERLL, Astrid. *Memory in culture*. Translated by Sara B. Young. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.
- FELDMAN KOŁODZIEJUK, E. The Mothers, Daughters, Sisters: The Intergenerational Transmission of Womanhood in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale and The Testaments. *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries*, v. 17, n. 1, p. 67-85, 2020. Disponível em: <https://journals.uni-lj.si/elope/article/view/9054>. Acesso em: 13 maio 2023.
- FINIGAN, Theo. "Into the Memory Hole": Totalitarianism and Mal d'Archive in Nineteen Eighty-Four and The Handmaid's Tale. *Science Fiction Studies*, v. 38, n. 3, p.



- 435-459, Nov. 2011. Disponível em:  
<http://www.jstor.org/stable/10.5621/sciefictstud.38.3.0435>. Acesso em: 13 maio 2021
- FOLEY, Michael. "Basic Victim Positions" and the women in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. *Atlantis*, v. 15, n. 2, p. 50-58, Spring, 1990. Disponível em:  
<https://journals.msvu.ca/index.php/atlantis/article/download/4251/3495> Acesso em: 13 maio 2023
- FREITAS, Elvio P. C. *Eu não queria estar contando esta história: o professor Pieixoto cont(r)a o conto da aia*. 2022. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Universidade Federal Fluminense, 2022. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/27508>. Acesso em 27 maio 2023.
- FRENCH, Marilyn. *From eve to dawn*. Foreword by Margaret Atwood. Toronto: McArthur, 2002. E-book.
- GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org.). *O romance, 1: a cultura do romance*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.
- GHEORGHIU, O. C.; PRAISLER, M. Rewriting Politics, or the Emerging Fourth Wave of Feminism in Margaret Atwood's *The Testaments*. *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries*, v. 17, n. 1, p. 87–96, 2020. Disponível em: <https://journals.uni-lj.si/elope/article/view/8997>. Acesso em: 13 maio 2023.
- GILL, R. B. The Uses of Genre and the Classification of Speculative Fiction. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, v. 46, n. 2, p. 71-85, June 2013. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44030329>. Acesso em: 13 maio 2023.
- GOLDBLATT, Patricia F. Reconstructing Margaret Atwood's Protagonists. *World Literature Today*, v. 73, n. 2, p. 275-282, Spring, 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40154691>. Acesso em: 01 out. 2022.
- GRACE, Dominick M. "The Handmaid's Tale": "Historical Notes" and Documentary Subversion. *Science Fiction Studies*, v. 25, n. 3, p. 481-494, 1998. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4240726> . Acesso em: 13 maio 2023.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.
- HEGGEN, Tore Sefland. *The dystopian testimony in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale and The testaments*. 2020. (master's thesis) - Department of Foreign Languages, University of Bergen, Bergen-Norway, 2020. Disponível em: <https://bora.uib.no/bora-xmlui/handle/1956/22579>. Acesso em: 12 maio 2022.
- hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Bhuvi Libanio. 19ª ed. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 2022.

- HOWE, Irving. A história como pesadelo. In: ORWELL, George. 1984. Tradução de Heloisa Jahn e Alexandre Hubner. Tradução da fortuna crítica de Denise Bottman e Fernando Veríssimo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. [Ebook]
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cmz. - Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- LACHMANN, Renate. Cultural memory and the role of literature. *European Review*, v. 12, n. 2, 165–178, 2004. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/european-review/article/abs/cultural-memory-and-the-role-of-literature/F165222FC29D69796BC0236635484746>. Acesso em: 09 jun. 2023.
- LACHMANN, Renate. Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature. In: ERLI, Astrid. NÜNNING, Ansgar. (ed.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York: De Gruyter, 2010. p. 301-310. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110207262.5.301/html?lang=en#MLA>. Acesso em: 10 jun. 2023.
- LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. p. 462-476.
- LE GUIN, Ursula K. *A mão esquerda da escuridão*. Tradução de Susana L. de Alexandria. Introdução de Ursula K. Le Guin e Neil Gaiman. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2014.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MACEDO, José Rivair. Os filhos de Cam: a África e o saber enciclopédico medieval. *SIGNUM: Revista da ABREM*, v. 3, p. 101-132, 2001. Disponível em: <https://pem.historia.ufrj.br/arquivo/joserivair001.pdf>. Acesso em: 14 maio 2023.
- MALAK, Amin. Margaret Atwood's "The Handmaid Tale" and the Dystopian Tradition. *Canadian Literature*, n112, p. 9-16, 1987. Disponível em: <https://ojs.library.ubc.ca/index.php/canlit/article/view/194293>. Acesso em 04 maio 2023.
- MARINS, Rayssa Pereira; FERNANDES, Rosa Maria Valente. As Intertextualidades dos Aspectos Sociais, Culturais e Políticos em O Conto da Aia. *Leopoldianum*, v. 48, n. 134, p. 43-62, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unisantos.br/leopoldianum/issue/download/118/77> Acesso em: 13 maio 2023.
- MENDLESOHN, F. Introduction. In: JAMES, E.; MENDLESOHN, F. (ed.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 1-12

MORE, Thomas. *Utopia*. Tradução de Denise Bottman e introdução de Dominic Baker-Smith. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

NORRIS, Ken. “The University of Denay, Nunavit”: The “Historical Notes” in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. *American Review of Canadian Studies*.v. 20, n. 3, p. 357-364, 1990. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02722019009481529>. Acesso em 27 jun. 2023.

OLLIVEIRA, Cecília. Turistas podem ser escravocratas por um dia em fazenda “sem racismo”. *The Intercept Brasil*. 6 de dezembro, 2016. Disponível em: <https://theintercept.com/2016/12/06/turistas-podem-ser-escravocratas-por-um-dia-em-fazenda-sem-racismo/>. Acesso em: 10 maio 2022.

ORWELL, George. Resenha de Nós de Ievguêni Ivánovitch Zamiátin. In: ZAMIÁTIN, Ievguêni Ivánovitch. *Nós*. Tradução de Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017. p. 317 - 323.

OZIEWICZ, Marek. Speculative Fiction. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. 29 Mar, 2017. Disponível em: <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78>. Acesso em: 13 maio 2023. .

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru-SP, EDUSC, 2005.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>. Acesso em: 13 maio 2023.

RICOEUR, Paul. A história: remédio ou veneno? In: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. p. 151-154.

RICOEUR, Paul. Fase documental: a memória arquivada. In: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. p. 155-192.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTANA, Adriana. S. M.; PAULA, Marcelo F. de. Nolite te bastardes carborundorum: a narrativa testemunhal em o conto da aia, de Margaret Atwood. *Signótica*, Goiânia, v. 33, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/68848>. Acesso em: 13 maio. 2023.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 63-96.

SILVA, Marcele de Morais. Transfobia no feminismo radical de segunda onda? Uma análise dos seus pressupostos materialistas. 2022. Dissertação (Mestrado em Sociologia – Mudança Social) – programa de Pós-Graduação em Sociologia – UFPE, Recife, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/49469>. Acesso em: 29 mar. 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEIN, Karen F. "Margaret Atwood's Modest Proposal: The Handmaid's Tale." *Canadian Literature*, v. 148, p. 57-73, 1994. Disponível em: <https://canlit.ca/article/margaret-atwoods-modest-proposal/>. Acesso em: 29 Abril 2023.

STIMPSON, Catharine R. "Atwood Woman". In: BLOOM, Harold (org). *Bloom's Guides: The Handmaid's Tale*. New York: Chelsea House, 2004. p. 80-82.

SWIFT, Jonathan. *A modest proposal*. 1729. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/1080/1080-h/1080-h.htm> . Acesso em 13 maio 2023.

TESTAMENT. *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*. [s. d.]. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/testament> . Acesso em: 10 maio 2022.

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

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZAMIÁTIN, Ievguêni Ivánovitch. *Nós*. Tradução de Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.

WEIMER, Rodrigo de Azevedo. Ser "moreno", ser "negro": memórias de experiências de racialização no litoral norte do Rio Grande do Sul no século XX. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 26, n. 52, p. 409-428, jul.-dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/N6wMmNRxZxf3psVKMwbPRmb/abstract/?lang=pt>. Acesso: 14 maio 2023.

## ANEXO A – Transcrição da extensão das Notas Históricas

ATWOOD, Margaret Eleanor. *The Handmaid's Tale – Special Edition*. Audible. Boston: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2017. [audiobook]

Transcrição e Tradução de: FREITAS, Elvio P. C. *Eu não queria estar contando esta história: o professor Pieixoto cont(r)a o conto da aia*. 2022. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Universidade Federal Fluminense, 2022. p. 220-230. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/27508>  
Acesso em 27 maio 2023.

Observação: nossas alterações encontram-se sublinhadas.

It starts at: 11:12:35

Question 1:

Q [a female's voice]: Hello and thank you Professor Pieixoto. I've read this transcript several times with great interest and would like to know more about your process for arranging it into sections and how you went about labelling them? For instance, of the fifteen – shall we call them chapters? – seven are titled Night. Could you elaborate on this naming convention?

A: Thank you, Professor Xihu. The events related on the tapes seem to fall naturally into daytime activities which were linked to public events and to chores that names commonly understood in the culture of Gilead and to night-time activities which were either private and secret or shared and secret and did not have commonly understood names because they were not supposed to be happening. Last, the division of the text into daytime named chapters and undifferentiated and unnamed night chapters seemed to us appropriate.

Question 2:

Q [Margaret Atwood's voice]: Thank you for your time today, Professor. There have been mixed accounts of how the footlocker containing these tapes was discovered. Could you share with us how the tapes were unearthed and made their way to your laboratory?

A: Thank you. I take it you are from a newspaper or a magazine. Newspapers and magazines do so love their stories of adventure and discovery... I wish I could provide you with some venomous snakes and last-minute escapes [he laughs] but I'm afraid the actual discovery was a little more prosaic.

As you know, the city of Passamaquoddy, formerly known as Bangor, has put a lot of effort into a museum complex known as Gilead Village. This is an attempt to preserve and reconstruct various edifices and artefacts from those times for purposes of education as well as recreation. The results are not always accurate – who can hope for a total accuracy after so many years? – but they are certainly picturesque.

I am on the advisory board of the museum and when the footlocker containing the tapes was discovered behind a false wall in an ancient house chosen for relocation, the work people naturally brought it to me and my team since they had standing orders to turnover any historical artefacts. I hope that answers your question.

Question 3:

Q [a male's voice]: The narrator of this document reports that Aunt Lydia of the Aunts' agency fantasised about a future in which women would live together in family pacts of a sort, with the Wives and the Handmaids supporting each other to a common end. Was this kind of domestic harmony ever really achieved before the fall of Gilead?

A: Thank you for your insightful question. The Aunts' agency relied quite heavily on accounts of polygamous cultures, not only those described in the Bible but also some in the Muslim world, some in Africa, the Lebensborn institution of Nazi Germany and, of course, the Old Order Mennonites – the homegrown North American phenomenon – but, in all of these, the secondary or supplementary women were allowed to have some hand in the raising of their own children.

Whereas in Gilead, at least during the time covered by the tapes, the children were removed from the Handmaids and raised by the elite Wives as their own. There is some evidence that, at a later period, attempts were made to encourage more – shall we say – inclusive arrangement, in which the birth mothers remained within the family dwelling. But this was not popular with the Wives. Jealousy of two kinds, sexual and parturitional, played a part and, from what we know, this system was abolished at a later date. Then, the Handmaids were cast out as Hagar was by Sarah and Abraham, but without their little Ishmaels, so to speak.

Question 4:

Q [a female's voice]: Hi! Yes, I was wondering... one of the more heart-breaking elements of the story revolves around the taking of her daughter. I suppose there is no hope that, following her escape, Offred might have recovered her child?

A: Thank you. You are an undergraduate. I realise that young people live in hope, [laughter] and that you wish unhappy stories such as this one to turn out well. I am sorry to disappoint. The fact is that we simply do not know. There are accounts of mother-child reunions: children obtained by the Mayday underground, smuggled across the border into Canada, then conveyed to England where there were various charitable organisations that cared for refugee Handmaids. But we cannot know whether our narrator of the tapes was ever one of those. It is extremely difficult to trace an individual whose original name has been obliterated.

Question 5:

Q [a female's voice]: You talked about having recreated a tape-player to unlock this narrative. I'd love to know if anyone attempted to recreate a Soul Scroll machine and how did they collect payments.

A: Thank you for your question! I suppose you are in the technology sector... I myself I'm not very good at such things, I do rely on our excellent resident antiquarian technician Anita Cartriff for the finer points. A 1920's gramophone is a thing of wonder, and her reconstructed iPad actually works within certain limits. We have indeed set her the task of recreating a Soul Scrolls machine for use in the Gilead Village Museum. It is not yet completed but we have high hopes.

As for payments, it must have been done with tokens, as things were in Gilead, more or less like the meat tokens used during the mid-20th century war. Which one was it? You have to remind me, it's not my period. [Laughter]

Question 6:

Q [a female's voice]: Professor Pieixoto, thank you again for your time. A lot of my personal research has focused on the immediate resistance efforts to the incoming Gilead regime and the swift and brutal means of quelling those attempts at opposition. This account articulates quite clearly the frightened apathy that was so prevalent during the era, but do you suspect, as I do, that even in this open confessional, the narrator may be hiding some of her own efforts or political activities?

A: Thank you for your question. I share your views. From what we know of totalitarian, authoritarian, and dictatorial regimes of those centuries, they were quite ruthless, and many went to extremes to liquidate perceived enemies, and silence any opposition. Serious authoritarian regimes, whether of the left, the right, or of some fundamentalist

religion, thought nothing of shooting members of peaceful protest marches, shuttering news organisations and using mass rape and indeed mass murder as means of control. They also indulged in one-on-one assassinations, cleverly carried out on subway trains, in elevators, or in hotel rooms and in show trials, secret arrests, imprisonment without charge, torture, and gulags. Their propaganda mechanisms were very effective. If there is no true news, false news can be made very plausible. Many populations were led to believe that these regimes were working in their interests, or that they were at least preferable to the alternatives.

So, in my view, our narrator would have been careful to conceal specific clues that might have led to others being put in danger, should her tapes have been discovered by the regime. That's my guess.

Question 7:

Q [a male's voice]: Yes, thank you! In your hunt for a source, were there any records or accounts from the Mayday organisation that were recovered or examined?

A: Thank you! I and my team have indeed made some fresh discoveries, but I am not yet at liberty to share them. We do not wish to rush the publication before we have double and triple checked our material from the standpoint of authenticity. People have been taken in by clever forgeries before. Long ago, there were the spurious Hitler Diaries and more recently the – I have to say, very well done – on Lydia's logbook. We wish to be sure of our ground. But give us a year or two, then I hope you will be pleasantly surprised.

Question 8:

Q [a male's voice]: I was fascinated by the account of the club Jezebel's as it's the clearest description of unauthorised social behaviour among the Gileadean upper echelons I've ever seen documented. Do you know if these sorts of converted hotels were prevalent throughout the era? What other kind of illegal activities were enjoyed by the elite?  
(Laughter)

A: Well, you know that gods and kings were always allowed access to delights unavailable to mere mortals. This is not an area of study that professor Wade and our team have concentrated on, but there is useful work being done in Arizona by Professor Teresa Turner and her associates.

I understand from my informal exchanges with her that once Gilead really got rolling, there was a chain of Jezebel's with sex workers being exchanged among them more or



less like star football players. (Laughter from the audience) One could acquire a certain temporary status that way. Professor Turner tells me that these establishments were although always officially illegal, of course, quite popular at golf clubs. These were off bounds to the Wives as women of course no longer played golf.

Question 9:

Q [a female's voice]: Have you or anyone on your team ever attempted to recover any DNA samples from these kinds of discoveries?

A: We have, but unfortunately so far without success. The Gilead regime has tried to suppress DNA science publicly for obvious reasons. They did not want any future claims made about the parentage of children, but they retained the knowledge secretly for use by the Eyes. Many other people in early Gilead did know about it, and members of the Mayday underground seemed to have been scrupulous about wiping away any DNA evidence that might lead either to them or to those they were helping.

Question 10:

Q [a male's voice]: Thank you so much for taking one final question, Professor. All of us sit here at this conference and feel secure in our belief that we live in an era beyond this kind of authoritarian regime change, but what sort of political climate do you think could potentially break apart our current stasis and deliver us back in time so to speak?

A: Thank you. I am gratified that there has been so much interest shown in our little project. Gileadean studies languished for many years. I suppose those who had lived through those times did not want them resurrected for various reasons, including what might have been done to them and what they themselves might have done, but at this distance we can allow ourselves some perspective. It's fortunate that this is the last question as my voice is giving out.

As to your question, in times of peace and plenty, it is hard to remember the conditions that have led to authoritarian regime changes in the past and it is even harder to suppose that we ourselves would ever make such choices or allow them to be made. But when there is a perfect storm, and collapse of the established order is in the works, precipitated by environmental stresses that lead to food shortages, economic factors such as unrest due to unemployment; a social structure that is top heavy with too much wealth being concentrated among too few, then scapegoats are sought and played. Fear is rampant and there is pressure to trade what we think of as liberty for what we think of as safety.

And when the birth rate of any society is low enough to create an ageing shrinking population, then commercial and military authorities will become alarmed. Their customer base and their recruitment base will be in jeopardy and there will be extreme pressure on women of childbearing age to make up the population deficit. Thus, our Handmaid hand her tale. I hope to be able to present the results of our further Gileadean investigations to you at some future date. Thank you for your attention [applause].

## ANEXO B – Tradução da transcrição da extensão das Notas Históricas

ATWOOD, Margaret Eleanor. *The Handmaid's Tale – Special Edition*. Audible. Boston: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2017. [audiobook]

Transcrição e Tradução de: FREITAS, Elvio P. C. *Eu não queria estar contando esta história: o professor Pieixoto cont(r)a o conto da aia*. 2022. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Universidade Federal Fluminense, 2022. p. 220-230. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/27508> Acesso em 27 maio 2023.

Observação: nossas alterações encontram-se sublinhadas.

Começa em: 11:26:56

Questão 1:

Pergunta [voz feminina]: Olá, e obrigada, Professor Pieixoto. Li esta transcrição várias vezes com grande interesse e gostaria de saber mais sobre seu processo de organizá-la em seções. Como você as rotulou? Por exemplo, dos 15 – vamos chamá-los de capítulos? –, 7 são intitulados Noite. Você poderia detalhar essa convenção de nomenclatura?

Resposta: Obrigado, professora Xihu. Os eventos relatados nas fitas parecem estar relacionados naturalmente a atividades diurnas que estavam ligadas a eventos públicos e a tarefas cujos nomes eram intrínsecos à cultura de Gilead e a atividades noturnas que ou eram privadas e secretas ou compartilhadas e secretas não eram normalmente nomeadas, porque eles não deveriam estar acontecendo. Por fim, a divisão do texto em capítulos diurnos nomeados e em capítulos noturnos indiferenciados e não nomeados nos pareceu adequada.

Questão 2:

Pergunta [voz de Margaret Atwood]: Obrigado pelo seu tempo hoje, Professor. Houve relatos divergentes a respeito de como o baú contendo essas fitas foi descoberto. Você poderia compartilhar conosco como as fitas foram desenterradas e chegaram ao seu laboratório?

Resposta: Obrigado! Presumo que você seja de um jornal ou de uma revista. Jornais e revistas realmente adoram histórias de aventura e descoberta... Eu gostaria de poder

fornecer algumas cobras venenosas e fugas de última hora, [ele dá uma risada] mas temo que a descoberta real tenha sido um pouco mais prosaica.

Como você sabe, a cidade de Passamaquoddy, anteriormente conhecida como Bangor, se esforçou muito em criar um complexo de museus conhecido como Gilead Village. Trata-se de uma tentativa de preservar e reconstruir vários edifícios e artefatos daqueles tempos para fins educacionais, além de recreativos. Os resultados nem sempre são precisos – quem pode esperar uma precisão total depois de tantos anos? –, mas certamente são pitorescos.

Estou no conselho consultivo do museu e quando o baú contendo as fitas foi descoberto atrás de uma parede falsa em uma casa antiga escolhida para realocação, os trabalhadores naturalmente o trouxeram para mim e minha equipe, pois tinham ordem permanente para entregar quaisquer artefatos históricos. Espero que isso responda sua pergunta.

Questão 3:

Pergunta [voz masculina]: A narradora deste documento relata que Tia Lydia da agência das Tias fantasiava sobre um futuro em que as mulheres viveriam juntas, como que em pactos familiares entre as esposas e as aias, apoiando-se mutuamente para um fim comum. Esse tipo de harmonia doméstica foi realmente alcançado antes da queda de Gilead?

Resposta: Obrigado por sua pergunta perspicaz. A agência das Tias baseou-se bastante em relatos de culturas poligâmicas, não apenas aquelas descritas na Bíblia, mas também algumas no mundo muçulmano, algumas na África, a instituição Lebensborn, da Alemanha nazista e, claro, a velha ordem menonita – fenômeno tipicamente norte-americano –, mas em todos eles, as mulheres de segundo escalão ou as substitutas foram autorizadas a ajudar na criação de seus próprios filhos.

Já em Gilead, pelo menos durante o tempo coberto pelas fitas, as crianças foram retiradas das aias e criadas pelas esposas de elite como se fossem suas. Há alguma evidência de que, em um período posterior, tentativas foram feitas para encorajar – digamos – arranjos inclusivos, em que as mães biológicas permaneceram na residência da família. Mas isso não era popular entre as esposas. Ciúme de dois tipos, sexual e gestativo, desempenhou um papel e, pelo que sabemos, esse sistema foi abolido mais tarde. Mais adiante, as aias foram expulsas, como Hagar foi por Sara e Abraão, mas sem seus pequenos Ismaels, por assim dizer.

Questão 4:

Pergunta [voz feminina]: Oi! É... Eu estava me perguntando... um dos elementos mais dolorosos da história é o sequestro da filha dela. Suponho que não há esperança de que, após sua fuga, Offred possa ter recuperado sua filha?

Resposta: Obrigado! Você é uma estudante de graduação... Percebo que os jovens têm muita esperança [risadas], e que vocês desejam que histórias infelizes como esta terminem bem. Lamento desapontar, o fato é que simplesmente não sabemos. Há relatos de reuniões entre mães e filhos, crianças recuperadas pela organização Mayday, contrabandeadas através da fronteira para o Canadá e depois levadas para a Inglaterra, onde havia várias organizações de caridade que cuidavam de aias refugiadas. Mas não podemos saber se nossa narradora das fitas foi uma dessas. É extremamente difícil rastrear um indivíduo cujo nome original foi obliterado.

Questão 5:

Pergunta [voz feminina]: Você falou sobre ter recriado um toca-fitas para revelar essa narrativa. Eu adoraria saber se alguém tentou recriar os Escritos da Alma e como eles coletavam pagamentos.

Resposta: Obrigado por sua pergunta! Suponho que você seja do setor de tecnologia... Eu mesmo não sou muito bom nessas coisas, confio em nossa excelente técnica antiquária residente Anita Cartriff para esses detalhes. Um gramofone de 1920 é uma maravilha, e o iPad que ela reconstruiu realmente funciona, com algumas limitações. De fato, demos a ela a tarefa de recriar uma máquina de Escritos da Alma para uso no Museu Gilead Village. Ainda não está pronta, mas temos grandes esperanças.

Quanto aos pagamentos, devem ter sido feitos com fichas, como era o costume em Gilead, mais ou menos como as fichas de carne usadas durante a guerra de meados do século XX. Qual delas? Você tem que me lembrar, não é meu período. [Risadas]

Questão 6:

Pergunta [voz feminina]: Professor Pieixoto, obrigada novamente pelo seu tempo. Muito da minha pesquisa pessoal se concentrou nos esforços imediatos de resistência ao novo regime de Gilead e nos rápidos e brutais meios de reprimir essas tentativas de oposição. Este relato articula muito claramente a apatia assustada que era tão prevalente durante a época, mas você suspeita, como eu, que, mesmo neste confessionário aberto, a narradora pode estar escondendo alguns de seus próprios esforços ou atividades políticas?

Resposta: Obrigado por sua pergunta. Eu compartilho suas opiniões. Pelo que sabemos dos regimes totalitários autoritários e ditatoriais daqueles séculos, eles eram bastante implacáveis, e muitos chegaram a extremos para liquidar inimigos identificados e silenciar qualquer oposição. Regimes autoritários severos, sejam de esquerda, de direita ou de alguma religião fundamentalista, fuzilavam membros de marchas de protesto pacíficas a troco de nada, fechavam organizações jornalísticas e usavam estupros em massa e até assassinatos em massa como meios de controle.

Eles também se entregavam a assassinatos individuais, habilmente executados em trens de metrô, em elevadores ou em quartos de hotel e em julgamentos-espetáculo, prisões secretas, prisões sem acusação, tortura e gulags. Seus mecanismos de propaganda eram muito eficazes: se não houver notícias verdadeiras, notícias falsas podem se tornar muito plausíveis. Muitos povos foram levados a acreditar que esses regimes estavam trabalhando pelos seus interesses ou que eram pelo menos preferíveis às alternativas.

Então, na minha opinião, nossa narradora teria tido o cuidado de esconder pistas específicas, que poderiam levar outras pessoas a serem colocadas em perigo, se suas fitas fossem descobertas pelo regime. Esse é o meu palpite.

Questão 7:

Pergunta [voz masculina]: Sim, obrigado! Em sua busca por uma fonte, houve registros ou referências da organização Mayday que foram recuperados ou examinados?

Resposta: Obrigado! Eu e minha equipe fizemos algumas descobertas novas, mas ainda não posso compartilhá-las. Não queremos apressar a publicação antes de verificarmos duas ou três vezes nosso material, no que diz respeito à autenticidade. As pessoas já foram enganadas por falsificações elaboradas antes. Há muito tempo, havia os falsos Diários de Hitler e, mais recentemente, o – e devo dizer, muito bem-feito – diário de bordo de Lydia. Queremos ter certeza de nosso terreno, mas nos dê um ano ou dois, que, e assim espero, você vai ter uma agradável surpresa.

Questão 8:

Pergunta [voz masculina]: Fiquei fascinado com o relato da Casas de Jezebel, pois é a descrição mais clara de comportamento social não autorizado entre os altos escalões de Gilead que já vi documentado. Você sabe se esses tipos de hotéis convertidos foram predominantes ao longo daquela época? De que outro tipo de atividades ilegais gozava a elite? [Risadas]

Resposta: Bem, você sabe que deuses e reis sempre tiveram acesso a prazeres indisponíveis para os meros mortais. Esta não é uma área de estudos em que o professor Wade e nossa equipe se concentraram, mas existe um trabalho útil sendo feito no Arizona pela Professora Teresa Turner e seus associados.

Pelas minhas trocas informais com ela, entendo que, uma vez que Gilead realmente começou, havia uma cadeia de Jezebels, com profissionais do sexo sendo trocadas entre si, mais ou menos como jogadores de futebol estrelas [Risadas]. Podia-se adquirir um certo status temporário dessa forma. A Professora Turner me disse que esses estabelecimentos foram, embora sempre oficialmente ilegais, é claro, bastante populares em clubes de golfe. Estes estavam fora dos limites das esposas, já que as mulheres, é claro, não mais jogavam golfe.

Questão 9:

Pergunta [voz feminina]: Você ou alguém da sua equipe já tentou recuperar amostras de DNA dessas descobertas?

Resposta: Nós tentamos, mas infelizmente sem sucesso até agora. O regime de Gilead tentou acabar publicamente com o desenvolvimento científico sobre DNA por razões óbvias. Eles não queriam quaisquer reivindicações futuras sobre a filiação de crianças, mas mantiveram o conhecimento secretamente para uso dos Olhos. Muitas outras pessoas, no início de Gilead, sabiam disso, e os membros da Mayday pareciam ter sido escrupulosos em limpar qualquer evidência de DNA que pudesse levar a eles ou àqueles que estavam ajudando.

Questão 10:

Pergunta [voz masculina]: Muito obrigado por responder a uma última pergunta, Professor. Todos nós aqui sentados nesta conferência nos sentimos seguros em nossa crença de que vivemos em uma era a salvo desse tipo de mudança para um regime autoritário, mas que tipo de clima político você acha que poderia quebrar nossa estase atual e nos fazer voltar no tempo, por assim dizer?

Resposta: Obrigado! Fico grato por vocês terem demonstrado tanto interesse em nosso pequeno projeto. Os estudos de Gilead foram negligenciados por muitos anos. Suponho que aqueles que viveram naqueles tempos não queriam que o regime ressuscitasse por várias razões, incluindo o que poderia ter sido feito a eles, e o que eles mesmos poderiam

ter feito, mas, a essa distância, podemos nos permitir alguma perspectiva. É um alívio que essa seja a última pergunta, já que minha voz está falhando.

Quanto à sua pergunta, em tempos de paz e fartura, é difícil lembrar as condições que levaram a mudanças de regimes autoritários no passado, e é até mais difícil supor que nós mesmos algum dia iríamos fazer tais escolhas ou permitir que fossem feitas, mas quando há uma tempestade perfeita e o colapso da ordem estabelecida está em andamento, precipitado por estresses ambientais que levam à escassez de alimentos, fatores econômicos, como agitação devido ao desemprego, uma estrutura social sobrecarregada por muita riqueza concentrada nas mãos de poucos, então inicia-se a caça aos bodes expiatórios. O medo é desenfreado e há pressão para trocar o que entendemos como liberdade pelo que entendemos como segurança.

E quando a taxa de natalidade de qualquer sociedade está baixa o suficiente para criar uma população envelhecida e cada vez menor, as autoridades comerciais e militares ficarão alarmadas. Sua base de clientes e sua base de recrutamento estarão em perigo e haverá extrema pressão sobre as mulheres em idade fértil para compensar o déficit populacional. Assim, nossa aia entrega seu conto. Espero poder apresentar os resultados de nossas futuras investigações sobre Gilead em alguma data futura. Obrigado pela sua atenção [aplausos].