

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS**  
**ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS**

CASSIANA DIAS SOARES

***THE HANDMAID'S TALE:***

A narrativa como ato de resistência no romance de Margaret Atwood

SÃO PAULO

2023

CASSIANA DIAS SOARES

***THE HANDMAID'S TALE:***

A narrativa como ato de resistência no romance de Margaret Atwood

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em inglês.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos.

SÃO PAULO

2023

CASSIANA DIAS SOARES

***THE HANDMAID'S TALE:***

A narrativa como ato de resistência no romance de Margaret Atwood

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em inglês.

São Paulo, 08 de novembro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida

Universidade de São Paulo

---

Prof. Dr. Daniel Puglia

Universidade de São Paulo

---

Prof. Dr. André Cabral de Almeida Cardoso

Universidade Federal Fluminense

## **AGRADECIMENTOS:**

À minha orientadora, Profa. Dra. Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, por sua sábia orientação e contínuo apoio durante todo o processo de desenvolvimento e produção dessa dissertação.

*“We tell ourselves stories in order to live. (...) We look for the sermon in the suicide, for the social or moral lesson in the murder of five. We interpret what we see, select the most workable of the multiple choices. We live entirely, especially if we are writers, by the imposition of a narrative line upon disparate images, by the ‘ideas’ with which we have learned to freeze the shifting phantasmagoria which is our actual experience.”*

*(Joan Didion)*

*“Ancestress: the burning witch,  
her mouth covered by leather  
to strangle words.*

*A word after a word  
after a word is power.”*

*(Margaret Atwood)*

## Resumo

SOARES, Cassiana Dias. *THE HANDMAID'S TALE*: A narrativa como ato de resistência no romance de Margaret Atwood. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo 2023.

*The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood, é um romance distópico cujo enredo lida com questões de violação de direitos humanos, opressão de gênero e repressão política de indivíduos. Ele se passa na República de Gilead, uma versão ficcional e distópica dos Estados Unidos sob o domínio de terroristas fundamentalistas. Nessa nova configuração política, as mulheres são destituídas de todos os seus direitos e passam a ocupar posições limitadas ao ambiente doméstico. A narrativa é composta pelo relato de uma das Aias, mulheres cuja função é gerar filhos para a elite da República. A análise apresentada nessa dissertação, feita com base em teóricos como Walter Benjamin e Theodor Adorno, e focada na figura do narrador e no uso do ponto vista, discute como a personagem utiliza o próprio ato de narrar como ferramenta de resistência e de recuperação de si mesma como indivíduo, dentro de uma sociedade que a resume a um mero corpo físico para fins reprodutivos.

**Palavras-chave:** Distopia; narrador; *The Handmaid's Tale*; violação de direitos reprodutivos.

## Abstract

SOARES, Cassiana Dias. ***THE HANDMAID'S TALE***: The Narrative as an Act of Resistance in Margaret Atwood's Novel. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo 2023.

*The Handmaid's Tale*, by Margaret Atwood, is a dystopian novel whose plot deals with issues of human rights violations, gender oppression, and political repression of individuals. It takes place in the Republic of Gilead, a fictional, dystopian version of the United States under the rule of fundamentalist terrorists. In this new political configuration, women are deprived of all their rights and begin to occupy positions limited to the domestic environment. The narrative is composed of the testimony of one of the Handmaids, women whose function is to bear children for the Republic's elite. The analysis presented in this dissertation, based on theorists such as Walter Benjamin and Theodor Adorno, and focused on the role of the narrator and the use of point of view, discusses how the character uses the very act of narrating as a tool of resistance and recovery of herself as an individual, within a society that reduces her to a mere physical body for reproductive purposes.

**Keywords:** Dystopia; narrator; *The Handmaid's Tale*; violation of reproductive rights.

# Sumário

<b>1</b>	<b>Introdução .....</b>	<b>01</b>
1.1	As mulheres no centro da distopia.....	06
1.2	Offred e os desafios de narrar o trauma da barbárie .....	11
1.3	Gilead: antes e depois .....	13
<b>2</b>	<b>As epígrafes .....</b>	<b>15</b>
2.1	Raquel e Lia: onde tudo começa.....	16
2.2	Jacó: O herói trapaceiro e herdeiro da terra prometida.....	20
2.3	<i>A Modest Proposal</i> : a normalização do absurdo .....	23
<b>3</b>	<b>Offred: a narrativa como ato de resistência.....</b>	<b>27</b>
3.1	O narrador e o inenarrável.....	28
3.2	Em busca de um lugar na História.....	31
3.3	Um silêncio sem tempo nem espaço.....	47
3.4	<i>Historical Notes</i> : um conflito de narrativas .....	57
<b>4</b>	<b>O retorno à Gilead .....</b>	<b>69</b>
4.1	<i>The Testaments</i> : Três vozes, uma mesma história .....	72
4.2	<i>The 13th Symposium</i> : o retorno do historiador.....	78
4.3	Tia Lydia: uma narradora problemática .....	81
<b>5</b>	<b>Conclusão .....</b>	<b>85</b>
<b>6</b>	<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>89</b>

## Capítulo 1 – Introdução

---

Margaret Atwood, nascida em 1939, tinha 10 anos de idade quando o romance distópico *1984* de George Orwell foi lançado, mas foi só 5 anos mais tarde, aos 15 anos que ela pôde ler a obra em sua versão *paperback*. Esse fato biográfico, aparentemente desimportante, é algo frequentemente mencionado pela autora em entrevistas em que discute seu próprio romance distópico *The Handmaid's Tale* (traduzido no Brasil como *O Conto da aia*). A obra foi, pelo menos em parte, inspirada pelo livro de Orwell e pelo impacto que a leitura de romances como *1984* e *Brave New World*, entre outros, produziu na jovem leitora Atwood durante seus anos de formação no Canadá.

A outra parcela de inspiração surgiu da combinação de uma atmosfera política retrógrada e explosiva que tomava conta da América do Norte, principalmente nos Estados Unidos, no início dos anos 80, com a experiência vivida pela autora que no ano de 1984, decide se mudar temporariamente para a Berlim Ocidental com a família. Estávamos em plena Guerra Fria, cinco anos antes da queda do muro de Berlim, o evento que marcaria o final (histórico) do século que Eric Hobsbawm batizou como a Era dos Extremos, marcado principalmente por suas catástrofes.

Tais detalhes não se encontram presentes na obra em si, mas foram definitivos no processo que deu origem a ela. Mais do que apenas um exercício criativo de uma escritora testando novas águas, *The Handmaid's Tale* nasce da necessidade que Margaret Atwood sentiu de comentar os acontecimentos políticos e sociais de seu próprio tempo de um modo que fosse relevante, impactante e até mesmo um pouco assustador.

Com a eleição de Ronald Reagan em 1981, tem início nos Estados Unidos uma onda conservadora que ameaçava os avanços obtidos por políticas sociais e tentava invalidar, ou ao menos limitar, direitos alcançados pelas mulheres, nas décadas anteriores. O choque de realidade vivenciado pela autora lhe trouxe à mente o questionamento hipotético sobre como seria uma ditadura absolutista nos Estados Unidos, caso uma viesse a se estabelecer. E ainda, se o pensamento conservador pregava que o lugar da mulher era 'o lar', o que essa ditadura imaginária poderia fazer para devolvê-las a esse lugar? A resposta encontrada foi: estabelecendo uma ditadura religiosa, nos moldes da já existente no Irã desde o final dos anos 70, de cunho severamente conservador e baseado no Puritanismo do século XVII. Quanto às mulheres, a solução seria ainda mais simples

bastaria que fossem modificadas as leis, de modo que todos os seus direitos fossem revogados. Assim, sem possibilidade de emprego, educação ou liberdade financeira, elas se tornariam novamente seres vulneráveis, restritas a algumas poucas opções para garantir sua sobrevivência.

É desse processo especulativo que nasce o romance *The Handmaid's Tale* escrito em 1984 e lançado no ano seguinte. Além de Orwell, Atwood se utilizou de outras fontes de inspiração como Chaucer e até mesmo a Bíblia. O resultado é uma distopia que de acordo com o acadêmico Raymond Williams (1978, p.204) poderia ser descrita como '*the willed transformation*', que apresenta um mundo transformado pela degeneração social causada por uma tentativa de melhora que falha desastrosamente.

O livro é ambientado nos Estados Unidos, em um futuro não especificado (e não muito distante), depois de um golpe de estado que fecha o congresso, derruba a democracia e, em seu lugar, estabelece um regime conservador absolutista, baseado em preceitos bíblicos (porém não afiliado a nenhuma religião específica), e funda uma nova República batizada de Gilead. Nesse novo regime, os homens são detentores de todas as posições de poder e são também os únicos com direitos políticos e individuais, enquanto as mulheres são destituídas de todos os seus direitos políticos e civis, e reduzidas à posição de esposas ou criadas e outras categorias menores dentro dessa sociedade. Elas são proibidas também de ler, escrever ou ter qualquer tipo de participação na esfera pública. Uma exceção à regra é a categoria das Tias, que são mulheres encarregadas de treinar e policiar as Aias, e a quem são concedidas algumas permissões e uma certa autonomia, mesmo assim sob muito controle.

As Aias, por sua vez, são encarregadas da procriação, após a descoberta de que um dos resultados da crise ambiental, que de certa forma serviu de estopim para essas mudanças políticas, foi um aumento na taxa de infertilidade entre as mulheres do país. A função delas é gerar filhos para os comandantes da República e é o Estado que decide a quais deles cada Aia deverá servir. Diferente das demais mulheres de Gilead, as Aias são tratadas como propriedade da República e seguem regras ainda mais rígidas de comportamento, que as impedem até mesmo de falar ou andar livremente. Os corpos dessas mulheres são vistos como propriedades do Estado, logo elas não possuem nenhuma autoridade sobre o que fazer com eles, ou com toda e qualquer criança que elas venham a conceber. A elas, no entanto, se ensina que seu papel dentro da República é

similar a uma posição do exército, além de um dever divino. Ao conceber crianças para os membros da elite de Gilead, essas mulheres estariam de fato servindo sua Pátria.

My name isn't Offred, I have another name, which nobody uses now because it's forbidden. I tell myself it doesn't matter, your name is like your telephone number, useful only to others; but what I tell myself is wrong, it does matter, I keep the knowledge of this name like something hidden, some treasure I'll come back to dig up, one day. I think of this name as buried. This name has an aura around it, like an amulet, some charm that's survived from an unimaginably distant past. I lie in my single bed at night, with my eyes closed, and the name floats there behind my eyes, not quite within reach, shining in the dark. (ATWOOD, 1996, p.94)<sup>1</sup>

É ao redor dessa categoria, uma das mais (senão a mais) oprimidas dentro do sistema, que o romance se centra, uma vez que uma dessas Aias, Offred, é a responsável pela narração dos fatos. Esse não é seu nome verdadeiro, mas aquele que lhe é conferido socialmente devido a sua posição. As aias eram designadas por um patronímico formado pela preposição em inglês *Of* e o primeiro nome do comandante a quem ela serve, nesse caso Fred, daí Offred (sempre que mudavam de posto, indo de uma família para outra, seus nomes mudavam também). Ao longo de seu relato, Offred se ocupará de não apenas descrever os mecanismos de funcionamento da República e os abusos sofridos pelas mulheres, principalmente as Aias, dentro dele, mas também de expor evidências de corrupção por parte de membros do alto escalão do regime.

Embora o romance de Atwood seja muitas vezes classificado como ficção científica, a própria autora recusa tal classificação e prefere definir o romance como ficção especulativa ou distopia. Logo, será essa a denominação utilizada ao longo desse estudo para os devidos fins.

If you're writing about the future and you aren't doing forecast journalism, you'll most likely be writing something people will call

---

<sup>1</sup> Meu nome não é Offred, tenho outro nome que ninguém usa porque é proibido. Digo a mim mesma que isso não tem importância, seu nome é como o número de seu telefone, útil apenas para os outros; mas o que digo a mim mesma está errado, tem importância sim. Mantenho o conhecimento desse nome como algo escondido, algum tesouro que voltarei para escavar e buscar, algum dia. Penso nesse nome como enterrado. Esse nome tem uma aura ao seu redor, como um amuleto, um encantamento qualquer que sobreviveu de um passado inimaginavelmente distante. Deito-me em minha cama de solteiro, de noite, com os olhos fechados e o nome flutua ali, por trás de meus olhos, não totalmente ao alcance, resplandecendo na escuridão. (ATWOOD, 2017, p.103)

either science fiction or speculative fiction. I like to make a proper distinction between science fiction – for me, this label denotes books with things in them we can't yet do or begin to do, like going through a wormhole in space to another universe and speculative fiction, which employs the means already more or less to hand such as credit cards and takes place on Planet Earth. But the terms are fluid. (ATWOOD, 2021, p.7-8)

O termo distopia data do século XVII, segundo Gregory Claeys (2017), e deriva de duas palavras gregas, *dus* e *topos*, o que resulta no significado de lugar desfavorável, defeituoso. Porém, é em meados do século XX que ela ganha um uso mais disseminado, com um novo e mais recente pico de popularidade no século XXI, o que faz dela um conceito cuja imagem parece sempre moderna. Tanto da perspectiva literária quanto histórica, a distopia é frequentemente entendida como o fracasso da utopia, o desmoronamento dos sonhos de uma sociedade perfeitamente concebida, mas que sempre se revela perfeita apenas para uns e nunca para todos. Esse entendimento da perfeição como algo inalcançável resulta em um sentimento de pessimismo muito visível no mundo nas últimas décadas. O colapso das grandes ideologias, as grandes guerras e a constante ameaça de uma catástrofe climática que pode se abater sobre o mundo a qualquer momento são problemas presentes tanto dentro quanto fora da literatura. Enquanto gênero literário, a distopia se encontra perfeitamente confortável no cenário cultural do século XXI. Isso fica claro por sua constante presença também em produções audiovisuais focadas no público mais jovem, uma vez que o mundo real também se apresenta em um estado de constante apreensão sobre o futuro e descontentamento com o presente.

And thus, dystopia increasingly defines the spirit of our times. Now, though terrorism captures the headlines more frequently, our long-term anxieties increasingly focus on climate change. Blessed with a wondrous planet, we have contrived to ruin it. Even the more dire predictions of a decade ago begin to look increasingly likely. International agreements do nothing to stem the warming process (...) We are, the philosopher Slavoj Žižek writes, approaching an 'apocalyptic zero-point' where ecological crisis and struggles over raw materials, along with other factors, threaten complete collapse. The eminent scientist Martin Rees terms the present mankind's 'final century'. There is no reason to dispute his judgement. (CLAEYS, 2017, e-book)

Como aponta Claeys, a literatura distópica atualmente desempenha um papel ainda mais engajado e importante, não apenas o de tentar representar o momento atual, mas de fornecer recursos para que esse presente seja discutido e revisto. É um gênero

político por natureza, já que nunca se propõe a distrair o leitor da realidade, mas sim trazê-lo ainda mais fundo na análise do momento presente, sem se importar com qualquer possível desconforto ou angústia.

Seja simulando planetas imaginários a milhões de milhas da terra, ou trazendo a guerra para o quintal dos leitores, a distopia exercita um pessimismo ativo, que visa alertar para que erros não se repitam, e o pior possa ser evitado. Por isso mesmo, é possivelmente um dos melhores instrumentos atuais de observação e análise do mundo contemporâneo. Como argumenta Leomir Cardoso Hilário em seu ensaio de 2013:

Proponho que a distopia possa ser utilizada como instrumento de reflexão acerca dos ‘efeitos da barbárie’ que nos cercam na contemporaneidade. Mattéi (2002, p.13) compreende esses efeitos como a perda do sentido no campo da cultura, da política, da arte, da educação, etc. Assim, de acordo com esse autor, há efeito de barbárie sempre que uma ação, uma produção ou uma instituição não elabora mais o sentido, mas o destrói ou consome. (HILÁRIO, 2013)

*The Handmaid's Tale* cumpre integralmente esse papel de instrumento de reflexão do qual Hilário fala, tanto dentro quando fora da narrativa ficcional. No capítulo 3 desse estudo, será analisada com maior profundidade a tentativa da narradora, a Aia Offred, de reconstituir a experiência vivida. Os desafios que ela encontra para pôr em palavras a violência e a desumanização imposta a ela durante sua permanência em Gilead. Será discutida também a recepção de seu relato pelos acadêmicos de uma geração futura e a nova tentativa de silenciamento e apagamento de sua história.

Fora do campo ficcional, o impacto gerado pelo livro desde seu lançamento em meados da década de 1980 está diretamente ligado ao modo como ele lida com temas ainda bastante relevantes nos tempos atuais como a violação dos direitos das mulheres, misoginia, autoritarismo, ameaça ao estado democrático, entre outros. É importante, no entanto, enfatizar que o caráter político do romance distópico não faz dele uma obra didática, muito pelo contrário. É justamente essa capacidade de expor o familiar sob luzes desfavoráveis que torna o gênero ao mesmo tempo tão atraente e perturbador. Essas características são geralmente encontradas em obras distópicas, até mesmo se voltarmos a um dos primeiros grandes clássicos do gênero, *1984*, de George Orwell. Nele, o autor constrói uma sociedade autoritária, inspirada nos diversos modelos de regimes autoritários, como o comunismo e fascismo, mas não como um ataque a eles.

Recursos semelhantes são encontrados em *The Handmaid's Tale*. Assim como o romance de Orwell, Atwood se inspira exteriormente em um modelo político real e contemporâneo, o da União Soviética e o da República Democrática Alemã nos anos 80, mas desenvolve uma narrativa que tem como conclusão geral, como declarado pela própria autora, a premissa de que nunca se deve acreditar que isso jamais poderia acontecer aqui.

Atwood usa uma combinação de elementos familiares (reais e historicamente verídicos) e recursos formais para criar um futuro distópico dominado por uma atmosfera repressora e claustrofóbica. Nele, todos os indivíduos são constantemente vigiados e controlados e têm seus direitos drasticamente limitados, muitos deles categoricamente revogados. Esse futuro retrata um mundo em muitos aspectos semelhantes ao atual (no caso, à década de 80, quando o livro foi lançado), mas transformado de maneira a se tornar uma versão piorada dele, o que acaba forçando o leitor a especular o quão possível seria para esse mundo distópico de fato se materializar. Esse é possivelmente um dos principais fatores responsáveis pela popularidade do livro, e o que levou a ser lido e estudado com frequência por públicos de diferentes idades ao longo das últimas décadas. A proximidade entre o possível e o apenas imaginável, a linha fina entre o que é pura especulação e o que é de fato provável, fortalece seu caráter distópico e intenção crítica, além de contribuir para um maior engajamento do leitor com a obra.

### **1.1. As mulheres no centro da distopia**

*The Handmaid's Tale* experimenta desde seu lançamento, em 1985, uma onda de popularidade que já dura (quase) 4 décadas, sendo a obra leitura obrigatória em diversos programas de ensino fundamental e superior nos Estados Unidos e Canadá, além de ter sido adaptado para diversos outros formatos como cinema, peça teatral e até mesmo uma ópera. Recentemente, o romance foi transformado em série televisiva e transmitida pelo canal de streaming *Hulu* nos Estados Unidos (e depois para o mundo todo por outras plataformas), contando com a consultoria da própria autora e atingindo números surpreendentes de audiência, além de diversos prêmios importantes na categoria.

Esse sucesso está fortemente ligado ao modo como tanto o romance quanto sua adaptação lidam com questões relacionadas a direitos reprodutivos da mulher e misoginia, reforçando a reputação já existente da obra como 'distopia feminista'. Ao trazer

elementos da realidade para a ficção, Atwood não só reforça a premissa distópica de que algo assim poderia muito bem ‘acontecer aqui’, mas também argumenta que, de alguma forma, em algum lugar, isso já aconteceu, pode estar acontecendo ou prestes a acontecer.

Essa carga política é algo muito característico da obra da autora, presente em diversos de seus outros romances, bem como em sua poesia. Coral Ann Howells (1987) aponta como a autora faz uso da ficção científica como uma forma de ‘*social inquiry*’ por escrever uma ficção futurística baseada em tendências da sociedade presente e que ao evidenciar isso em sua obra, bem como suas consequências, Atwood transforma o romance em questão em uma forte e sonora advertência. Para Howells, o caráter político do romance é seu ponto mais forte, embora ressalte também a possível interpretação revisionista que a obra pode ter, mais especialmente para os leitores canadenses (país de origem da escritora), quando se levam em conta as relações de poder e dominação entre Canadá e Estados Unidos

Atwood’s double recognition of the power of patriarchal structures and the women’s ability to evade these institutions by offering an alternative concept of power is the basis of this most subversive novel about a society which is in every sense fundamentalist. It is a science fiction fable about the future, set around the second decade of the twenty first century in the puritan republic of Gilead in what was formerly New England, which was also the area of the Salem Witch Hunts. History repeats itself with minimal variations and the major source of fear for the reader is that nothing in this futuristic society is new. (HOWELLS, 1987, p.63)

Como explicita o trecho acima, Atwood trabalha as relações de poder dentro do romance, enfatizando o papel das mulheres como algo além de meras vítimas de um sistema opressor, o que resulta em um romance provocador e subversivo. O modo como ele se aproveita de fatos históricos passados e presentes para criar uma narrativa de advertência sobre um futuro catastrófico no qual as mulheres estão em risco de perder todos os direitos adquiridos nas últimas décadas é, sem dúvida, algo que causa profundo desconforto no leitor, mas que também conquista seu engajamento e reflexão.

Porém, é importante ressaltar, esse aspecto político de sua obra não é algo apresentado por ela como bandeira ou projeto literário. Em um ensaio de 2010 sobre o papel do escritor como um agente político, Atwood (2021) afirma não acreditar que seja esse o caso; segundo ela, escritores não devem escrever com tal intenção, nem suas obras devem ser julgadas por suas crenças políticas, pois tal prática pode levar a uma forma de

censura. Ela retoma novamente a questão em um ensaio de 2018, no qual se questiona se é uma ‘má feminista’ (*Am I a bad feminist?*), enfatizando que:

My fundamental position is that women are human beings, with the full range of saintly and demonic behaviors this entails, including criminal ones. They're not angels, incapable of wrongdoing. If they were, we wouldn't need a legal system for such accusations since they would all be true. (...) Furthermore, I believe that in order to have civil and human rights for women, there have to be civil and human rights, period, including the right to fundamental justice, just as for women to have the vote, there has to be a vote. Do Good Feminists believe that only women should have such rights: Surely not? That would be to flip a coin on the old state of affairs in which only men had such rights. (ATWOOD, 2021, p.335)

*The Handmaid's Tale* é constantemente rotulado de feminista, ou seja, considera-se que sua questão central seja a opressão das mulheres pelos homens. Uma interpretação totalmente possível. A leitura mais detalhada da obra, entretanto, demonstra que o tema central do romance é a opressão de modo geral, e essa se dá em todos os níveis da estrutura social de Gilead. Como colocado pela autora:

The social structure of Gilead is sometimes thought to be one in which all men have superior status, and all women have low status, but that is not true. It's an absolutist or totalitarian scheme rather than one dictated strictly by gender divisions, so the spouses of high-status men have high status themselves, although lower status than their husbands. Low-status men have lower status than high-status women? That's how these things have worked historically. (ATWOOD, 2021, p.254)

Ao relatar sua experiência de desumanização, Offred não omite a participação de mulheres na perpetuação dessa opressão. As Tias comandam o centro de treinamento das Aias, atuando diretamente no processo de lavagem cerebral proposto pelo Estado. Serena Joy não apenas ocupa uma posição de poder como esposa de um dos comandantes mais importantes da República, mas é também apontada por Offred como participante central na própria criação de Gilead. A narradora também não desperdiça a oportunidade de questionar o próprio feminismo, tão presente em seu relato nos momentos de rememoração de sua mãe, uma feminista que em décadas anteriores defendia um ativismo que, aos olhos de uma criança, parecia agressivo e autoritário.

A opressão de gênero é um problema vital a toda a estrutura do romance; porém, isso não exclui a opressão social, racial, entre outras. Esse pensamento faz sentido não

apenas dentro do romance, mas também fora dele, principalmente nos dias atuais em que até o próprio feminismo tem precisado se fragmentar em variações de si mesmo para conseguir acomodar questões específicas de grupos, como as mulheres negras ou pobres.

O foco dessa análise, no entanto, será no aspecto mais formal da obra, mais especificamente na posição do narrador e seu ponto de vista. Uma das características mais inovadoras do romance é a narração da perspectiva de uma personagem feminina, algo não muito comum até o momento em que o livro de Atwood foi lançado. A maioria dos romances distópicos da época eram de autoria de escritores homens que contavam suas histórias de pontos de vistas também masculinos, e as mulheres ficavam limitadas a personagens periféricas carregadas de uma aura sensual (e sexual) e quase sempre personificavam algum elemento ameaçador ao sistema ou à integridade do protagonista.

*The Handmaid's Tale* vai na contramão dessa tendência e dá voz a uma personagem feminina, Offred, uma das Aias. A narração em primeira pessoa, a partir do ponto de vista dessa personagem em particular, permite ao leitor um conhecimento da história de um ângulo razoavelmente 'privilegiado', levando em consideração o papel dessas mulheres dentro da sociedade de Gilead. Isto é, se por um lado elas são uma categoria totalmente destituídas de direitos, por outro elas têm a oportunidade de convívio com a camada dominante, constituída pelos Comandantes e suas esposas. Porém, esse ponto de vista também limita a narração dos fatos a uma única pessoa e ao modo como ela vê determinados acontecimentos.

Não existe onisciência nesse caso, e o leitor é limitado pelo acesso que o narrador tem aos fatos para poder formular sua própria interpretação dos eventos. Tudo o que se sabe sobre Gilead é fornecido por Offred, de acordo com as informações que ela tem ao seu alcance, seja por ter sido testemunha dos acontecimentos ou por ter tido conhecimento sobre eles por meio de outras personagens.

Essa é uma das escolhas que marcam uma prática comum dessa narradora, isto é, a constante oposição de elementos entre o geral e o particular, o objetivo e o subjetivo. Sua subjetividade, embora muitas vezes julgada como um defeito, é um recurso para ressaltar o que existe de mais humano e verdadeiro em seu relato e para cobrir lacunas possivelmente esquecidas, ou ignoradas, pela História. Offred tem total consciência de seu ponto de vista limitado, mas também entende a importância de registrar sua experiência, porque não se trata de uma narrativa qualquer, que diz respeito apenas a si mesma, ou ao seu grupo social (as Aias), mas é também uma denúncia que expõe a

corrupção de um sistema opressivo, dentro do qual ela e seu grupo são uns dos mais massacrados.

Essa subjetividade é definida por Alice M. Palumbo como uma '*double voice*', um recurso muito usado por Atwood em diversos de seus romances como um modo de evidenciar o conflito interno de seus personagens:

In her novels, Atwood has made constant use of the double voice, depicting characters at war with themselves and their environments. Through intertextual allusions, alterations in narrative point of view, and the use of the unconscious, Atwood shows the way in which the self is constructed from contradictory impulses, some more societally acceptable than others. The emphasis in each of her novels, as Linda Hutcheon has argued, is the movement from product to process, or the realization of her protagonists that they are not merely objects to be acted upon, but dynamic subjects. (PALUMBO, 2009, p.21)

Offred oscila constantemente entre passado e presente, entre fatos e opiniões, certezas e dúvidas, discorrendo sobre coisas que viu ou que ouviu, coisas ditas, imaginadas, e até mesmo tenta abertamente enganar seus leitores. Ela não quer contar sua história, porque, ao fazê-lo, a experiência descrita se torna concreta e, perante tamanha brutalidade, até mesmo Offred prefere crer que tudo seja ficção. A narradora fala diretamente, como se se dirigisse a alguém, em um tom íntimo e quase confessional, muitas vezes motivada por sons ou cheiros, num impulso quase proustiano.

Ao permitir que a Aia conte sua história com as próprias palavras, apesar do sistema opressor que a impede de fazer exatamente isso, o romance acaba dando uma nova camada de sentido ao próprio ato de narrar e ao papel do narrador dentro da narrativa, aspecto que será o ponto central de análise desse estudo. O capítulo 3 será inteiramente dedicado a analisar o modo como a narradora desenvolve sua narrativa ao longo do romance e o valor político e social que ela assume ao desempenhar esse papel.

A escolha do narrador, sua função e seu lugar na narrativa, como eixos centrais da análise do romance de Margaret Atwood, se justificam pelo fato de essa ser uma questão de grande relevância para a literatura do século XX, quando o narrador, como um dos principais elementos formais assume uma responsabilidade maior, à medida que a representação da realidade se torna mais complexa com o passar do tempo. Essa análise será realizada com base em diferentes teóricos, entre eles Walter Benjamin e Theodor Adorno, que retomam no início do século essa discussão, iniciada muitas décadas antes.

Ambos, em diferentes momentos e a seu próprio modo, apontam e discutem a dificuldade que o romance encontra em apreender e representar a realidade perante tamanha brutalidade e horror que o mundo vivencia ao longo da primeira metade do século XX, uma época repleta de guerras, genocídios, opressão e outros horrores. Eles questionam se o grande desafio dos romancistas dos últimos dois séculos se centra justamente em torno de como narrar a experiência humana quando ela parece ter se tornado inenarrável. Com as mudanças nos contextos histórico e literário, o ato de narrar e, por consequência, a função do narrador foram se modificando ao longo das décadas.

## **1.2. Offred e os desafios de narrar o trauma da barbárie**

Em *The Handmaid's Tale*, o ato de narrar não é apenas uma questão estrutural, mas é também um de seus elementos temáticos. Uma de suas características mais fortes é justamente o modo como o narrador (no caso, a narradora) não só se posiciona, mas também conduz e constrói a narrativa de acordo com sua necessidade de contar uma experiência que pode ser considerada como inenarrável.

Existe uma tentativa por parte de Offred de construir aquilo que Kate Hamburger (1986) define como um 'eu histórico' em oposição a um 'eu lírico', expressando uma tendência a narrar a vivência pessoal com o intuito de registrá-la como verdade histórica e não subjetiva. Essa objetividade nem sempre é alcançada, mas o esforço da narradora é visível. Offred não 'produz' o que narra, mas narra sobre algo compreendido como realidade, evocando uma totalidade de sua vida passada. Offred é uma narradora testemunha, e ao longo do romance tece seu depoimento, mas não é uma testemunha apenas de si. Sua história é também a história de dezenas, talvez centenas, de outras mulheres na mesma posição que ela, algo de que ela tem total consciência. Sua narrativa, ao final do romance, se revela uma tentativa arriscada de evitar que personagens, e o sofrimento por elas vivenciado, não sejam apagados da História.

O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o "real") com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o "real" equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a

intraduzibilidade pode ser desafiada, mas nunca totalmente submetida. (SELIGMANN-SILVA, 2020, p.46-47)

A dificuldade de assimilar o trauma descrita por Seligmann-Silva, e mais ainda de expressá-la por meio da linguagem, é algo muito visível em Offred e é o que torna seu relato tão importante, já que não se propõe apenas a uma tentativa de registro subjetivo, mas sim de comunicar ao mundo uma experiência que até mesmo aquele que a vivenciou acha difícil colocar em palavras. Trata-se de um testemunho individual, mas que visa comunicar a experiência coletiva de um grupo específico.

Esses lapsos e quebras de protocolo, no entanto, levarão o relato de Offred a ser questionado e invalidado por historiadores na segunda parte do romance. A ausência de provas, de dados, faz dela uma narradora ineficiente, sob o olhar severo da academia. Seu relato não cabe na verdade já estabelecida centenas de anos depois da queda de Gilead. Esse questionamento e desconfiança estão fortemente ligados à oralidade do relato que é encontrado pelos historiadores em gravações feitas em antigas fitas cassete e transcritas por uma equipe que se encarrega de organizá-lo. É um detalhe que pode passar despercebido ou parecer pequeno, mas que na verdade é de grande importância.

Esse tipo de relato (oral) é fortemente associado a grupos ou pessoas vítimas de abusos e/ou torturas. Segundo José Carlos Sebe B. Meihy “por afetar gerações ou interferir no andamento das relações sociais, esses eventos merecem tratamento especiais e justificam o ‘trabalho de memória’ que ganha condição de dever social” (2020, p.78). O narrador nesses casos relata a partir da própria memória e, por isso, não se pode exigir dele/dela exatidão ou dados específicos. A narrativa oral está muito mais ligada a análise qualitativa, e não quantitativa, dos acontecimentos e visa reconstruir a memória individual ou coletiva; assim, não se deve exigir confiabilidade em relação a detalhes. Tais narrativas não têm como objetivo central registrar uma verdade histórica, mas “operar na coleta de um ‘passado estável’”. (Meihy, 2020, p.82)

O conflito entre relato pessoal e relato histórico e a facilidade com que a narrativa da Aia é rapidamente invalidada colocam em debate o que pode ser considerado História e, até mesmo, quem decide o que pode ser História. Com base em teóricos como Walter Benjamin, Adorno, Marco Seligmann-Silva e Jeanne Marie Gagnebin, esse capítulo final do romance será analisado não apenas em relação a sua contribuição como parte da obra, mas ao modo como ele se liga à questão da narradora e sua posição no romance.

### 1.3 Gilead: antes e depois

Com o intuito de reforçar a análise proposta, esse estudo também inclui dois capítulos dedicados a explicar e debater outros aspectos ou elementos relacionados ao romance. No capítulo 2, serão discutidos 2 dos 3 textos mencionados pela autora na epígrafe do romance, no intuito de demonstrar como eles concorrem para um entendimento mais amplo das diversas camadas de sentido da narrativa. O capítulo 4, que caminha para a conclusão desse estudo, apresentará um comentário sobre a nova onda de popularidade mundial que *The Handmaid's Tale* tem vivido desde 2016 com o lançamento da série produzida pelo canal de streaming americano HULU e o modo como essa renovada atenção contribui para o debate político da época. A série é lançada poucos meses após a eleição de Donald Trump nos Estados Unidos, em meio a uma onda conversadora que varre a América do Norte e vários países Europeus. Isso traz de volta ao centro das atenções diversas questões relacionadas aos direitos das mulheres e de outras minorias.

Em 2019, Atwood volta atrás em uma decisão que havia comunicado décadas antes e lança um novo romance ambientado no universo de Gilead, *The Testaments*. Os fatos descritos nessa sequência se situam 15 anos após o ponto final de *The Handmaid's Tale* e apresenta um retrato de uma República um pouco mais amadurecida e estabilizada. Não mais em fase de transição, mas já devidamente consolidada, embora ainda haja resistência e a guerra ainda perdure. Ali, Atwood retoma o uso do narrador em primeira pessoa, mas agora cria narradores e pontos de vista múltiplos, aproveitando para esclarecer alguns pontos que ficaram ocultos no primeiro romance. A obra também retoma a questão da tentativa do silenciamento das mulheres dentro de uma sociedade que as oprime e objetifica o papel delas ao longo desse processo de anulação social.

O intuito do capítulo não é apresentar uma análise aprofundada de *The Testaments*, pois ele não complementa nem contesta *The Handmaid's Tale*, apenas oferece uma visão do que lhe segue. Porém, uma vez que alguns dos mesmos recursos narrativos foram ali empregados, um breve comentário sobre sua forma como um todo, bem como o desenvolvimento de personagens existentes, mas pouco explorados no romance anterior podem constituir uma contribuição valiosa para esse estudo; tendo em vista que o objetivo aqui não é provar ou refutar quaisquer interpretações existentes, mas sim propor uma leitura alternativa da história de Offred, focando menos em seu conteúdo

temático e mais em sua construção formal e no modo como a forma contribui para seu impacto como obra literária.

## 2. As epígrafes

---

And when Rachel saw that she bare Jacob no children,  
Rachel envied her sister; and said unto Jacob, give me children, or else I  
die.

“And Jacob's anger was kindled against Rachel; and he said,  
Am I in God's stead, who hath withheld from  
thee the fruit of the womb?

And she said, Behold my maid Bilhah,  
go in unto her; and she shall bear upon my knees,  
that I may also have children by her.

Genesis, 30:1-3

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...

Jonathan Swift, *A Modest Proposal*

*The Handmaid's Tale* se inicia com uma epígrafe que contém 3 citações. Duas delas, reproduzidas acima, serão analisadas nesse capítulo. A primeira é extraída do livro inicial da Bíblia, o Gênesis, e a segunda, de um ensaio de Jonathan Swift intitulado *A Modest Proposal*. Embora os trechos sejam bastante distintos em forma e conteúdo, a combinação de ambos cria uma espécie de chave de leitura ao leitor mais atento, que irá descobrir que os versículos bíblicos usados como código moral único e a normalização do absurdo são o alicerce da República de Gilead. O desconhecimento deles não atrapalha a leitura; porém, o contrário acrescenta camadas de sentido ao enredo que permitem um entendimento mais aprofundado de aspectos importantes da obra.

Com o propósito de explorar esse recurso disponibilizado pela autora, este capítulo apresentará uma breve análise sobre as duas primeiras citações presentes na epígrafe e o modo como elas contribuem para o enriquecimento da leitura do romance.

Like the dedications, the epigraphs chosen as framing texts are drawn from the domains of history, literary history, and religion, thus pointing to a wide scope of issues, to a seriousness of purpose and, also, to the persistence over time of the problems the novel will raise. These preliminary interpolated texts signal the reader that several discourses will be juxtaposed; several layers of meaning and language will be

superimposed upon each other and played against each other to produce ironic effects. (STEIN, 2001, p.130)

Conforme sugerido por Karen F. Stein acima, os trechos escolhidos por Atwood funcionam como pistas para alertar o leitor que a obra inclui diversas questões e temas importantes e polêmicos que serão expostos em toda a sua complexidade. Podem servir para fornecer uma espécie de moldura para a narrativa de Offred, possibilitando novas interpretações.

## **2.1. Raquel e Lia: onde tudo começa**

Em Gilead não existe religião. Igrejas, cultos, celebrações e feriados foram todos abolidos após a instituição da nova República. A Bíblia dentro dessa sociedade não é um documento de orientação espiritual, mas sim o código usado para a condução moral e cívica do Estado e do indivíduo em um resgate da tradição puritana do século XVII. A sede do novo governo é instalada não coincidentemente no território de New England, onde os Puritanos se instalaram no território americano. Essa escolha é explicada pela autora em um ensaio escrito em 2015:

I set the novel in Cambridge, Massachusetts. Here is why. I attended Harvard University in the years 1961 to 1963 and then 1965 to 1967, and while there I took some courses from Perry Miller, who, along with F.O. Matthiessen, was instrumental in establishing American literature and civilization as an academic discipline. What I first studied under his wing was the seventeenth century—that is, the Puritan century in New England. This was an eye-opener to me, as the only early American literature I had studied until then was from the nineteenth century—Poe, Melville, Emerson, Thoreau, Dickinson, Whitman, Henry James, and so forth. Miller was brilliant on the seventeenth century in New England, which was far from a liberal democracy at that time. Instead, it was a theocracy. It was in favor of religious freedom for itself, but against it for anyone else. It hanged for instance—Quakers. As these Puritans were among my ancestors, I was of course transfixed by this history.” (ATWOOD, 2021, p.253)

Os puritanos que se fixaram no território hoje conhecido como Massachusetts eram originários da Inglaterra e chegaram aos Estados Unidos fugindo da perseguição

religiosa. Eram também em boa parte *congressionalists*<sup>2</sup> e tinham como peça fundamental de sua organização social o que eles chamavam de ‘*covenant*’, um contrato entre Deus e aqueles por ele ‘eleitos’. Isso impedia que se pudesse pensar qualquer aspecto da vida comum e social que não tivesse ligação com os escritos sagrados, ou sofresse interferência deles. Foi um modo prático que encontraram de estabelecer autoridade, uma vez que o Estado não podia controlar a Igreja. A região foi também palco dos julgamentos de Salem, nos quais centenas de pessoas foram julgadas sob acusação de bruxaria e 20 foram executadas entre 1692 e 1693. A repercussão daqueles julgamentos ajudou a criar uma imagem de paranoia e intolerância religiosa em relação ao lugar que persiste até os dias de hoje.

Esse histórico de tensão religiosa e perseguição e a reputação do território de apego a certas ideias de patriotismo e identidade americana fizeram dali um lugar propício para a atmosfera abafada e claustrofóbica de Gilead e um lugar provável de eclosão de uma revolução conservadora e presa ao passado.

Toda a organização social e moral de Gilead se baseia em passagens do primeiro livro do Velho Testamento, o Gênesis, incluindo suas leis. A presença bíblica também é sentida em nomes de diversos locais na cidade onde Offred se encontra, como ‘*Milk and Honey*’ ou no título de certas funções como as Marthas. Na Bíblia, o nome próprio se refere a uma mulher comum que abre sua casa para receber Jesus e se ocupa dos afazeres domésticos para garantir que ele e seus apóstolos tenham o que comer e beber, enquanto sua irmã fica aos pés do filho de Deus escutando sua palavra. O termo que nomeia a função de Offred, ‘*Handmaid*’, também segue a mesma regra.

Na tradução brasileira, a palavra *handmaid* foi transposta como ‘aia’, que significa dama de companhia ou preceptora encarregada da educação doméstica das crianças de famílias nobres ou ricas. No entanto, no contexto bíblico *handmaid* é mais comumente compreendida como simplesmente serva ou criada. O capítulo 30 do Gênesis descreve o momento em que Jacó, filho de Isaque e neto de Abraão, descobre que Raquel, uma de suas duas esposas, é infértil. A infertilidade é para a mulher um motivo de humilhação.

---

<sup>2</sup> Adeptos ao Congregacionalismo, um movimento cristão que surgiu na Inglaterra no final dos séculos XVI e XVII. Ocupa uma posição teológica em algum lugar entre o Presbiterianismo e o Protestantismo mais radical dos Batistas e Quakers. Enfatiza o direito e a responsabilidade de cada congregação devidamente organizada de determinar os seus próprios assuntos, sem ter de submeter estas decisões ao julgamento de qualquer autoridade humana superior e, como tal, eliminou bispos e presbíteros. Cada igreja individual é considerada independente e autônoma. (In: Britannica.com)

Num gesto desesperado, Raquel oferece sua serva a Jacó, para que ele se deite com ela e gere um filho:

Quando Raquel viu que não dava filhos a Jacó, teve inveja de sua irmã. Por isso disse a Jacó: “Dê-me filhos ou morreréi!” Jacó ficou irritado e disse: “Por acaso estou no lugar de Deus, que a impediu de ter filhos?”

Então ela respondeu: “Aqui está Bila, minha serva. Deite-se com ela, para que tenha filhos em meu lugar por meio dela eu também possa formar família”.

Por isso ela deu a Jacó sua serva Bila por mulher. Ele deitou-se com ela, Bila engravidou e deu-lhe um filho. Então Raquel disse: “Deus me fez justiça, ouviu o meu clamor e deu-me um filho”. Por isso deu-lhe o nome de Dã.

Bila, serva de Raquel, engravidou novamente e deu a Jacó o segundo filho. Então disse Raquel: “Tive grande luta com minha irmã e venci”. Pelo que o chamou Naftali.

Quando Lia viu que tinha parado de ter filhos, tomou sua serva Zilpa e a deu a Jacó por mulher. Zilpa, serva de Lia, deu a Jacó um filho. Então disse Lia: “Que grande sorte!” Por isso o chamou Gade.

Zilpa, serva de Lia, deu a Jacó mais um filho. Então Lia exclamou: “Como sou feliz! As mulheres dirão que sou feliz”. Por isso lhe deu o nome de Aser. (GÊNESIS, 30:01-13)

Em Gilead, as mulheres também buscam a maternidade com desespero, pois uma criança simboliza a bênção divina, enquanto um útero vazio é sinal de humilhação. Deus é quem escolhe se uma mulher merece ou não um filho. Uma mulher sem filhos não tem valor, é uma vida que não tem sentido e essa passagem bíblica é peça fundamental dentro do sistema que justifica a existência das Aias. Do mesmo modo que Raquel e Lia oferecem suas servas para que seu marido as engravide e assim se possam gerar os filhos que tanto lhes faltam, também as mulheres de Gilead se valem da mesma prerrogativa. Por esse motivo, o centro de treinamento das Aias, informalmente chamado por Offred de *Red center*, tem como nome oficial “*The Rachel and Leah Center*”. Ali, as mulheres designadas para tal função são doutrinadas e treinadas para reproduzir a passagem bíblica sob a forma de uma cerimônia. Trata-se de um processo vendido às Aias como um ato de benevolência por parte do Estado, o qual oferece a essas mulheres uma chance de remissão de seus pecados (lembrando que as Aias eram mulheres previamente condenadas por transgressões morais ou cívicas, segundo a doutrina de Gilead) em troca do serviço ‘à Pátria’. Como observa Karen F. Stein, é a transformação do desejo feminino em instrumento de dominação.

Recontextualizing this passage, Gilead turns Rachel's anguished plea for children into the pretext for instituting a new domesticity based on the sexual triangle of a man and two women. In the guise of a re-population program, Gilead reads the biblical text literally and makes it the basis for the state-sanctioned rape, the impregnation ceremony the handmaids must undergo each month. In this recasting of the biblical passage, Gilead obliterates the emotional meaning of the story and, instead, turns a woman's desire into an instrument of male control. (STEIN, 2001, p.132)

Logo no início da passagem bíblica, o homem, Jacó, se isenta de qualquer responsabilidade em relação à concepção e deixa claro que é Deus quem decide qual mulher merece gerar um filho. Em Gilead acontece algo semelhante. O homem nunca é responsabilizado pela infertilidade, apenas as mulheres. Por isso as esposas precisam recorrer às Aias. Lia e Raquel não sentem ciúme de suas servas por se deitarem com seu marido. O ciúme acontece entre as duas irmãs, por sentirem que o marido amará mais aquela que lhe der mais filhos. O ideal romântico é substituído pelo ideal da maternidade, e também entre as mulheres de Gilead esse é o mais forte motivo de inveja entre elas. Isso inclui as Aias. Existe no trecho bíblico um sentimento de animosidade entre as mulheres, que competem pela atenção do homem não através de sua sexualidade, mas de sua fertilidade. Essa mesma atmosfera hostil é reproduzida em alguns momentos do romance como no trecho abaixo:

As we wait in our double line, the door opens and two more women come in, both in the red dresses and white wings of the Handmaids. One of them is vastly pregnant; her belly, under her loose garment, swells triumphantly. There is a shifting in the room, a murmur, an escape of breath; despite ourselves we turn our heads, blatantly to see better; our fingers itch to touch her. She's a magic presence to us, an object of envy and desire, we covet her. She's a flag on a hilltop, showing us what can still be done: we too can be saved. (ATWOOD, 1994, p.36)<sup>3</sup>

Offred descreve o encontro com a Aia chamada Janine, que está grávida, durante a saída para as compras. Ela diz que a presença de Janine ali é proposital pois sua intenção é 'se mostrar', causar inveja, e consegue. As outras mulheres olham para ela querendo o

---

<sup>3</sup> Enquanto esperamos em nossa fila dupla, a porta se abre e mais duas mulheres entram, ambas com vestidos vermelhos e toucas brancas de abas largas das Aias. Uma delas está enorme de grávida, a barriga, sob aquelas roupas largas, se avoluma triunfantemente. Há uma mudança no ambiente, um murmúrio, uma exalação de ar; sem querer viramos a cabeça, de maneira ostensiva, para ver melhor; nossos dedos anseiam por tocá-la. Ela é uma presença mágica para nós, um objeto de inveja e desejo, nós a cobiamos. Ela é uma bandeira no alto de uma colina que nos mostra o que ainda pode ser feito: também podemos ser salvas. (ATWOOD, 2017, p.37)

que ela tem, que é o equivalente à salvação. Uma mulher sem filhos é uma mulher sem valor e, no caso das Aias, isso é uma literal sentença de morte.

Lia engravidou de novo e deu a Jacó o sexto filho. Disse Lia: “Deus presenteou-me com uma dádiva preciosa. Agora meu marido me tratará melhor; afinal já lhe dei seis filhos”. Por isso deu-lhe o nome de Zebulom.

Algum tempo depois, ela deu à luz uma menina a quem chamou Diná. Então Deus lembrou-se de Raquel. Deus ouviu o seu clamor e a tornou fértil. Ela engravidou, e deu à luz um filho e disse: “Deus tirou de mim a minha humilhação”. Deu-lhe o nome de José e disse: “Que o SENHOR me acrescente ainda outro filho”. (GÊNESIS 30:14-24)

Ainda no mesmo capítulo do Gênesis, após ter dois filhos gerados por sua serva, Raquel, até então infértil, consegue engravidar e dar a Jacó um filho de seu próprio ventre. Isso acontece porque Deus teve piedade dela e, tendo ela sido uma boa esposa, disposta até mesmo a ceder a própria serva para conseguir dar filhos ao marido, Deus finalmente a julga merecedora e lhe ‘abre o útero para que ela gere a fruta’. Essa benção é constantemente lembrada em Gilead em cumprimentos trocados pelas aias entre si: *‘blessed be the fruit’ e ‘may the Lord open’*.

A imagem da criada que se coloca a total disposição daquele(a) a quem serve não é exclusiva a essa passagem bíblica. Ela aparece também em Lucas 1:38, no trecho que descreve o momento em que Maria é visitada por um anjo que lhe comunica que ela foi escolhida para gerar o filho de Deus. “Respondeu Maria: ‘Sou serva do Senhor; que aconteça comigo conforme a tua palavra’. Então o anjo a deixou”<sup>4</sup>

A interpretação bíblica do termo *Handmaid* como serva consegue abarcar de forma mais relevante os dois aspectos de sua função: o da mulher que deve obedecer às ordens que recebe daquele a quem ela serve, como fizeram as servas de Raquel e Lia, e o da serva de Deus, que aceita o chamado como Maria o fez. Um papel similar ao que mulheres como Offred cumprem dentro da República de Gilead.

## 2.2 Jacó: o Herói trapaceiro e herdeiro da Terra Prometida

O movimento que inicia o processo de tomada do poder nos Estados Unidos, convertendo o país na República de Gilead leva o nome de *Sons of Jacob* (os filhos de

---

<sup>4</sup> (em inglês: “*Then Mary said: ‘Behold, I am the handmaid of the Lord. Let it be done to me according to your word’ And the Angel departed from her.*”)

Jacó), em homenagem à personagem bíblica que tem uma origem controversa e marcada por comportamentos questionáveis.

Ainda no livro do Gênesis, entre os capítulos 25 e 29, que tratam da concepção e nascimentos de seus descendentes, a origem dessa personagem, que é filho de Isaque, por sua vez, filho de Abraão, é descrita em maiores detalhes. Entre suas qualidades mais evidentes estão a determinação e a astúcia, mas também certo grau de desonestidade e ganância.

A mãe de Jacó, Rebeca, se casa com Isaque, que à época já contava com seus 40 anos de idade. Diante da dificuldade para conceber um filho, Isaque ora a Deus, que atende suas preces (*may the Lord open*), ficando Rebeca grávida de dois meninos gêmeos.

Isaque orou ao SENHOR em favor de sua mulher, porque era estéril. O SENHOR respondeu à sua oração, e Rebeca, sua mulher, engravidou. Os meninos se empurravam dentro dela, pelo que disse: “Por que está me acontecendo isso?” Foi então consultar o SENHOR.

Disse-lhe o SENHOR:

“Duas nações estão em seu ventre,  
já desde as suas entranhas  
dois povos se separarão;  
um deles será mais forte que o outro,  
mas o mais velho servirá ao mais novo”.

Ao chegar a época de dar à luz, confirmou-se que havia gêmeos em seu ventre. O primeiro a sair era ruivo, e todo o seu corpo era como um manto de pelos; por isso lhe deram o nome de Esaú. Depois saiu seu irmão, com a mão agarrada no calcanhar de Esaú; pelo que lhe deram o nome de Jacó. Tinha Isaque sessenta anos de idade quando Rebeca os deu à luz. (GÊNESIS 25:21-26)

À medida que os meninos crescem Esaú se torna o favorito do pai, e Jacó, o favorito de Rebeca. Cabia a Esaú o direito de filho mais velho, algo que causava muita inveja a Jacó, que um dia convenceu o irmão a lhe vender esse direito em troca de um prato de ensopado. O irmão, que não via valor em tal direito, o fez sem hesitação. Mais tarde, quando o pai já velho se encontrava perto da morte, Jacó se valeu mais uma vez de sua astúcia para conseguir para si o lugar que julgava merecer:

Disse-lhe (a Esaú) Isaque: “Já estou velho e não sei o dia da minha morte. Pegue agora suas armas, o arco e a aljava, e vá ao campo caçar alguma coisa para mim. Prepare-me aquela comida saborosa que tanto aprecio e traga-me, para que eu a coma e o abençoe antes de morrer”. Ora, Rebeca estava ouvindo o que Isaque dizia a seu filho Esaú. Quando Esaú saiu ao campo para caçar, Rebeca disse a seu filho Jacó: “Ouvi seu pai dizer a seu irmão Esaú: ‘Traga-me alguma caça e prepare-me

aquela comida saborosa, para que eu a coma e o abençoe na presença do SENHOR antes de morrer'. Agora, meu filho, ouça bem e faça o que lhe ordeno: Vá ao rebanho e traga-me dois cabritos escolhidos, para que eu prepare uma comida saborosa para seu pai, como ele aprecia. Leve-a então a seu pai, para que ele a coma e o abençoe antes de morrer".

Disse Jacó a Rebeca, sua mãe: "Mas o meu irmão Esaú é homem peludo, e eu tenho a pele lisa. E se meu pai me apalpar? Vai parecer que estou tentando enganá-lo, fazendo-o de tolo e, em vez de bênção, trarei sobre mim maldição".

Disse-lhe sua mãe: "Caia sobre mim a maldição, meu filho. Faça apenas o que eu digo: Vá e traga-os para mim". (GÊNESIS 27:02-13)

O plano acima, arquitetado por Rebeca e executado por Jacó, é bem-sucedido e cai sobre ele a bênção do pai de "Que as nações o sirvam, e os povos se curvem diante de você". Em consequência desse evento, se instala entre os irmãos uma atmosfera de rancor que nunca se desfaz. Isso, porém, não rende a Jacó uma má reputação no contexto bíblico que geralmente o descreve como um 'herói que simboliza o poder e a graça de Deus para mudar e renovar', pois ele no fim na vida retorna à casa arrependido e recebe de Deus não apenas o perdão como um novo nome, Israel.

Depois que Jacó retornou de Padã-Arã, Deus lhe apareceu de novo e o abençoou, dizendo: "Seu nome é Jacó, mas você não será mais chamado Jacó; seu nome será Israel". Assim lhe deu o nome de Israel.

E Deus ainda lhe disse: "Eu sou o Deus todo-poderoso; seja prolífero e multiplique-se. De você procederão uma nação e uma comunidade de nações, e reis estarão entre os seus descendentes. A terra que dei a Abraão e a Isaque, dou a você; e também aos seus futuros descendentes darei esta terra". A seguir, Deus elevou-se do lugar onde estivera falando com Jacó. (Gênesis 35:09-13)

Essa imagem de herói controverso é a que inspira os Filhos de Jacó e os transformam nos agentes da mudança sofrida pelos Estados Unidos, que resulta na criação de Gilead. A vitória do movimento é obtida através de terrorismo, trapaças e atos criminosos que incluem o assassinato do Presidente e fechamento do Congresso. Os líderes desse movimento, apesar da violência e autoritarismo, vendem uma propaganda de Gilead como um recomeço da humanidade nos moldes ditados por Deus, através da Bíblia. Eles se enxergam como homens superiores, como descendentes direto daquele a quem Deus garantiu o direito de guiar o caminho à Terra Prometida.

Essa é uma peça importante para entender melhor o verdadeiro valor das imagens bíblicas em *The Handmaid's Tale*, uma vez que não existe um sentimento verdadeiramente religioso em nenhum momento do romance. Palavras de louvor são

repetidas de forma corriqueira e vazias de sentido, preces são registradas por máquinas de modo repetitivo e automático, mas não existe fé em Gilead. A Bíblia não é um livro no qual alguém buscaria conforto espiritual, mas um livro de regras. Apenas os homens podem ler diretamente dela. Trechos da história de Lia e Raquel são recitados pelo Comandante antes de todas as cerimônias de concepção, para lembrar a todos ali presentes que o ato que estão prestes a executar (a relação sexual entre ele e Offred, com a presença da esposa) será feito como está escrito na Bíblia, e de nenhuma outra forma. Assim como para seus ancestrais puritanos, a Bíblia é o *covenant* e todas as vidas são guiadas por ela. Deus é uma figura de autoridade que exige obediência, humildade e penitência.

### **2.3. A *Modest Proposal*: a justificativa da barbárie pela normalização do absurdo**

A segunda citação contida na epígrafe do romance é extraída do ensaio *A Modest Proposal* de Jonathan Swift, publicado em 1729. Nele, o autor compõe uma sátira para expressar seu crescente descontentamento em relação aos poderosos e aos políticos, principalmente os ingleses, diante da pobreza e da fome que assolava a Irlanda naquele momento. O texto apresenta uma proposta, expressa com forte tom de ironia, para solucionar a crise irlandesa, resultado direto da exploração inglesa. Para o narrador de Swift, o problema seria resolvido se os pobres cedessem (na verdade, vendessem) seus filhos de até 1 ano para que fossem cozidos e servidos aos ricos e abastados como alimento.

I grant this food will be somewhat dear, and therefore very proper for landlords, who, as they have already devoured most of the parents, seem to have the best title to the children. (SWIFT, 2020, Kindle)

A proposta absurda é narrada em tom sério, formal e com descrições detalhadas sobre como seria executada, com seus benefícios e justificativas. O texto não poupa esforços para tentar normalizar o consumo de carne humana dos pobres pelos ricos e promover um rebaixamento das classes mais pobres comparando-as a animais. A exposição desde o início causa choque e desconforto no leitor.

I shall now therefore humbly propose my own thoughts, which I hope will not be liable to the least objection. I have been assured by a very knowing American of my acquaintance in London, that a young healthy

child well nursed, is, at a year old, a most delicious nourishing and wholesome food, whether stewed, roasted, baked, or boiled; and I make no doubt that it will equally serve in a fricasee, or a ragoust.

I do therefore humbly offer it to publick consideration, that of the hundred and twenty thousand children, already computed, twenty thousand may be reserved for breed, whereof only one fourth part to be males, which is more than we allow to sheep, black cattle, or swine, and my reason is, that these children are seldom the fruits of marriage, a circumstance not much regarded by our savages, therefore, one male will be sufficient to serve four females. That the remaining hundred thousand may, at a year old, be offered in sale to the persons of quality and fortune, through the kingdom, always advising the mother to let them suck plentifully in the last month, so as to render them plump, and fat for a good table. A child will make two dishes at an entertainment for friends, and when the family dines alone, the fore or hind quarter will make a reasonable dish, and seasoned with a little pepper or salt, will be very good boiled on the fourth day, especially in winter.” (SWIFT, 2021, Kindle)

Ao longo do ensaio, esse choque se transforma em reflexão à medida que o absurdo é normalizado no discurso do narrador que, por sua vez, presume a indiferença por parte de quem lê e por isso tece críticas a todos os grupos envolvidos, enquanto evidencia a supremacia dos privilegiados, que podem se dar ao luxo de decidir os destinos dos mais vulneráveis.

Não é difícil traçar um paralelo entre o ensaio de Swift e o romance de Margaret Atwood. A autora retoma a proposta de Swift com a criação de uma narradora que também não mede esforços para narrar o absurdo a que foi submetida, com descrições igualmente detalhadas e sem isenções a nenhum dos participantes. A normalização da barbárie e a supremacia dos poderosos são percebidas no romance de modo similar, embora sem o mesmo tom.

Swift’s text demonstrates the tragic effects of English colonial policy which reduced Ireland to poverty and famine. Atwood’s novel depicts the ravages of a fictional totalitarian regime (although Atwood insists, in an interview in *Quill & Quire*, that “there’s nothing in the book that hasn’t already happened”). In both cases, one social dilemma addressed is that of population. The “Modest Proposal” seeks to solve the problem of Irish overpopulation; the rulers of Gilead are obsessed with resolving their crisis of underpopulation, for industrial pollution and experiments in biological warfare have produced the sterility that led to underpopulation. In each case, the measures taken to rectify the population are draconian. (STEIN 1996, p.133)

Na visão de Karen F. Stein, ao replicar os passos de Swift, Atwood consegue introduzir uma generosa camada de ironia e sátira ao romance. As semelhanças são de

fato inegáveis, mas é preciso reforçar que, embora a ironia perpassasse todo o ensaio de Swift, no caso de *The Handmaid's Tale* ela é um recurso utilizado em momentos específicos, especialmente na sessão final intitulada “*Historical Notes*”. Nela, o professor Pieixoto, se valendo de sua autoridade como acadêmico, reproduz a atitude do narrador de Swift ao discorrer analiticamente sobre o relato de Offred. Ele ironicamente justifica os excessos da barbárie cometida em Gilead e pede que se evitem os juízos em relação aos opressores. Por outro lado, expressa pouca empatia pela experiência descrita pela Aia, que também critica pela falta de empenho em incluir provas concretas que validassem seu testemunho.

O ponto de vista, mais uma vez, prova ser essencial para que o efeito de ironia seja atingido. Swift gera humor por meio desse recurso por falar da perspectiva daquele que deseja infringir a barbárie, não daquele que a sofre. Sua proposta se encerra com a afirmação de que os filhos do próprio narrador não seriam incluídos por já se encontrarem em idade avançada e por sua mulher não estar mais em idade fértil.

I profess in the sincerity of my heart, that I have not the least personal interest in endeavouring to promote this necessary work, having no other motive than the publick good of my country, by advancing our trade, providing for infants, relieving the poor, and giving some pleasure to the rich. I have no children, by which I can propose to get a single penny; the youngest being nine years old, and my wife past childbearing. (SWIFT, 2021, Kindle)

Swift parte do ponto de vista do opressor e seu discurso opera no campo do hipotético. O discurso de Offred, narradora do romance de Atwood, fala da posição do oprimido que vive o horror e o testemunha ao seu redor. As Aias têm seus corpos objetificados e postos à disposição das elites para que essas os usem para gerar filhos. No caso de fracassarem em sua missão, são substituídas por outra em condições apropriadas. Assim como as crianças do ensaio de Swift, elas são dispensáveis.

No caso de Atwood, o absurdo está presente em moldes semelhantes, mas o humor não, pois o ponto de vista é o daquele que sofre. Offred fala de dentro da ação. Em seu relato, o absurdo não é algo hipotético, como no caso do narrador de Swift, nem um objeto de análise, como no caso de Pieixoto. O horror que ela narra e descreve não é algo imaginado ou criado para chocar seu leitor, mas experiência vivida. O humor não é possível nessas circunstâncias.

Quando aproximados, esses dois trechos das epígrafes oferecem ao leitor uma visão mais ampla do que é o universo ideológico de Gilead, como ele surge e como opera. Por mais absurdo que possa parecer, a excepcionalidade das circunstâncias (a ameaça de extermínio humano após um desastre ecológico) permite que os abusos e violações sofridos pelas mulheres sejam considerados aceitáveis por servirem a um bem maior.

Swift propõe que os ricos comam as criancinhas pobres, pois não há comida suficiente para todos na Irlanda, mas há muitas crianças pobres, logo a sua proposta daria cabo de equilibrar essa balança. Em Gilead, as esposas precisam dar filhos aos maridos, mas são inférteis, então entregam a ele suas Aias para que elas concebam essas crianças. A República precisa de crianças e as Aias precisam conceber para se manter vivas. Desde que tudo seja feito como mandam os preceitos bíblicos, o absurdo se normaliza e é aceito sem muita resistência por aqueles que sabem que já perderam o direito de fazer perguntas.

### Capítulo 3 - Offred: a narrativa como ato de resistência.

---

(...) We turn and walk together past the large houses, towards the central part of the town. We aren't allowed to go there except in twos. This is supposed to be for our protection, though the notion is absurd: we are well protected already. The truth is that she is my spy, as I am hers. If either of us slips through the net because of something that happens on one of our daily walks, the Other will be accountable. (ATWOOD, 1996, p.29)<sup>5</sup>

Na República de Gilead, país ficcional onde se situa o romance *The Handmaid's Tale*, as Aias sempre andam em pares e para isso existe uma justificativa dita 'oficial' e outra que podemos entender como verdadeira, o que acaba criando uma dualidade que não se limita a essas cenas, mas que na verdade está presente em muitas passagens do romance.

As Aias andam sempre assim supostamente para sua proteção, mas na verdade é para que uma espione a outra. Elas usam 'abas brancas' ao redor do rosto, supostamente para não serem vistas, mas também para que não consigam ver. A posição dessas Aias é apresentada como sendo supostamente sagrada/ patriótica, mas elas são desprezadas por outras mulheres como seres pecaminosos. A República dá liberdade às mulheres, mas não liberdade 'para' certas coisas, e sim liberdade 'de' certas coisas.

O romance de Atwood se desenrola nessa atmosfera de duplo sentido, onde uma coisa nunca é aquilo que parece. Esse clima de mistério e insegurança desperta no leitor um sentimento de não saber nunca quem está dizendo a verdade ou, até mesmo, se existe algo verdadeiro.

Isso se dá em boa parte pela decisão formal da autora de escolher como narradora do romance uma das Aias em questão, Offred. Esse patronímico é atribuído a ela por sua posição, formado pela preposição em inglês *Of* e o primeiro nome do comandante a quem ela serve, nesse caso Fred, por isso Offred. Como já mencionado no capítulo

---

<sup>5</sup>“(...) Viramo-nos e caminhamos juntas passando pelas grandes casas, em direção à parte central da cidade. Não temos permissão para ir lá exceto em pares. Supostamente isso é para nossa proteção, embora a ideia seja absurda: já somos bem protegidas. A verdade é que ela é minha espiã, como eu sou a dela. Se alguma de nós duas escapulir da rede por causa de alguma coisa que aconteça em uma de nossas caminhadas diárias, a outra será responsável.” (ATWOOD, 2017, p.29)

introdutório ao narrar em primeira pessoa ela fica limitada aos fatos que chegam a seu conhecimento e não mais do que isso, mas seu ponto de vista é também privilegiado, pois o fato de servir a um dos comandantes mais importantes da República a põe em contato com informações vitais e decisivas para a história.

Offred é uma narradora testemunha, segundo a classificação de Norman Friedman (2002), e sua narrativa comunica toda a experiência vivida dentro do regime fundamentalista e autoritário de Gilead. Testemunho é também o termo que pode servir para definir seu relato, que contém não apenas descrições detalhadas de todas as violações e violências sofridas por ela e por outras mulheres com quem tem contato, mas também tenta reconstruir sua própria história com o intuito de entender o sentido dela.

A própria narradora reforça mais de uma vez sua tentativa de manter a objetividade, proteger sua sanidade e não se entregar aos sentimentos. Esforço nem sempre bem-sucedido. Ao longo desse processo de desumanização que sofre, ela conclui que reter suas memórias e seu nome, ainda que esse não possa ser pronunciado, é seu modo de resistir a esse sistema que quer reduzi-la a um mero ser reprodutor.

Offred narra sem ter muita certeza de seu intuito, mas parece-confortável em seu método. Confiante e, às vezes até manipuladora, ela prende o leitor com seu discurso direto e sinceridade, que deixam claros até seus próprios defeitos como pessoa e como narradora. Ela afirma que tudo é uma ‘reconstrução’ (*This is a reconstruction. All of it is a reconstruction*, p.144), indicando dessa forma que a verdade não está sendo compartilhada sem alterações. Assim como o Professor Pieixoto, o narrador da sessão final do romance, muitas vezes o leitor também se vê obrigado a fazer perguntas. O problema é que perguntas não são muito bem-vindas em Gilead, mas diferentemente do Professor, que parece acreditar ter todas as respostas, o leitor, por sua vez, não resiste a querer ouvir o que a Aia tem a contar.

### **3.1. O narrador e o inenarrável**

O narrador, como um dos principais elementos formais, assume uma responsabilidade maior, à medida que a representação da realidade almejada pela ficção se torna mais complexa com o passar do tempo. Os traumas resultantes da violência

praticada durante as duas grandes guerras, levantaram questões sobre a natureza humana nunca antes contempladas. Os sobreviventes do horror, ao voltar para casa já não conseguiam simplesmente retomar a vida, tamanha a transformação sofrida por eles. Um narrador que tentasse descrever a experiência de guerra, jamais conseguiria fazer isso de um ponto exterior, porque a mera descrição do evento já não daria conta. É preciso narrar de dentro da experiência, fazer do ser humano o ponto central da narrativa. Trata-se de uma discussão antiga, retomada nas décadas de 1930 e 1940 por Walter Benjamin e Theodor Adorno, e que perdura até nossos dias sem perder sua complexidade. Muitas das características que encontramos na narradora do romance de Atwood retomam pontos importantes dessa discussão, chamando atenção mais uma vez para esse ponto tão fundamental para a ficção de modo geral, a respeito da necessidade versus a impossibilidade de narrar.

À medida que o século XX se inicia e avança, o romance encontrará maior dificuldade em apreender e representar a realidade perante tamanha brutalidade e horror que o mundo vivencia ao longo dos anos repletos de guerras, genocídios, opressão e outros horrores. A grande questão que assombra a mente dos romancistas desde meados do último século se tornou justamente a de como narrar a experiência humana quando ela parece ter se tornado inenarrável.

Isso exige uma reinvenção da forma ou nova perspectiva para falar da experiência humana, o que cria para o narrador desafios sem precedentes, uma vez que ele já não consegue mais ser apenas aquele que narra os acontecimentos para o mundo como um observador, porque os jornais e periódicos já se encarregam disso todos os dias. É preciso, como mostra Walter Benjamin no trecho abaixo, ir além do acontecimento em si. O narrador precisa deixar naquilo que narra uma marca sua que prove que ele, de certa forma, produz o que conta e não apenas reproduz algo que ouviu.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão — no campo, no mar e na cidade —, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador e para em seguida retirá-la dele. Assim, se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1996, p.205)

Em seu já clássico ensaio “O narrador” (1936), Walter Benjamin aborda esse problema ao identificar a impossibilidade da troca de experiências no mundo moderno devido às mudanças tecnológicas e dos meios de comunicação e o novo modelo de organização social, baseado no consumo e no isolamento. São mudanças que acabam por privar o indivíduo da experiência do convívio social, dificultando a troca de experiências por via oral. Para ele, o progresso atingido, ao invés de libertar o indivíduo, acabou escravizando-o, ao substituir a memória por um sentimento de efemeridade. A informação tem mais valor do que a narrativa porque tem um propósito direto e imediato. Não exige interpretação, nem engajamento de quem a recebe, como no caso da narrativa.

A Grande Guerra, como experiência humana, contribuiu para essa crise, uma vez que aniquilou o otimismo ainda presente nas décadas anteriores (até certo ponto) e instituiu o silêncio. No entanto, a impossibilidade não significa que não seja necessário narrar. Pelo contrário, em um mundo tão dominado por grandes conflitos, o narrador é mais fundamental do que nunca. É preciso então encontrar um novo tipo de narrativa que consiga lidar com a limitação imposta pela dependência que o romance tem da forma escrita, mas que também dê conta de reproduzir a vivacidade do relato.

Anos depois, pouco após a Segunda Guerra, a questão é retomada por Adorno em seu ensaio “A posição do narrador no romance moderno” (2003), no qual ele reafirma o paradoxo ao estabelecer que não é mais possível narrar, embora o romance exija a narração. Essa dificuldade é gerada pela subjetividade que já não permite a interação entre matéria e indivíduo sem um processo de transformação desse último. A dificuldade surge justamente da complexidade presente nessa matéria. Confrontado com a impossibilidade de narrar o mundo exterior, permeado de horror e brutalidade, o homem é forçado à interioridade e à função de narrar sua própria vivência desse horror. É ali, no entanto, que se encontra o problema, porque essa experiência é justamente o que há de mais inenarrável, como demonstrado no trecho abaixo:

Quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do ‘foi assim’, tanto mais cada palavra se torna um mero ‘como se’, aumentando ainda mais a contradição entre sua pretensão e o fato de não ter sido assim. Mesmo a pretensão imanente que o autor é obrigado a sustentar, a de que sabe exatamente como as coisas aconteceram, precisa ser comprovada e a precisão de Proust, impelida ao quimérico, sua técnica micrológica, sob a qual a unidade do ser vivo acaba se esfacelando em átomos, nada mais é do que um esforço de sensibilidade

estética para produzir essa prova, sem ultrapassar os limites do círculo mágico da forma. (ADORNO, 2003, p.58-59)

O ‘novo’ narrador, segundo Adorno, busca uma forma de realismo fundada na subjetividade porque já não é possível falar de realismo sem se referir ao desencantamento do mundo. É preciso narrar, e é fazê-lo com um mínimo de verossimilhança; porém, esta passa a ser buscada dentro das personagens do romance, e não no mundo que as cerca. Com isso, desenvolvem-se novas técnicas de narrativa, na tentativa de traduzir essa interioridade de forma verossímil, muitas vezes se aproximando da psicologia, como é o caso do monólogo interior. O narrador já não se esforça em ser invisível na narrativa, está mais exposto e tem maior consciência do seu papel, bem como de sua incapacidade de comunicar uma ideia de realismo de forma integral.

Ele se concentra em buscar um posicionamento ideológico de observador crítico da realidade, uma vez que já não consegue e nem tenta explicar o mundo ao seu redor. A Guerra desintegra tanto o mundo quanto o indivíduo, dando uma nova configuração à noção de experiência e é dessa reconfiguração que o narrador precisa dar conta no romance moderno. O narrador é, por natureza, falho e em processo de formação, assim como o próprio indivíduo dentro dessa nova modernidade. Se a perspectiva de Adorno soa negativa, e até certo ponto ela o é, isso é um reflexo de sua própria época e dos desafios que ela estabelece para a literatura de modo geral.

### **3.2. Em busca de um lugar na História**

Offred é uma das Aias da República de Gilead e seu papel é o de gerar filhos para as famílias mais importantes. Essa função lhe foi atribuída por ter sido casada com um homem divorciado antes da instituição do novo regime, que, após a tomada do poder, declarou esse tipo de relação ilegal e tornou criminosas as mulheres como ela. Um modo de escapar de penas mais duras como o envio para as colônias (campo de concentração em meio a resíduos tóxicos), sinônimo de morte certa, era aceitar a posição de aia. Essas eram mulheres com capacidade reprodutiva que, além de serem designadas para diferentes famílias, de acordo com as necessidades, não possuíam nenhuma liberdade individual ou direitos políticos. Dentro dessa sociedade, na qual todas as mulheres são

consideradas inferiores, as Aias são tratadas como propriedades do Estado com a única função de procriar.

A posição de Offred se torna mais relevante a partir do momento em que ela passa a servir Serena Joy e seu marido Comandante Fred, pois ambos tiveram papel central na tomada do poder pelo novo regime; à medida que a narradora passa a conviver com ambos, ela toma conhecimento de fatos que colocam em xeque a integridade ideológica da República e de todos aqueles que a comandam.

São esses acontecimentos que orientam sua narrativa, mas para isso ela precisa driblar as limitações de sua posição como narradora testemunha, que depende de outras fontes para maior acesso às informações. Seus limites são exacerbados por sua condição social, que restringia ainda mais seu acesso às informações e indivíduos, uma vez que as Aias não tinham liberdade para andar sozinhas, nem podiam conversar livremente. A maior parte das interações verbais desse grupo se limita a trocas sistemáticas de bordões bíblicos e cordialidades compulsórias.

A narrativa de Offred é fragmentada, sem uma ordem cronológica, e se desenvolve em forma de monólogo ao longo das 324 páginas da primeira, e principal, parte do romance. Ela se permite relatar eventos sobre os quais não tem total certeza ou criar monólogos reticentes para expressar certa incompreensão dos fatos. Um exemplo disso é o trecho em que ela narra sua dúvida quanto ao status do marido desaparecido, se vivo ou morto, e sua decisão de aceitar as duas hipóteses como verdadeiras.

He made contact with the others, there must be a resistance, a government in exile. Someone must be out there, taking care of things. I believe in the resistance as I believe there can be no light without shadow; or rather, no shadow unless there is also light. There must be a resistance or where do all the criminals come from on the television?  
(ATWOOD, 1996, p.115)<sup>6</sup>

Esse tipo de recurso, juntamente com a sinalização de suas fontes quando relata eventos dos quais não participou, aumenta sua consciência do caráter narrativo e até

---

<sup>6</sup> “Ele fez contato com os outros, deve haver uma resistência, um governo no exílio. Alguém deve estar lá, cuidando das coisas. Acredito na resistência do mesmo modo que acredito que não pode haver luz sem sombra; ou melhor, não pode haver sombra a menos que também haja luz. Tem que haver uma resistência, senão de onde vêm todos os criminosos, na televisão?” (ATWOOD, 2017, p.128)

ficcional de seu próprio relato. Ela mesma afirma que o que está contando é algo reconstruído por meio da memória, o que automaticamente põe em questão a veracidade dos fatos. Porém, tal franqueza também garante a Offred uma carga maior de confiabilidade como narradora. Se existe dúvida em relação à sua autenticidade ao longo da narrativa, ela está provavelmente mais ligada à questão da intenção. É difícil para o leitor não confiar, mesmo que parcialmente, na sinceridade de seu relato. Da mesma forma, é também quase impossível não se perguntar o porquê daquilo tudo.

O ‘para quem se narra?’ é uma das questões fundamentais do romance. No entanto, é algo que permanece o tempo todo sem uma resposta clara. A revelação a respeito da produção do relato, feita no capítulo final pelo Professor Pieixoto, explica o modo como Offred narra (oralmente) e o meio que usa (fitas cassete). Esse caráter oral do relato é de grande relevância, uma vez que a história oral testemunhal é uma prática muito comum entre indivíduos em situação de opressão ou sem real reconhecimento de seu papel histórico. Segundo José Carlos Sebe B. Meihy (2020), ela é bastante presente em “situações específicas sobre o direito de memória política de grupos perseguidos” (p.75), assim como também “chama a atenção das pessoas que sofreram traumas ou riscos e que reclamam por condições que as qualifiquem além das situações de limite, de opressão ou de risco.” (p.76) Tudo isso leva a crer que não existe um real destinatário para o relato de Offred, e que ele se trata de um testemunho de ‘História oral instrumental’ (p.157), segundo a nomenclatura de Meihy, feito por Offred após seu suposto resgate das garras de Gilead pelo grupo de resistência *Mayday*.

Em determinados momentos, parece existir um destinatário claro para esse relato e a narradora até mesmo se dirige a ele diretamente em alguns momentos através do uso de um ‘you’ (você/vocês), como mostra o trecho abaixo:

But I keep on going with this sad and hungry and sordid, this limping and mutilated story, because after all I want you to 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 am 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, 1996, p.279)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> “Mas continuo com esta história triste e faminta e sórdida, esta história manca e mutilada, porque afinal quero que você a ouça, como ouvirei a sua também se algum dia tiver a chance, se encontrar você ou se

A identidade desse destinatário, porém, nunca é revelada, porque de fato não se refere a uma pessoa real ou específica, mas sim a um leitor (ouvinte) imaginário, desconhecido, existente apenas, talvez, em um futuro distante. Offred condiciona a existência desse leitor ao seu próprio ato de contar sua história (*I tell, therefore you are*), e assim justifica sua ação. Termos como fuga (*scape*) e prisão (*prison*) levam a crer que esse leitor imaginado pode ser uma outra Aia como ela, com uma história similar. A narradora então faz o convite para que ela também compartilhe a sua experiência, pois ela estaria disposta a ouvir. Não só ela, mas o mundo também.

Offred assume o papel de narradora desde o primeiro momento no romance e seu controle ao longo da narrativa é absoluto, pelo menos até o momento em que o leitor chega a *Historical Notes*. Até então, tudo o que sabemos sobre Gilead, seus lugares, personagens, leis e acontecimentos históricos vem dela. A presença ou ausência de detalhes sobre fatos, a percepção a respeito do caráter de alguns personagens, tudo chega ao leitor pelo filtro da Aia, que articula esses diversos elementos do romance (personagens, espaço e tempo) não apenas do modo como acha mais sensato para sua narrativa, mas respeitando os limites de seu ponto de vista. Essa limitação será apontada como a grande fraqueza de seu relato pelos historiadores que examinam suas fitas na seção final do romance.

A função de Offred como Aia, como já dito, a relega a um dos níveis hierarquicamente mais baixos de Gilead, mesmo entre as mulheres, que eram indistintamente proibidas de ler ou escrever. Às Aias, no entanto, era imposta uma limitação ainda maior, isto é, a proibição ao diálogo livre. Através da experiência de Offred, entende-se que, embora compartilhassem do convívio das famílias dos comandantes, elas não eram tidas como integrantes do círculo familiar, mas como propriedade. Recebiam um tratamento diferenciado, sendo tratadas não como indivíduos, mas como corpos reprodutores. Nas palavras de Offred: “*We are two-legged wombs, that’s all: sacred vessels, ambulatory chalices.*” (p.146)

---

você escapar, no futuro ou no Céu ou na prisão ou na clandestinidade, em algum outro lugar. O que elas têm em comum é que não estão aqui. Ao contar a você qualquer coisa que seja, pelo menos estou acreditando em você, acredito que esteja presente, ao acreditar faço com que você exista. Pelo fato de estar lhe contando esta história determino a sua existência. Conto, portanto, você existe.” (ATWOOD, 2017, p.315-316)

A questão do corpo é fundamental no universo das Aias, pois dele depende a sobrevivência delas. Como já mencionado essa função, embora descrita como ‘sagrada’ ou ‘patriótica’, é atribuída a Offred como forma de punição, uma vez que seu casamento é considerado ilegal pelas novas leis da República. A partir desse momento é o corpo de Offred e sua capacidade reprodutora que lhe garantem a sobrevivência.

O corpo, antes valorizado por sua beleza física ou por sua capacidade de oferecer prazer, agora passa a ser oculto sob camadas múltiplas de tecido e valorizado unicamente por sua capacidade de gerar filhos, em um mundo onde as taxas de natalidade caem diariamente. As Aias entram na casa das famílias as quais elas servem não como indivíduos, com uma história própria, mas como um órgão substituto. Elas passam a maior parte do tempo isoladas do restante da casa, longe da vista das esposas, sem contato com os comandantes. Durante a cerimônia da concepção, ela se posiciona entre a esposa e o marido, como um útero portátil. Da mesma forma, durante a cerimônia de nascimento, a esposa do comandante se coloca em um banco em cujo assento inferior se acomoda a Aia, novamente como uma peça descartável acoplada a outra mulher.

O corpo é tudo o que a Aia tem e, ainda assim, é justamente o que a transforma em objeto; um objeto sagrado, porém descartável e totalmente descolado da ideia de prazer. O desconforto é um sentimento comum para elas. Seja durante a concepção ou durante o parto, a dor e o sentimento de violação são recorrentes. No corpo das Aias, o útero é a única coisa que deve ser protegida; todo o resto é irrelevante.

I avoid looking down at my body, not so much because it's shameful or immodest but because I didn't want to see it. I don't want to look at something that determines me so completely. (ATWOOD, 1996, p.73)

Durante o banho, o desconforto de Offred em relação ao próprio corpo é explícito. Em um mundo em que espelhos são raros, e quando existentes exibem imagens distorcidas, ela já não o reconhece como seu e até tenta não olhar para sua própria nudez. Como a própria narradora registra, no trecho acima, não por timidez, mas porque já não se sente confortável em olhar o que se tornou um meio para sua sobrevivência.

É só após a noite que passa com o Comandante no prostíbulo Jezebel que, como aponta Sarah A. Apleton, Offred dá início ao processo de retomada do próprio corpo:

At the brothel, the Commander secures a hotel room and expects Offred to perform. Yet paradoxically this last act of debasement by the Commander – his final conquest – allows Offred some means of reconnection. Offred believes her survival may be dependent on her faking arousal, but she is unable to: “I lie there like a dead bird” (p. 331). The Commander’s carefully manipulated performance is nothing more than a facsimile of the seduction he longed for. Failing to succumb, Offred reclaims a certain amount of her own agency and body. Later that evening, Offred meets with the Commander’s chauffeur, Nick. This assignation is meant to be a once-only meeting, but Offred returns again and again. The fact that Offred feels she has the agency to use her body sexually without the regime’s permission is a yet another step forward in the reclamation of herself. Offred’s potentially fatal choice to continue the sexual relationship implies that she has recovered, if only partially, control of and choice with her body. (APLETON, 2021, p.68)

A violação mensal de seu corpo é algo entendido pela Aia como parte do acordo estabelecido e por isso é suportável. Quando se vê na cama com o comandante é como se a capacidade do seu corpo de produzir prazer também fosse transformada em instrumento e por isso ela não se entrega. Mais tarde, na série de encontros com Nick, o motorista da família, embora o intuito seja o de conceber uma criança, Offred se permite o prazer:

I went back to Nick. Time after time, on my own, without Serena knowing. It wasn’t called for, there was no excuse. I did not do it for him, but for myself entirely. I didn’t even think of it as giving myself to him, because what did I have to give? I did not feel munificent, but thankful, each time he would let me in. He didn’t have to. (ATWOOD, 1996, p.280)

Talvez pela sensação de estar cometendo um ato pecaminoso e sentir que, independentemente do motivo que a levava até ali, a sua vida estaria em risco de qualquer forma, ela se entrega e não apenas se permite sentir prazer como também se permite o risco de confiar em Nick como alguém com quem pode conversar. Ela até lhe revela seu nome verdadeiro como um novo ato que lhe permite retomar parte de si como pessoa, indivíduo, e não apenas corpo: “*I tell him my real name, and feel that therefore I am known. I act like a dunce. I should know better.*” (p.282)

Assim como Offred retoma a posse de seu próprio corpo, ela também retoma o direito da palavra, de clamar para si o papel de narradora de sua história, quando sua

função social lhe impõe silêncio quase absoluto, e isso já diz muito a respeito da personagem.

Em seu ensaio “A personagem do romance” (1976), Antônio Cândido define a personagem como o que há de mais vivo no romance e observa que só através dela é que ele pode existir. São as escolhas e atitudes de Offred que permitem o nível de conhecimento que logramos sobre o enredo, assim como são elas que suscitam as dúvidas que persistem. Apesar de todas as limitações que o leitor enfrenta na tentativa de decifrar a verdadeira Offred, no final ela consegue se apresentar como uma personagem esférica, com uma carga considerável de profundidade, apesar das poucas informações diretas que obtemos sobre ela.

O acesso que temos a seu eu interior é fragmentário e limitado, em parte devido ao poder que ela tem de decidir o quanto dela o leitor pode descobrir. Aos poucos, ela compartilha pormenores de sua vida anterior, tais como a filha que perdeu, a relação com a mãe, além de detalhes sobre a relação com o marido e lembranças de seus dias de treinamento no *Red Center*. Sua complexidade se expressa no modo direto como ela revela algumas falhas de caráter e sugere ao leitor que, embora seja vítima de uma opressão imperdoável, isso não a torna um ser desprovido de falhas.

A honestidade, combinada ao tom neutro com que ela narra os eventos, como seu caso extraconjugal com seu (mais tarde) marido Luke, desafia o leitor a ficar mais atento. Suas impressões sobre outras personagens também revelam muito sobre ela mesma. No trecho abaixo, ao revelar seu real sentimento em relação a Serena Joy, ela acaba evidenciando a relação de poder que existe entre as duas. Em qualquer situação de crise, ela estaria totalmente à mercê de Serena, mas ao mesmo tempo ela sabe que seus encontros secretos com o Comandante a permitem exercer um poder sobre ela. A admissão de um sentimento assim mesquinho, é um modo de Offred fazer um pacto de honestidade com o leitor, que ao ver que ela não poupa nem a si mesma, se sente mais seguro em tomar suas palavras como verdadeiras.

Why should I care? I told myself. She's nothing to me, she dislikes me, she'd have me out of the house in a minute, or worse, if she could think up any excuse at all. If she were to find out, for instance. He wouldn't be able to intervene, to save me; the transgressions of women in the household, whether Martha or Handmaid, are supposed to be under the jurisdiction of the Wives alone. She was a malicious and vengeful woman, I knew that. Nevertheless, I couldn't shake it, that small compunction towards her. Also: I now had power over her, of a kind,

although she didn't know it. And I enjoyed that. Why pretend? I enjoyed it a lot. (ATWOOD, 1996, p.170-171)<sup>8</sup>

Existe também um visível conflito em Offred, em relação a sua posição como narradora versus sua posição como personagem e a questão da subjetividade, que ela diversas vezes tenta evitar, talvez com receio de que qualquer conteúdo emocional possa enfraquecer o relato. Isso acontece principalmente nos momentos de maior violação física, como quando ela descreve a cerimônia de concepção. Ela passa boa parte do capítulo 16 afirmando que tudo o que acontece durante aquele ato não chega a ser ilegal, por mais brutal que seja. Da mesma forma, o fato de ser legal e permitido não o torna correto ou aceitável. A solução que ela parece encontrar é descrever o máximo possível, evitando falar de seus sentimentos durante a cerimônia.

My arms are raised; she holds my hands, each of mine in each of hers. This is supposed to signify that we are one flesh, one being. What it really means is that she is in control, of the process and thus of the product. If any. The rings of her left hand cut into my fingers. It may or may not be revenge.

My red skirt is hitched up to my waist, though no higher. Below it the Commander is fucking. What he is fucking is the lower part of my body. I do not say making love, because this is not what he's doing. Copulating too would be inaccurate, because it would imply two people and only one is involved. Nor does rape cover it: nothing is going on here that I haven't signed up for. There wasn't a lot of choice but there was some, and this is what I chose. (ATWOOD, 1996, p.105).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> “Por que deveria me importar? disse a mim mesma. Ela não é nada para mim, me poria para fora da casa em um minuto ou coisa pior, se pudesse inventar uma desculpa qualquer, qualquer desculpa. Se descobrisse, por exemplo. Ele não teria possibilidade de intervir, de me salvar; as transgressões de mulheres pertencentes a casa, quer sejam Marthas ou Aias, são consideradas como sendo de jurisdição exclusiva das esposas. Serena Joy era uma mulher mal-intencionada e vingativa, eu sabia disso. Mesmo assim não conseguia me livrar daquilo, daquele pequeno remorso com relação a ela. Além disso: eu agora tinha poder sobre ela, inferior, mas poder, embora ela não soubesse. E gostava disso. Por que fingir? Eu gostava muito disso.” (ATWOOD, 2017, p.194)

<sup>9</sup> “Meus braços estão levantados; ela segura minhas mãos, cada uma das minhas numa das dela. Isso deveria significar que somos uma mesma carne, um mesmo ser. O que realmente significa é que ela está no controle do processo e, portanto, do produto. Se houver algum. Os anéis de sua mão esquerda se enterram em meus dedos. Pode ser ou não vingança. Minha saia vermelha é puxada para cima até minha cintura, mas não acima disso. Abaixo dela o Comandante está fodendo. O que ele está fodendo é a parte inferior do meu corpo. Não digo fazendo amor, porque não é o que ele está fazendo. Copular também seria inadequado porque teria como pressuposto duas pessoas e apenas uma está envolvida. Tampouco estupro descreve o ato: nada está acontecendo aqui que eu não tenha concordado formalmente em fazer. Não havia muita escolha, mas havia alguma, e isso foi o que escolhi.” (ATWOOD, 2017, p.114-115)

“One detaches oneself. One describes. (ATWOOD, 1996, p.106).<sup>10</sup>

O segundo trecho acima talvez seja o que melhor expressa a dificuldade que Offred encontra na construção de sua narrativa. Relatar um trauma não é algo simples, muito menos desejado. No entanto, ela executa a tarefa ao mesmo tempo que detalha os mecanismos que usa para conseguir concluí-la. Ela é específica na escolha de palavras (*‘fucking’* e não *‘making love’*) e também reconhece tecnicidades que tornam a situação ainda mais complexa (não se trata de estupro, porque tecnicamente ela deu seu consentimento); por fim, se rende ao uso máximo da descrição como modo de se distanciar daquilo que é narrado.

Apesar das limitações impostas pela narração em primeira pessoa, que entre outras coisas não permite acesso ao interior das personagens externas ao narrador, o romance consegue garantir um grau considerável de potencial esférico às demais personagens. Novamente, esse é um mérito decorrente do caráter de Offred como narradora e do modo como ela busca compreender as outras personagens a seu redor, às vezes com mais ou menos empatia; mas, mesmo quando emite juízo sobre elas, tenta manter certa dose de neutralidade. No caso de personagens como o Comandante e sua esposa Serena Joy, o acesso é maior, uma vez que Offred consegue ao longo do romance uma maior aproximação com ambos, mas o mesmo nem sempre acontece entre ela e outras personagens.

No caso do Comandante, o acesso parece ser o maior de todos, uma vez que ele próprio força uma aproximação física com ela, convidando-a para encontros em sua biblioteca no período noturno. Nessas ocasiões, de início eles jogam *Scrabble*, um jogo de tabuleiro cujo objetivo é formar palavras com blocos de madeira contendo letras. Com o tempo, porém, esses encontros passam a incluir outras atividades como a leitura de revistas e livros, algo estritamente proibido às Aias, mas não ali dentro, como deixa claro o Comandante, que, como observa Offred, parece se envaidecer de poder burlar as regras impunemente. Esses encontros também evoluem para conversas entre eles sobre diversos assuntos, até mesmo sobre a República em si, o que permite ao leitor, junto

---

<sup>10</sup> “A gente se desliga, se distancia. A gente representa.” (ATWOOD, 2017, p.116)

com a narradora, entender melhor o que se passa na cabeça daqueles que estão no comando.

Offred é uma narradora astuta, que nunca perde o hábito de suspeitar de tudo e todos. Ela sabe que, da mesma forma que oculta ou evidencia certos fatos em sua narrativa, os outros a seu redor podem muito bem fazer o mesmo. Ela tenta entender o que se passa com o Comandante para poder manipulá-lo a seu favor, mas não ignora a possibilidade de que ele também esteja ciente disso, ou pior, esteja fazendo o mesmo com ela.

Sometimes he becomes querulous, at other times, philosophical; or he wishes to explain things, justify himself. As last night.

The problem wasn't only with the women, he says. The main problem was with the men. There was nothing for them anymore.

Nothing? I say. But they had...

There was nothing for them to do, he says.

They could make Money, I say, a little hastily. Right now I'm not afraid of him. It's hard to be afraid of a man who is sitting watching you put on hand lotion. This lack of fear is dangerous. (ATWOOD, 1996, p.105)<sup>11</sup>

É importante atentar para o retrato que se desenha a partir dos detalhes que Offred revela sobre essas interações entre ela e o Comandante, como no diálogo acima. Ela tem total consciência do poder que ele detém devido a sua posição dentro do regime, algo que a coloca em uma situação ainda mais arriscada do que o normal. No entanto, ela parece não resistir ao desejo de expor a mediocridade dele, o que a impede de sentir medo, embora devesse. Existe algo de mundano na justificativa do Comandante à pergunta de Offred. Os homens se sentiam 'inúteis', segundo ele, por isso foi necessário mudar e devolver as mulheres à posição de submissão e docilidade de décadas atrás.

---

<sup>11</sup> “Por vezes se torna queixoso, em outras ocasiões, filosófico; ou quer explicar as coisas, se justificar. Como ontem à noite.

O problema não era só com as mulheres, diz ele. O problema principal era com os homens. Não havia mais nada para eles.

Nada? pergunto. Mas eles tinham...

Não havia nada para fazerem, diz ele.

Eles poderiam ganhar dinheiro, digo, um tanto maldosamente. Agora, neste momento, não estou com medo dele. É difícil ter medo de um homem que está parado observando você passar loção nas mãos. Essa falta de medo é perigosa.” (ATWOOD, 2017, p.249-250)

Apenas para que os homens, ali representados por ele, mais uma vez precisassem buscar modos de exibir poder e se mostrar interessantes. Apesar disso, o Comandante, aos olhos de Offred, é apenas um homem ridículo que ‘se queixa’ do desprezo da mulher e usa isso como desculpa para justificar os encontros secretos com ela, julgando-se o tempo todo capaz de fazer o que bem quiser sem sofrer consequências.

‘Well then,’ I say. Things have changed. I have something on him now. What I have on him is the possibility of my own death. What I have on him is his guilt. At last.

‘What would you like?’, he says, still with that lightness, as if it’s a money transaction merely, and a minor one at that: candy, cigarettes.

‘Besides hand lotion, you mean?’, I say.

‘Besides hand lotion,’ he agrees.

‘I would like...’ I say. ‘I would like to know.’ It sounds indecisive, stupid even, I say it without thinking.

‘Know what?’ he says.

‘Whatever there is to know,’ I say; but that’s too flippant. ‘What’s going on.’

(ATWOOD, 1996, p.198)<sup>12</sup>

Isso não impede que Offred procure constantemente oportunidades, como no trecho acima, de manipular certas situações a seu favor. É o que a motiva a dar um passo adiante e expor seu desejo de entender o que realmente acontece na República.

O resultado é o convite para ir ao clube Jezebel (uma espécie de prostíbulo para onde eram enviadas as mulheres que não aceitaram se submeter ao sistema) e ver com

---

<sup>12</sup> “– Então está bem, digo. As coisas mudaram. Agora tenho algo que posso usar para pressioná-lo em meu proveito. O que tenho para pressioná-lo é a possibilidade de minha morte. O que tenho para pressioná-lo é sua culpa. Finalmente.

– Do que você gostaria? – diz ele, ainda com aquela despreocupação, como se fosse apenas uma transação de dinheiro, e uma sem importância, além do mais: doces, balas, cigarros.

– Além da loção para as mãos, você quer dizer – digo.

– Além da loção para as mãos – concorda.

– Eu gostaria... – digo. – Eu gostaria de saber. – Isso soa indeciso, idiota até, digo sem pensar.

– De saber o quê? – pergunta.

– O que há para saber – digo; mas é frívolo demais. – O que está acontecendo. (ATWOOD, 2017, p.225)

seus próprios olhos a prova concreta da corrupção desse sistema que tanto a subjugava e oprimia.

Em relação a Nick, ela parece se esforçar ainda mais para borrar as fronteiras contando e recontando o encontro deles, sem nunca deixar claro o que realmente aconteceu. A maior incógnita do romance, tanto para Offred quanto para o leitor. Ele pode ou não ser uma ameaça (*'Perhaps he's an eye'*, p.28), logo nunca se sabe se suas ações são sinceras ou algum tipo de emboscada. Tem ligações com canais suspeitos (Offred mais de uma vez cogita que é através dele que Serena obtém itens proibidos como cigarros e perfume) e parece sempre confortável demais para alguém que, embora homem, ocupa uma posição subalterna. Apesar das suspeitas, ele também não lhe causa medo o suficiente, e acaba se tornando alguém em quem ela escolhe depositar sua confiança em um determinado momento, lhe revelando até mesmo seu nome verdadeiro.

Essas personagens não causam temor em Offred em parte porque ela sabe que, em Gilead, os homens são responsáveis pelo espaço público. Em sua condição de Aia, limitada ao espaço doméstico, ela tem consciência que ali quem reina são as esposas. Em seu caso, Serena Joy. Serena é outra personagem central, com quem ela consegue estabelecer certa proximidade, mas nunca uma relação de real confiança. É uma situação específica pois, embora Offred só a conheça quando é designada como Aia para aquele casal, ela pode contar com as lembranças que tem de Serena como palestrante conservadora nos tempos anteriores ao regime. A narradora usa essa recordação como um alerta a respeito da seriedade de sua situação, uma vez que Serena Joy não era uma esposa qualquer, mas uma figura central em toda a construção do próprio regime. Isso é demonstrado no trecho abaixo, retirado de um dos capítulos iniciais do romance:

The Woman sitting in front of me was Serena Joy. Or had been, once.  
So it was worse than I thought. (ATWOOD, 1996, p.26)<sup>13</sup>

Ela é uma das personagens que mais desafiam a capacidade de empatia de Offred, às vezes com maior ou menor sucesso. Ela reconhece que, dentro da estrutura social de

---

<sup>13</sup> “A mulher sentada na minha frente era Serena Joy. Ou tinha sido, outrora. De modo que a situação era pior do que eu havia imaginado.” (ATWOOD, 2017, p.26)

Gilead, as Aias não são o único grupo oprimido, pois nenhuma mulher sai verdadeiramente impune de certo grau de objetificação e anulamento. Serena é uma personagem intrigante, mas sobre a qual a narradora tem dificuldade de se aprofundar. Em primeiro lugar, Serena não lhe dá qualquer abertura para um maior contato pessoal, diferentemente do Comandante; além disso, o conhecimento prévio que Offred tem dela a faz crer que ela é uma mulher carregada de ressentimento por ter caído vítima de sua própria armadilha, como demonstra o trecho a seguir:

Serena Joy was never her real name, not even then. Her real name was Pam. (...) Her speeches were about the sanctity of the home, about how women should stay home. Serena Joy didn't do this herself, she made speeches instead, but presented this failure of hers as a sacrifice she was making for the good of all.

(...) Luke and I would watch her sometimes on the late-night news. Bathrobes, nightcaps. We'd watch her sprayed hair and her hysteria, and the tears she could still produce at will, and the mascara blackening her cheeks. By that time she was wearing more make-up. We thought she was funny. Or Luke thought she was funny. I only pretended to think so. Really she was a little frightening. She was in earnest.

She doesn't make speeches anymore. She has become speechless. She stays in her home, it doesn't seem to agree with her. How furious she must be, now that she's been taken at her word. (ATWOOD, 1996, p.56)<sup>14</sup>

Talvez seja esse conhecimento prévio que a mantenha em constante alerta em relação a Serena, diferentemente do que ocorre em sua relação com o Comandante. Isso permite que ela não se surpreenda quando a esposa lhe faz a proposta de agir pelas costas de todos e tentar engravidar usando o motorista da família. Porém, quando ela lança

---

<sup>14</sup> “Serena Joy nunca foi seu nome verdadeiro, nem mesmo naquela época. O nome dela era Pam. (...) Seus discursos eram sobre a santidade do lar, sobre como as mulheres deveriam ficar em casa. Ela mesmo não ficava, em vez disso, Serena Joy fazia discursos, mas apresentava essa sua falha como um sacrifício que estava fazendo pelo bem de todos.

(...) Luke e eu costumávamos vê-la, de vez em quando, no último jornal da noite na televisão. De roupão e tomando um drink antes de deitar-se. Observávamos seu cabelo duro de laquê e sua histeria, e as lágrimas que ela ainda conseguia produzir sempre que queria, e o rímel tingindo de negro suas faces. Àquela altura estava usando mais maquiagem. Achávamos que era engraçada. Ou Luke achava que era engraçada. Eu apenas fingia que achava. Na verdade, ela era um pouco assustadora. Estava falando sério.

Ela não faz mais discursos. Tornou-se incapaz de falar. Fica em casa, mas isso não parece lhe fazer bem. Como deve estar furiosa, agora que suas palavras foram levadas a sério.” (ATWOOD, 2017, p.57-58)

mão do retrato da filha de Offred como elemento de negociação para procurar convencê-la, nesse momento a narradora se surpreende. Ela se dá conta de que Serena sempre soube mais sobre ela do que ela imaginava, mas esperou até o momento certo para fazer uso desse conhecimento. Ela, então, se confirma como a personagem mais perigosa de todas, a única que a Aia teme de verdade.

Talvez não a única, porque não podemos esquecer as Tias (*Aunts*), principalmente Tia Lydia. Elas são o mais próximo de uma autoridade que se tem entre as mulheres da República de Gilead. São responsáveis por comandar o centro de treinamento das Aias, o *Red Center*, e através dele executar todo o processo de doutrinação das mulheres para lá enviadas. Elas têm autorização para usar violência física contra as Aias e até mesmo para fazer uso de tortura e mutilação. De fato, as cenas mais violentas descritas no romance se passam durante o período de Offred no centro.

Muito pouco é relatado sobre o passado de Tia Lydia, ou das Tias em geral, mas, por se tratar de mulheres de idade avançada e sem capacidade reprodutora, não é difícil deduzir o quanto essa posição representa para elas uma tábua de salvação. A única outra opção seria a deportação para as colônias. A brutalidade das Tias, assim como a frieza de Serena, no entanto, dificulta a empatia por parte de Offred, e por parte do leitor.

A importância dessas personagens, em especial o casal Serena Joy e o Comandante, não passa despercebida à narradora, pelo contrário. Logo nas primeiras páginas Offred revela que este não é seu primeiro posto como Aia, mas sim o terceiro. No entanto, muito pouco é mencionado sobre as outras casas em que viveu. O casal não é apenas mais um casal da elite de Gilead, mas também dois de seus fundadores e duas pessoas que pregam valores e crenças que não seguem em suas vidas privadas. Ambos são, de certa forma, um exemplo vivo de tudo o que há de mais errado em Gilead como sociedade e que precisa ser escancarado.

Entre outras personagens menores, porém igualmente importantes para o relato de Offred, está Moira, sua melhor amiga. Outro exemplo de personagem de maior complexidade, em princípio graças à sua relação próxima com a narradora durante sua 'vida anterior'. Ela serve como uma espécie de elo entre passado e presente, pois é a única pessoa a ter uma participação na vida de Offred nos dois momentos (antes e depois de Gilead). Quase tudo o que se descobre a respeito dela é comunicado através das lembranças de Offred, que têm como gatilho a chegada de Moira ao *Red Center*. A

narração se alterna entre memórias dos tempos da faculdade, que ambas cursaram juntas, e outras mais próximas ao período do novo regime. No que diz respeito ao destino da personagem, porém, o acesso da narradora e, por consequência, do leitor, é mais limitado. Os obstáculos de Offred enquanto narradora ficam explícitos uma vez que ela é forçada a admitir, ao relatar o destino da amiga após a fuga do *Red Center*, que tudo o que sabe lhe foi contado diretamente pela própria Moira na ocasião em que se encontram na Casa de Jezebel e nada mais depois disso. Por isso, não sabe dizer que fim teve a amiga, pois nunca mais se falaram.

Essa não é a única ocasião em que ela faz uso desse tipo de recurso, uma espécie de narrativa em segunda mão, uma ferramenta conveniente que lhe garante uma maior isenção a respeito da veracidade dos fatos, como quando relata a fuga da amiga do *Red Center*. Ela avisa de antemão ter ouvido o relato de uma das outras Aias e assim cria uma verdade hipotética. Ela atribui realidade aos fatos, mas se isenta de sua veracidade devido à multiplicidade de relatores envolvidos (ela diz ter ouvido de Alma, que ouviu de Dolores, que ouviu de Janine, que, por sua vez, ouviu da Tia Lydia). Isso dilui ainda mais a autenticidade da informação, além de colocar em questão a honestidade de Janine, uma vez que a própria Offred expõe ao leitor sua desconfiança a respeito de suas motivações de repassar a história, julgando haver algum de aliança entre ambas:

This is the story of what happened to Moira. Part of it I can fill in for myself, part of it I heard from Alma, who heard it from Dolores, who heard it from Janine. Janine heard it from Aunt Lydia. There can be alliances even in such places, even under such circumstances. This is something you can depend upon: there will always be alliances, of one kind or another. (ATWOOD, 1996, p.138)<sup>15</sup>

Offred não apenas narra as personagens, mas também, até certo ponto, as constrói. De forma controlada, seleciona as descrições e dados biográficos, misturando-os às suas próprias impressões e, em alguns casos, aspirações a respeito dessas personagens. Moira é um bom exemplo disso. O leitor jamais saberá se ela era realmente essa figura heroica,

---

<sup>15</sup> “Essa é a história do que aconteceu com Moira. Parte dela posso eu mesma preencher as lacunas, parte dela ouvi de Alma, que ouviu de Dolores, que ouviu de Janine. Janine a ouviu de Tia Lydia. Mesmo em lugares como aquele, mesmo sob aquelas circunstâncias, pode haver alianças. Isto é algo com que você pode contar: sempre haverá alianças, deste ou daquele tipo.” (ATWOOD, 2017, p.157)

de personalidade quase épica, ou se era apenas a personificação do desejo de Offred de ter uma personagem valente em quem depositar todas as suas esperanças de dias melhores. Isso é visível no trecho a seguir, no qual a Aia especula sobre o destino do da amiga:

Here is what I'd like to tell. I'd like to tell a story about how Moira escaped, for good this time. Or if I couldn't tell that, I'd like to say she blew up Jezebel's, with fifty Commanders inside it. I'd like her to end with something that would befit her. But as far as I know that didn't happen. I don't know how she ended, or even if she did, because I never saw her again. (ATWOOD, 1996, p.262)<sup>16</sup>

Outro bom exemplo é a própria Offred, não a mulher (suposta ou possivelmente) chamada June, mas a Aia. Nos capítulos iniciais a narradora se demora em descrições bastante detalhadas de atos aparentemente corriqueiros, como se vestir, dedicando grande atenção aos detalhes de cada peça de roupa, assim como à função específica de algumas delas. O leitor se dá conta de que não se trata de um ato cotidiano, mas de uma transformação dessa mulher em um instrumento do Estado:

I get up out of the chair, advance my feet into the sunlight, in their red shoes, flat-heeled to save the spine and not for dancing. The red gloves are lying on the bed. I pick them up, pull them onto my hands, finger by finger. Everything, except the wings around my face, is red: the color of blood, which defines us. The skirt is ankle length, full, gathered to a flat yoke that extends over the breasts, the sleeves are full. The white wings too are prescribed issue; They are to keep us from seeing, but also from being seen. I never looked good in red, it's not my color. I pick up the shopping basket, put it over my arm. (ATWOOD, 1996, p.18)<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> “Aqui está o que eu gostaria de contar. Gostaria de contar uma história sobre como Moira escapou, para sempre dessa vez. Ou se não pudesse contar isso, gostaria de dizer que ela explodiu a Casa de Jezebel, como cinquenta Comandantes dentro. Gostaria que ela acabasse com alguma coisa ousada e espetacular, um ultraje, algo que fosse adequado para ela. Mas até onde seu, isso não aconteceu, porque nunca mais voltei a vê-la.” (ATWOOD, 2017, p.297)

<sup>17</sup> “Eu me levanto da cadeira, avanço meus pés para a luz do sol, até os sapatos vermelhos, sem salto para poupar a coluna e não para dançar. As luvas vermelhas estão sobre a cama. Pego-as, enfio-as em minhas mãos, dedo por dedo. Tudo, exceto a touca de grandes abas ao redor de minha cabeça, é vermelho: da cor do sangue, que nos define. A saia desce à altura de meus tornozelos, rodada, franzida e presa a um corpete de peitilho liso que se estende sobre os seios, as mangas são bem largas e franzidas. As toucas também seguem o modelo padronizado; são destinadas a nos impedir de ver e também de sermos vistas. Nunca fiquei bem de vermelho, não é a minha cor. Apanho a cesta de compras e a enfio no braço.” (ATWOOD, 2017, p.16)

Até mesmo a cor das vestimentas é algo que ela distancia de si, como algo que não lhe pertence. Não é sua cor, é apenas a cor que a determina dentro dessa estrutura. Ela faz isso constantemente ao longo da narrativa, e de modo explícito. Dentro de Gilead, ela não existe como pessoa. Ela não tem um nome, nem individualidade. Seu papel é gerar filhos. Essa é a única coisa que justifica sua existência, sua sobrevivência, sem isso ela estaria morta e pode ainda vir a estar, caso falhe em sua missão.

### **3.3. Um silêncio sem tempo nem espaço**

Não é incomum que narrativas ambientadas no futuro, como é o caso da narrativa distópica, recorram ao tempo pretérito, justamente porque buscam comunicar uma imagem de futuro imaginado. Esse tempo permite uma maior liberdade de comentário (uma vez que é mais fácil julgar fatos e eventos depois de vivenciá-los) assim como garante certo tom de realidade à narrativa. No entanto, essa não é uma fórmula fixa, nem um modo exclusivo de narrar o futuro. Na verdade, esse é apenas um aspecto linguístico/gramatical a ser considerado, pois a articulação do tempo na narrativa está muito mais ligada às intenções do autor em relação ao gênero ou estilo no qual escreve, ou até mesmo ao narrador e ao modo como lhe cabe contar a história em questão.

Analisando *The Handmaid's Tale* como um todo, é preciso pontuar duas características estruturais bastante significativas, sendo a primeira a sua fragmentação em relação à cronologia dos fatos. O romance não obedece a uma ordem cronológica no que diz respeito à organização dos eventos que compõem o relato de Offred, mas se alterna entre memórias distantes de sua vida pré-Gilead e outras não tão distantes naquele momento (sua vida em Gilead). Para isso, a narradora faz uso recorrente do flashback, que se percebe na mudança de tempos verbais utilizados por ela, que transita entre o tempo passado e o tempo presente, embora todos os eventos àquela altura da história já possam ser considerados passados, uma vez que o relato é registrado após sua suposta fuga de Gilead.

A decisão pela alternância pode ser também pensada como um modo de organizar esses eventos dentro da narrativa, pois, como define Benedito Nunes (1988), os tempos passados são o tempo natural da narrativa e se orientam no mundo narrado, das coisas distantes. Já os tempos presentes permitem situações de comentário e se orientam no mundo cotidiano, das ações e decisões.

Dessa forma, podemos pensar o uso do presente no romance como o ponto zero de orientação para o leitor do mundo comentado; aqui, ele se refere especificamente à descrição da vida cotidiana de Offred nesse regime autoritário e de sua posição dentro dele. Como no trecho abaixo, no qual ela descreve o início dos procedimentos da cerimônia de concepção. O pretérito, por sua vez, funciona como um gancho para um mundo narrativo que nos fornece um pano de fundo para os acontecimentos presentes. Na narrativa no presente o leitor conhece aquilo que Offred vivencia, enquanto que na narrativa no pretérito conhece os fatos que fizeram com que ela chegasse ali.

The sitting room door is wide open. I go in: so far no one else is here. I don't sit, but take my place, kneeling, near the chair with the footstool where Serena Joy will shortly enthrone herself, leaning on her cane while she lowers herself down. Possibly, she'll put a hand on my shoulder, to steady herself, as if I'm a piece of furniture. She's done it before. (ATWOOD, 1996, p.89)<sup>18</sup>

Essa escolha pode ser considerada aleatória, ou vista como um mecanismo que permite ao leitor separar mentalmente dois universos que se complementam: a vida antiga de Offred como uma mulher normal de classe média em uma América livre e democrática até o momento em que é transferida para o *Red Center*, e sua vida como Aia, destituída de direitos e liberdade. Esses dois universos, embora distintos, se ligam através de vários elementos, sendo a filha de Offred o mais forte deles, seguido de seu relacionamento com Moira. Sabe-se também que sua vida como Aia já dura cerca de 3 anos. Porém, a experiência na residência de Serena Joy se distingue da anterior, pois possibilita esse encontro dos dois mundos, primeiro através do contato com Moira no prostíbulo Jezebel (que lhe permite saber o destino da amiga após a fuga do *Red Center*) e depois pela (suposta) confirmação da sobrevivência de sua filha através da foto que Serena Joy lhe mostra. Essa alternância de tempos, combinada à fragmentação do relato, que permite aproximar eventos cronologicamente distantes e aumenta o efeito de ação

---

<sup>18</sup> “A porta para a sala de estar está aberta, escancarada. Eu entro: até agora não há mais ninguém ali. Não me sento, mas me ponho em meu lugar, ajoelhada, perto da cadeira com o banquinho de apoio para os pés, onde Serena Joy logo virá se entronizar, apoiada em sua bengala enquanto arria-se para tomar assento. Possivelmente ela colocará uma das mãos sobre meu ombro, para se firmar, como se eu fosse uma peça de mobília. Já fez isso antes.” (ATWOOD, 2017, p.97)

e reação entre eles no desenrolar da narrativa, garante à narradora um controle maior do efeito de seu relato sobre o leitor.

Outra característica estrutural importante é a organização do livro em seções e capítulos que tratam de diferentes momentos da experiência de Offred. Essa divisão possibilita estabelecer certa ordem cronológica no âmbito do relato e ajuda o leitor a sentir que está caminhando em uma linha razoavelmente reta em direção a um momento futuro. Isso é muito importante em uma narrativa tão permeada por flashbacks, pois assegura um sentimento de progresso, de que se está caminhando em direção a algo, e ajuda também a atribuir um sentido maior às digressões sobre o passado que pontuam a narrativa no presente.

Cada seção trata de algum evento específico que ocorre ao longo de um número limitado de dias, mas não necessariamente de modo sequencial. Isso fica claro pelas menções ao clima, que no começo está ameno: é possivelmente primavera, pelas vagas referências aos meses de maio e junho feitas nos capítulos iniciais, mas que parecem progredir até o verão. Não se trata de um dia após o outro exatamente, já que parece haver algum tipo de intervalo entre os eventos, mas eles são próximos, de qualquer forma. Os títulos dados a cada uma das seções descrevem o evento central de cada uma. Alguns são totalmente óbvios, como a seção *Shopping*, centrada nas saídas de Offred até o mercado, mas também são sinônimos de seu contato com o mundo externo. Outros são mais velados, como a seção intitulada *Household*, que, ao invés de descrever meramente o ‘ambiente doméstico’, tem como ponto central o ritual de concepção.

Um título que se repete é *Night*, atribuído a 7 seções diferentes ao longo do romance, geralmente compostas de um único capítulo. Esses são os momentos de maior introspecção, neles o tom da narradora ganha uma força ainda maior de monólogo interior, com uma maior ênfase nas sensações físicas e psicológicas que ela vivencia, e são também os momentos em que ela se entrega às memórias sem maiores resistências.

The night is mine, my own time, to do with as I will, as long as I am quiet. As long as I don't move. As long as I lie still. (...) I lie, then, inside the room, under the plaster eye in the ceiling, behind the white curtains, between the sheets, neatly as they, and step sideways out of

my own time. Out of time. Though this is time, nor am I out of it. But the night is my time out. Where should I go? (ATWOOD, 1996, p.47)<sup>19</sup>

A própria Offred declara que o período da noite é sua única chance de liberdade, em que ela pode ser ela mesma. O modo que ela encontra de retomar sua identidade é justamente relembrando o passado, fortalecendo suas memórias. Se em outros momentos ela sente necessidade de se distanciar dos fatos para poder se preservar, aqui ela se entrega às lembranças de sua vida passada na tentativa de reforçar a própria lembrança de si mesma, como mostra o trecho abaixo:

I try to conjure, to raise my own spirits, from wherever they are. I need to remember what they look like. I try to hold them still behind my eyes, their faces, like pictures in an album. But they won't stand still for me, they move, there's a smile and it's gone, their features curl and bend as if the paper's burning, blackness eats them. A glimpse, a pale shimmer on the air; a glow, aurora, dance of electrons, then a face again, faces. But they fade, though I stretch out my arms towards them, they slip away from me, ghosts at daybreak. Back to wherever they are. Stay with me, I want to say. But they won't. It's my fault. I am forgetting too much. (ATWOOD, 1996, p.203)<sup>20</sup>

A seção intitulada *Jezebel* é também uma seção importante, pois não se limita a fazer referência ao nome do clube ao qual Offred é levada por seu Comandante, mas é também um termo que remete à ideia de traição feminina, uma vez que foi extraído da personagem bíblica de mesmo nome, a qual, de acordo com o Livro dos Reis, tinha fama de inteligente e traiçoeira. Um dos principais capítulos dessa seção narra a proposta de

---

<sup>19</sup> “A noite é minha, meu próprio tempo, para eu fazer o que quiser, desde que fique quieta. Desde que não me mexa. Desde que fique deitada quieta. (...) Fico deitada, então, dentro do quarto, embaixo do olho de gesso no teto, atrás das cortinas brancas, entre os lençóis, assada como eles, e entro em um paralelo fora de meu próprio tempo. Sem tempo. Embora isso seja tempo, e eu não esteja nem com falta nem fora dele. Mas a noite é meu tempo livre. Aonde devo ir?” (ATWOOD, 2017, p.49)

<sup>20</sup> “Tento conjurar, para levantar meu espírito, de onde quer que esteja. Preciso me lembrar de como é a aparência deles. Tento mantê-los imóveis por trás dos meus olhos, seus rostos, como fotografias em um álbum. Mas não ficam quietos para mim, eles se movem, há um sorriso e então desaparece, suas feições se enroscam e se dobram como se o papel estivesse queimando, o negrume os engole. Um vislumbre, uma pálida cintilação no ar; uma incandescência, aurora, dança de elétrons, então um rosto de novo, rostos. Mas eles se desvanecem, embora eu estenda meus braços para eles, escapolem de mim, fantasmas ao rAiar do dia. De volta pra onde quer que estejam. Fiquem comigo, quero dizer. Mas não ficam. É minha culpa. Estou esquecendo demais.” (ATWOOD, 2017, p.232)

Serena para Offred de usar Nick para tentar garantir uma gravidez, traindo assim a confiança do Comandante. Mais adiante, temos também o capítulo da visita de Offred ao Jezebel, para onde são enviadas todas as mulheres inteligentes ou corajosas demais para serem moldadas pelo sistema, e onde ela faz uso de sua astúcia para falar com Moira sem que o Comandante perceba.

O problema com essa organização da narrativa é a revelação, no capítulo final, da interferência dos historiadores através das transcrições das fitas. Não fica perfeitamente claro se essa separação de capítulos é feita por Offred nas fitas que grava, ou se é um sistema criado pelos historiadores responsáveis pela restauração do material.

Essa organização pós-relato também chama atenção para o caráter oral da narrativa original de Offred, em contraste com sua versão transcrita e a importância de não se tratar as duas coisas como se fossem um duplo uma da outra, pois são completamente diferentes. Offred trabalha o tempo todo com base na memória, respeitando seu fluxo, o que faz com que diferentes fatos e acontecimentos sejam mencionados sem obedecer a nenhuma ordem específica. Essa dinamicidade é característica natural da memória, não um problema. A velocidade com que o agente acessa as lembranças é muitas vezes determinada por sua ligação emocional com elas, como menciona Meihy no trecho a seguir:

Quem trabalha com história oral tem que ter claro que a memória é dinâmica, variável sempre, um processo em curso e de narratividade parcial. Sendo impossível (e desnecessário) reproduzir os fatos ou situações como um todo, a seleção é inevitável. É exatamente esta a matéria da história oral. No momento em que as narrativas são transformadas em texto escrito, perde-se a volatilidade e transmuda-se o código do oral para o escrito. Com isso, o texto grafado ganha peso documental. A capacidade seletiva, por exemplo, fica marcada pelo momento da transformação de um código (oral) vertido para outro (escrito). (MEIHY, 2020, p.221)

A versão transcrita de seu relato, por sua vez, passa por uma organização por parte dos historiadores, que por si só já representa uma interferência a ser questionada, pois não se pode afirmar com certeza se a ordem dos fatos na versão escrita é fiel à versão oral, considerando a ausência de vínculos pessoais dos organizadores com o material organizado.

Do mesmo modo que a narradora do romance omite qualquer indicação específica de tempo que permita ao leitor conseguir localizar claramente o relato em um ponto da História, mesmo em se tratando de um evento histórico imaginário, ela também não oferece dados concretos que indiquem a localização específica desses mesmos eventos. O leitor é capaz de inferir onde se localiza geograficamente a República de Gilead somente se estiver atento a algumas sugestões oferecidas pela narradora, especialmente durante os momentos de recuo ao passado. Porém, é bastante claro que, para Offred, não é tão importante especificar a localização geográfica dos lugares, mas sim o significado que eles têm dentro da nova realidade, muitas vezes em contraste com memórias do passado relacionadas a esses locais. No trecho abaixo, as ruas são conhecidas por ela, mas também se associam a memórias de sua vida anterior e ao seu marido:

This is the heart of Gilead, where the war cannot intrude except on television. Where the edges are we aren't sure, they vary, according to the attacks and counterattacks but this is the center, where nothing moves. The Republic of Gilead, said Aunt Lydia, knows no bounds. Gilead is within you.

Doctors lived here once, lawyers, university professors. There are no lawyers anymore, and the university is closed.

Luke and I used to walk together, sometimes, along these streets. We used to talk about buying a house like one of these, an old big house, fixing it up. We would have a garden, swings for the children.

We would have children. (ATWOOD, 1996, p.33)<sup>21</sup>

Por exemplo, ela sugere diversas vezes que aquela é sua cidade natal e que é também a cidade onde frequentou a faculdade, e isso pode sugerir ao leitor a região da Nova Inglaterra na costa leste dos Estados Unidos, uma vez que é uma região muito conhecida por sediar muitas das universidades mais importantes do país. Boston, New Haven, Cambridge, são todas cidades conhecidas pelas universidades e que apresentam construções semelhantes às mencionadas no romance (bibliotecas, auditórios, parques

---

<sup>21</sup> “Este é o coração de Gilead, onde a guerra não pode penetrar nem se intrometer, exceto pela televisão. Onde ficam os limites não sabemos ao certo, eles variam, de acordo com os ataques e contra-ataques, mas este é o centro, onde nada se move. A República de Gilead, dizia Tia Lydia, não conhece fronteiras. Gilead está dentro de você. Houve uma época em que aqui viviam médicos, advogados, professores universitários. Não existem mais advogados, e a universidade está fechada. Luke e eu costumávamos passear juntos, de vez em quando, por estas ruas. Costumávamos falar em comprar uma casa como uma dessas, uma grande casa velha, e restaurá-la. Teríamos um jardim, balanços para as crianças. Teríamos filhos.” (ATWOOD, 2017, p.34)

etc.). A popularidade dessa região devido a sua história envolvendo a colonização puritana no século XVII e eventos trágicos como os julgamentos de Salem (tão constantemente dramatizados em obras literárias e cinematográficas) também ajudam a situar o leitor nessa região, mas isso depende inteiramente de um conhecimento prévio de cada um.

Em diversos momentos a narradora cita lojas ou prédios e deixa claro que lembra o que eles costumavam ser, sendo capaz muitas vezes de especificar se se tratava de uma loja (e às vezes também o que vendia) ou de um prédio governamental, mas nunca menciona os nomes dessas lojas ou mesmo os antigos nomes das ruas. O que Offred refere em diversas ocasiões é a ressignificação que esses lugares sofreram, passando de um tipo de estabelecimento para outro. Diversas vezes, como no trecho abaixo, essas referências funcionam como verdadeiros portais para lembranças da vida antes de Gilead, quando ela ainda tinha um nome.

Lilies used to be a movie theatre, before. Students went there a lot; every spring they had a Humphrey Bogart festival, with Lauren Bacall or Katherine Hepburn, women on their own, making up their minds. They wore blouses with buttons down the front that suggested the possibilities of the word undone. These women could be undone; or not. They seemed to be able to choose. We seemed to be able to choose, then. We were a Society dying, said Aunt Lydia, of too much choice. (ATWOOD, 1996, p.35).<sup>22</sup>

Não apenas a memória real é invocada por ela, mas também a ideia distante de um tempo em que a liberdade era possível através do comentário que faz sobre as mulheres nos filmes.

No capítulo 27 da seção intitulada *Soul Scrolls* temos outro exemplo disso: a narradora se esforça para lembrar o que a loja que então abrigava uma ‘fábrica de preces’ vendia antes das mudanças e acaba concluindo, no final, que se tratava de uma loja de lingerie, sendo capaz até mesmo de descrever o tipo de peças que vendia, embora não mencione o nome da marca ou da loja.

---

<sup>22</sup> “A Lírios do Campo costumava ser uma sala de cinema, antigamente. Estudantes costumavam ir muito lá; toda primavera havia um festival de Humphrey Bogart, com Lauren Bacall ou Katherine Hepburn, mulheres independentes, tomando suas decisões. Elas usavam blusas com botões abotoados na frente que sugeriam as possibilidades da palavra desabotoar, desatar. Aquelas mulheres podiam se desatar ou não. Elas pareciam ser capazes de escolher. Nos parecíamos capazes de escolher naquela época. Éramos uma sociedade que estava morrendo, dia Tia Lydia, de um excesso de escolhas.” (ATWOOD, 2017, p.36)

I try to remember what this place sold when it was a store, before it was turned into Soul Scrolls. I think it was lingerie. Pink and silver boxes, colored pantyhose, brassieres with lace, silk scarves? Something lost. (ATWOOD, 1996, p.176).<sup>23</sup>

Esse tipo de controle da informação se repete constantemente e é difícil definir se a ausência de detalhes é um lapso ou um esforço intencional de generalizar o espaço, talvez na intenção de reforçar a ideia, tão característica na narrativa distópica, de que o que acontece ali poderia acontecer em qualquer lugar. Porque ‘ali’ poderia ser qualquer lugar. Ou até mesmo apontar uma certa ironia na ressignificação do local, que passa de algo considerado errado ou pecaminoso, para algo com significado religioso. No trecho a seguir, Offred aponta ainda a rapidez com a qual essas mudanças eram implementadas, enfatizando ainda mais a inutilidade de tentar detalhar a localização das coisas.

There used to be an ice-cream store, somewhere in this block. I can't remember the name. Things can change so quickly, buildings can be torn down or turned into something else, it's hard to keep them straight in your mind the way they used to be. (ATWOOD, 1996, p.173)<sup>24</sup>

Uma vez que os espaços narrativos predominantes são aqueles fechados, principalmente a casa, já que a liberdade das Aias era rigidamente controlada, a localização geográfica se torna quase secundária. Porém, o fato de a narradora ter domínio sobre essa informação, por sua vez, nos diz muito a respeito do poder que ela tem sobre o relato de modo geral e como ela decide articular o uso do espaço dentro dele.

Há momentos em que ela cria associações quase acidentais entre objetos aleatórios e lugares específicos, como na citação abaixo acerca de laranjas e o modo como a guerra por território afeta o acesso da cidade a esse tipo de suprimento. É algo que soa quase banal, mas que, no entanto, traz informações bastante relevantes para o leitor, que fica ciente de que nem todos os estados americanos sucumbiram ao regime de Gilead.

---

<sup>23</sup> “Tento lembrar o que este lugar vendia quando era uma loja, antes de ser transformado em Escritos da Alma. Creio que era lingerie. Caixas rosa e prateadas, meias-calças coloridas, sutiãs com rendas, echarpes de seda? Alguma coisa perdida.” (ATWOOD, 2017, p.201)

<sup>24</sup> “Tinha uma sorveteria em algum lugar neste quarteirão. Não consigo me lembrar do nome. As coisas podem mudar tão depressa, prédios podem ser demolidos ou transformados em alguma outra coisa, é difícil mantê-las claras em sua mente da maneira como costumavam ser.” (ATWOOD, 2017, p.198)

I see they have oranges today. Ever since Central America was lost to the Libertheos, oranges have been hard to get: sometimes they are there, sometimes not. The war interferes with the oranges from California, and even Florida isn't that dependable, when there are roadblocks or when the train tracks have been blown up. (ATWOOD, 1996, p.35).<sup>25</sup>

Como já dito, o espaço narrativo predominante é o interno, sendo possível notar uma oposição entre esses espaços e as raras ocasiões em que a narradora se encontra em um espaço aberto ou público, como nos episódios intitulados *Shopping*, *Birthday* e *Salvaging*. Os espaços externos sempre indicam uma tentativa de comunicação com as outras Aias e servem de ilustração para descrever as mudanças sofridas pelo mundo exterior:

(...) here, shopping, is where you might see someone you know, someone you've known in the time before, or at the Red Centre. Just to catch sight of a face like that is an encouragement. If I could see Moira, just see her, know she still exists. It's hard to imagine now, having a friend. (ATWOOD, 1996, p.35)<sup>26</sup>

O espaço interno da casa imprime uma maior sensação de clausura. É onde a personagem sofre as experiências mais traumáticas (a violação corporal do ritual de concepção) e onde se entrega às suas memórias e assinala a oposição entre vida presente e vida passada, reafirmando sua existência como algo além de um 'útero sobre pernas'. Em público, ela evita ter lembranças, um mecanismo de autodefesa, como a própria Offred afirma, "*Not here and now. Not where people are looking.*" (p.37)

Um elemento importante e bastante recorrente é a ausência da escrita no espaço comercial exterior. A narradora descreve os letreiros das lojas que, ao invés de palavras comunicando o nome do estabelecimento, usam ilustrações, isso porque as mulheres são proibidas de ler ou escrever, mas são também as responsáveis pelas compras da casa.

---

<sup>25</sup> "Vejo que hoje eles têm laranjas. Desde que a América central foi perdida para os Libertheos, as laranjas são difíceis de encontrar: por vezes estão lá, por outras não. A guerra cria problemas para as laranjas da California, e mesmo a Flórida não é confiável, quando há bloqueios nas estradas ou quando as linhas de trens foram explodidas." (ATWOOD, 2017, p.36-37)

<sup>26</sup> "(...) aqui, fazendo compras, é onde você pode ver alguém que conhece, alguém que conheceu no tempo de antes, ou no Centro Vermelho. O simples fato de vislumbrar um rosto assim é um encorajamento. Se eu pudesse ver Moira, apenas vê-la, saber que ela ainda existe. É difícil imaginar isso agora, ter uma amiga." (ATWOOD, 2017, p.37)

Da mesma forma que Offred controla, ou até mesmo manipula, a cronologia da narrativa produzindo uma fragmentação que oscila entre tempo passado e tempo presente, ela faz o mesmo com o espaço. Não só cria uma oposição psicológica entre o espaço interior e exterior, mas também usa descrições para ilustrar o que é a vida atual, em contraste com a vida anterior a Gilead, combinando aspectos subjetivos e objetivos.

Sejam lugares desconhecidos à narradora como o ginásio esportivo que sedia o *Red Center*, na cena inicial do romance, ou o hotel onde funciona o Clube Jezebel, e que ela reconhece como um dos hotéis onde costumava se encontrar com seu marido Luke quando ainda eram amantes, existe sempre um desencadeamento de sensações e sentimentos que trazem uma maior concretização para a realidade da personagem. Se as oscilações de tempo entre presente e passado parecem alimentar uma ideia de esperança, como se o passado fosse algo que pudesse ser recuperado, o contraste entre os espaços parece ter o efeito oposto e denunciar um mundo sem volta.

Os lugares conhecidos se tornaram outros, sua existência no campo da memória perde força quando contrastada com a realidade do mundo concreto. Cria-se assim uma oposição entre o espaço interno como campo da subjetividade e o espaço externo como campo da objetividade, em relação aos eventos que se desenvolvem em cada um e o efeito psicológico desencadeado por cada um deles.

Em determinados momentos a narradora deixa isso explícito, como no trecho abaixo que descreve a cena do banho, em que ela afirma que é uma ocasião que recorrentemente lhe traz lembranças da filha, tentando inclusive justificar o fato de modo quase proustiano ao associar a lembrança ao cheiro do sabão.

I step into the water, lie down, let it hold me. The water is soft as hands. I close my eyes, and she's there with me, suddenly, without warning, it must be the smell of the soap. I put my face against the soft hair at the back of her neck and breathe her in, baby powder and child's washed flesh and shampoo, with an undertone, the faint scent of urine. This is the age she is when I'm in the bath. She comes back to me in different ages. This is how I know she's not really a ghost. If she were a ghost, she would be the same age always. (ATWOOD, 1996, p.73)<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> “Entro na água, me deito, deixo que me abrace. A água é macia como mãos. Fecho meus olhos, e ela está lá comigo, subitamente, sem aviso. Deve ser o cheiro do sabão. Ponho meu rosto contra o cabelo macio na parte de trás do seu pescoço e inalo seu cheiro para dentro de mim, talco de bebê e de corpo lava de criança e de xampu, com um subtom, o ligeiro cheirinho de urina. Essa é a idade que ela tem quando estou no

O mundo interior é o único que se mantém familiar e por isso ela tenta mantê-lo protegido. Quando ele vem à tona, exceto no período da noite, é quase sempre de forma involuntária. O primeiro impulso de Offred nessas ocasiões é fugir da memória para não ser traída por suas emoções, algo que ela sabe que pode deixá-la mais vulnerável tanto em Gilead quanto na narrativa.

### **3.4. *Historical Notes*: um conflito de narrativas**

(...) o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos. O saber, que vinha de longe — do contido na tradição — dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível ‘em si para si’. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. (BENJAMIN, 1996, p.202-203)

A seção final do romance pode ser vista como um apêndice ou como uma segunda parte, dependendo da interpretação do leitor, e dessa interpretação também depende o tanto que essa segunda parte impactará, ou não, a primeira (o relato integral de Offred).

O capítulo intitulado *Historical Notes* descreve a interpretação do texto por parte do professor e historiador James Darcy Pieixoto, durante um simpósio sobre a história de Gilead, cerca de 200 anos após a queda da República, e as constatações alcançadas por ele através de suas investigações.

Aqui, esse capítulo será tratado como uma segunda parte. Nele não estamos mais no campo da narrativa da experiência de Offred, subjetiva e em busca de engajamento com o leitor. O novo narrador, o Professor Pieixoto, deixa clara desde o início a sua autoridade, bem como seu inviolável compromisso com a verdade, que, por sua vez, é

---

banho. Ela volta pra mim em diferentes idades. É assim que sei que não é, na verdade, um fantasma. Se fosse um fantasma teria sempre a mesma idade.” (ATWOOD, 2017, p.78)

entendida por ele como verdade histórica. Em sua exposição predomina um interesse pela informação em lugar da narrativa, algo prejudicial, como mostra o trecho acima de Walter Benjamin.

Ele altera o tom da narrativa, criando um efeito oposto, pois todos os elementos agora se invertem: o narrador é um homem, sua posição é de autoridade, ele apresenta longas explicações, mas não faz perguntas, e na verdade parece trazer consigo todas as certezas possíveis sobre fatos que ele próprio não vivenciou.

Se o relato de Offred se encaixa bem no que se espera da narrativa de um romance, o relato do professor é o oposto absoluto, é uma espécie de anti-narrativa, de anti-romance, que não exige interpretação nem engajamento pessoal.

Esse é um momento da obra em que o leitor se vê desafiado a reavaliar tudo o que leu até então, e é também o ponto em que um tema muito maior do que aqueles tratados mais diretamente ao longo do romance se manifesta: o tema do silêncio do indivíduo e da palavra como fonte de poder. Aqui, a questão da confiabilidade volta ao centro das atenções, agora de um ponto de vista muito mais temático do que como um problema formal (do narrador), e isso por diversos fatores.

O primeiro é que o leitor descobre que o texto que acaba de ler, embora seja uma narrativa subjetiva em primeira pessoa, foi na verdade organizado e editado por um grupo de acadêmicos antes que se tornasse algo legível em forma de narrativa. Revela-se ali que o registro do relato havia sido feito em fitas cassete que, depois de serem encontradas, anos após sua gravação, foram transcritas e organizadas por esse grupo de historiados encarregados de investigar a História de Gilead.

Esse é um detalhe muito pertinente, já que não fica claro se essa interferência pode ou não ter comprometido a autenticidade do relato, pois já não se sabe mais o quão completo ele está: partes podem ter sido omitidas, fitas perdidas, interpretações empregadas, intervenções inseridas etc.

A resistência do Professor em validar o relato de Offred levanta a questão da oralidade do registro oficial como fator dominante, ou até mesmo o seu gênero (*gender*), uma vez que ele a certa altura cita, como referência, também trechos do diário pessoal de um sociobiólogo chamado Wilfred Limpkin, acerca de tópicos discutidos em uma das reuniões do grupo *Sons of Jacob*. Trata-se de outro relato que, assim como o de

Offred, pode ser considerado pessoal, unilateral e desprovido de evidências concretas. No entanto, nenhuma ressalva é feita quanto à veracidade ou relevância do registro de Wilfred.

É evidente a tendência que a História tradicional tem de dar maior credibilidade documental a materiais escritos; no caso de Offred, sendo o seu relato feito de forma oral, ela pode estar em desvantagem. Ponto importante, se considerarmos que a História oral tem sido, justamente, o campo a dar mais espaço às mulheres, personagens com frequência anulados historicamente.

A questão de gênero torna-se algo a ser observado, pois uma possível interpretação do testemunho de Offred é que, ainda que verdadeiro, ele seja fundamental somente para o seu próprio grupo, isto é, as mulheres. Assim, ele seria automaticamente rejeitado pelo Professor, que prefere dar maior crédito a um outro registro, este feito por um homem, em posição de maior autoridade dentro da sociedade de Gilead e com maior relevância histórica. Isso porque aos homens era concedida a possibilidade de agir e, por consequência, fazer história. Trata-se de um posicionamento problemático por parte do professor, pois fecha caminhos para novas reflexões e limita o entendimento histórico dos fatos como um todo.

Pouca atenção é conferida ao aspecto transgressor que o simples ato de narrar tem para uma personagem como Offred, que, como mulher, tinha proibido o acesso à palavra. A descoberta do registro como algo póstumo ao desfecho apresentado no capítulo anterior adiciona uma nova camada de sentido ao relato lido. Esse se desprende do subjetivismo puro e assume um caráter de defesa de sua condição como ser social. Offred não cita nomes, mas expõe as falhas e hipocrisias desse sistema supostamente acima de todas as suspeitas, não como fonte de delação, mas como prova de sua sobrevivência.

A verdadeira denúncia de Offred se dá em relação à capacidade das pessoas em Gilead de fazer o que foram capazes de fazer, não simplesmente a que ou quem fez. Embora permaneça desconhecido o suposto destinatário desse relato, ou até mesmo se haveria um, o que prevalece é um tom de alerta sobre as consequências dos atos que ela descreve ao longo da sua narrativa.

Isso é enfatizado pelo final em aberto, que não nos permite saber, nem num primeiro momento e nem após as notas históricas, que fim teve de fato Offred. Talvez

tenha conseguido fugir, talvez não. O que se sabe é que sua luta pela liberdade não se limitava à liberdade do corpo, mas também à liberdade de fala, de pensamento, de existência social, que lhe foi negada durante seus anos em Gilead.

Para o professor, o relato de Offred perde sua utilidade pelo fato de não fornecer dados concretos que possam contribuir para a descoberta de dados históricos sobre Gilead. Ele se queixa da falta de iniciativa por parte dela, de não ter tentado investigar mais a fundo e descobrir informações relevantes, como se não estivesse ciente das limitações da vida dessa mulher no contexto daquela sociedade:

(...) 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 instincts of a reporter or a spy. What would we not give, now, for even twenty pages or so of printout from Waterford's private computer! (ATWOOD, 1996, p.322)<sup>28</sup>

Assim como os homens de Gilead, ele vê a narradora do relato como algo que deve beneficiá-lo de alguma forma. Todas as atrocidades descritas por ela são praticamente ignoradas. O próprio professor pede ao público que evite julgamentos a respeito daquelas pessoas, que exercitem compreensão, uma vez que não é uma realidade igual à deles. Ele, de certa forma, absolve o governo patriarcal de Gilead das violências cometidas, alegando que eles estavam sob pressão:

(...) allow me to say that in my opinion we must be cautious about passing judgement upon Gileadeans. Surely, we have learned by now that such judgements are of necessity culture specific. Also, Gileadean society was under a good deal of pressure, demographic and otherwise, and was subject to factor from which we ourselves are happily more free. Our job is not to censure, but to understand. (ATWOOD, 1996, p.315)<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> “(...) muitas lacunas permanecem. Algumas delas poderiam ter sido preenchidas por nossa autora anônima, tivesse ela tido outra maneira de pensar. Poderia ter nos contado muito sobre o funcionamento do império de Gilead, se tivesse tido os instintos de uma repórter ou de uma espiã. O que não daríamos, agora, por até mesmo vinte páginas impressas tirados do computador particular de Waterford?” (ATWOOD, 2017, p.364)

<sup>29</sup> “Aqui, peço licença para fazer um aparte editorial, permitam-me dizer que, em minha opinião devemos ser cautelosos ao fazer um julgamento moral sobre a sociedade de gileadeana. Sem dúvida já aprendemos a essa altura que tais julgamentos são por necessidade específicos de cultura. Além disso, a sociedade gileadeana estava submetida a grandes pressões de caráter demográfico e outros, e estava sujeita a fatores

Aqui está um exemplo desse cenário de oposição entre a ideia de autoridade tradicional e a voz do indivíduo. Assim como as mulheres de Gilead foram silenciadas pelos homens durante o regime, anos depois elas são novamente silenciadas por esse acadêmico que se recusa a validar suas vozes, que as vê como objetos que devem beneficiar o avanço de sua pesquisa para que possa ser-lhes atribuída alguma importância. A anulação é novamente imposta e o alerta de Offred é ironicamente reforçado com isso.

Nunca de forma direta, mas nas entrelinhas, ele demonstra uma diferenciação até mesmo nas inferências que faz em sua pesquisa. A princípio, ele pede a compreensão da plateia e pede que tentem não julgar o comportamento dos líderes de Gilead alegando ‘fatores culturais’; porém, mais à frente em seu discurso ele define Gilead como patriarcal na forma, mas matriarcal no conteúdo, e enfatiza a participação das mulheres no processo de opressão instaurado, principalmente através das Tias (*Aunts*) que comandavam o *Rachel and Leah Re-education Center* (que Offred chama de *Red Center*).

Por fim, caracteriza o relato de Offred como um *tale*, que é explicado com um duplo intuito, o de homenagear Chaucer e o de fazer referência à palavra *tail*, que tem a mesma pronúncia e carrega entre outros significados uma conotação arqueológica semelhante à de um ‘osso inicial’.

Embora a tradução mais comum para *tale* seja ‘conto’, outras definições possíveis incluem as palavras ‘mentira’ e ‘falsidade’. Logo, a escolha de denominar a narrativa de Offred como um ‘tale’, ao invés de usar um outro termo como ‘relato’, ‘testemunho’ ou mesmo ‘história’, pode ser mais uma possível tentativa de diminuir seu valor e importância, ou até de sugerir sua total falsidade.

Offred seria apenas uma mulher que conta um conto, que, como diz o ditado, pode ter sido já aumentado em alguns pontos antes de ser contado. Essa denominação, de certa forma, rebaixa a narrativa da Aia a algo entre ficcional e irrelevante.

Esse capítulo institui, portanto, uma espécie de embate entre duas figuras narradoras: o narrador historiador e a narradora agente da história, isto é, duas figuras

---

dos quais nós felizmente estamos mais livres. Nosso trabalho não é censurar e sim compreender. (Aplausos.)” (ATWOOD, 2017, p.355)

que narram, de diferentes perspectivas, adotando diferentes pontos de vista e com diferentes intuítos.

Na tentativa de enriquecer o debate sobre a figura do historiador, cabe apontar a teoria que a socióloga Hannah Arendt tece a respeito do narrador no capítulo 5 da sua obra *A condição humana*:

Ao contrário da fabricação, em que a luz sob a qual se julga o produto final provém da imagem ou modelo percebido de antemão pelo olhar do artífice, a luz que ilumina os processos da ação e, portanto, todos os processos históricos só aparecem quando eles terminam — muitas vezes quando todos os participantes já estão mortos. A ação só se revela plenamente para o contador da estória [storyteller], ou seja, para o olhar retrospectivo do historiador, que realmente sempre sabe melhor o que aconteceu do que os próprios participantes. Todo relato feito pelos próprios agentes, ainda que, em raros casos, constitua versão fidedigna de suas intenções, finalidades e motivos, torna-se uma mera fonte de matéria útil nas mãos do historiador, e nunca se equipara à sua estória em significância e veracidade. Aquilo que o contador da estória narra deve necessariamente estar oculto para o próprio agente, pelo menos enquanto este último estiver empenhado no ato ou enredado em suas consequências, pois para o agente, a significação do ato não está na estória que dele decorre. Muito embora as estórias sejam o resultado inevitável da ação, não é o ator, e sim o contador da estória que percebe e ‘faz’ a estória.” (ARENDR, 2008, p.238)

Portanto, de fato, a posição daquele que conta a história é muito mais privilegiada do que a do agente, não só por ter acesso a fatos muitas vezes ocultos ao segundo, mas também pelo privilégio de poder renunciar a qualquer traço de subjetividade em seu relato. No entanto, Arendt parece presumir uma isenção absoluta, por parte desse narrador/historiador, em relação aos fatos narrados, o que nem sempre acontece e é, de certo modo, o que fomenta o conflito entre as condições dos dois narradores na seção final do romance de Atwood.

Um bom exemplo disso é o próprio Professor Pieixoto, que não só narra de uma distância temporal de mais de 2 séculos em relação aos acontecimentos, mas também tem acesso comprovado a uma série de outras informações fora do alcance de Offred. Isso fica claro na lista de evidências científicas que ele inclui em seu discurso durante a conferência. É algo que sem dúvida lhe proporciona um tipo de vantagem em relação a Aia enquanto narradora.

Porém, essa questão se mostra complexa à medida que fica claro que o historiador tem seu próprio ponto de vista e interesses, que por sua vez podem contaminar a

narrativa tanto quanto a subjetividade do agente. Seja no ambiente acadêmico, político, ou até mesmo pessoal, aquele que conta a história tem sempre em mente o modo como quer que ela seja contada e como quer que ela seja recebida e assimilada. Se esse modo está comprometido com a transparência dos fatos, ou associado a algum tipo de benefício próprio, isso é algo que fica inteiramente a critério do narrador e de sua integridade.

Ambos os relatos, o de Offred e o do Professor, são muito transparentes a respeito de suas fontes: o que pode ser comprovado, o que foi dito por terceiros; no caso da narradora Offred, ela mesma convida o leitor a questioná-la, pois sugere que existe a possibilidade de estar mentindo. O mesmo não acontece no caso do narrador da parte final do romance, que, talvez pela autoridade e segurança que sua posição de acadêmico lhe confere, não oferece em nenhum momento a possibilidade de questionamento ou admite a eventualidade de erro a respeito de seu relato.

O central no testemunho de Offred não são os fatos, diferentemente do que sugere o Professor Pieixoto, mas as consequências que resultam dele. A perpetuação dessa opressão só pode ser impedida através da comunicação da verdade pela palavra, mas também da preservação dela através da memória.

O descaso por parte dos acadêmicos quanto às declarações que ela faz aparenta propor uma noção de História que exclui completamente (ou quase) o componente humano. Sendo assim, caberia questionar se a recusa do Professor em aceitar o relato dela como verídico, independentemente das inconsistências ou lacunas, não violaria de alguma forma, mais uma vez, a liberdade de Offred, pois, se com palavras ela busca recuperar sua existência como ser político, ao ter seu discurso anulado, invalidado, ela retorna à condição desumanizada de ser humano escravizado e sem lugar na sociedade.

A narrativa de Offred é fragmentada, quase proustiana, embora ela lute contra a subjetividade e tente descrever sua situação presente de forma objetiva, muitas vezes acabando como vítima da memória involuntária que irrompe revelando lembranças ao leitor e à narradora simultaneamente.

Essas são em geral acompanhadas de um momento interpretativo, em que Offred explicita essas memórias ligadas à sua vida pessoal antes de Gilead, permitindo ao leitor entender um outro lado da personagem que ela recusa a revelar intencionalmente. Existe

uma tentativa de controle da sensibilidade por parte da narradora ao longo do romance, tanto em relação a si quanto em relação aos outros personagens ao seu redor.

A experiência da Aia é individual, porém compartilhada por várias outras como ela e, uma vez que não se pode identificar a quem pertence de fato essa história, ela passa, de certa forma, a ser propriedade de todas as mulheres que a vivenciaram. Seu registro, embora individual, tem um valor coletivo e histórico, a partir do momento que insere a experiência de todas as mulheres que, como ela, foram apagadas socialmente por um sistema que as transformou em máquinas reprodutoras e as privou de sua condição humana de ser político.

Os argumentos de Adorno e Benjamin sobre o narrador, até certo ponto, complementam os de Hannah Arendt, porque, se ela atribui ao narrador (que ela chama de *storyteller*) a capacidade, ou o poder, de fazer a história, devido a seu posicionamento temporal privilegiado, os outros dois filósofos chamam atenção para a responsabilidade dessa função. Todos os três declaram um certo pessimismo em relação ao século XX e apontam para a necessidade de olhar para o passado, não para recriá-lo, mas para entendê-lo e não repetir erros trágicos. Se considerarmos o século atual, XXI, a questão se torna ainda mais complexa, pois em muitos aspectos o desenvolvimento tecnológico acelerado muitas vezes interfere na devida apreensão do processo histórico.

Uma ferramenta poderosa como a Internet oferece um poder de aceleração e circulação da informação inimaginável há algumas décadas, o que permite que se tenha acesso a todo tipo de informação proveniente de todo tipo de fonte. Isto é, qualquer um pode ser um narrador hoje em dia e exercer sua capacidade de fazer história e sua liberdade de produzir um discurso que o insira na sociedade a que pertence; porém, isso nem sempre quer dizer que estaremos mais perto da verdade, nem que estaremos mais perto de uma real política.

É preciso olhar para trás e saber interpretar a barbárie, o genocídio, a degradação da política e entender que, depois disso, o mundo não foi o mesmo e narrar também não. Se combinarmos a noção de responsabilidade e consciência cobradas do narrador por Adorno e Benjamin ao poder de fazer história que Arendt lhe atribuiu, é possível retomar o sentido de liberdade proposta por ela para concluir que narrar é um ato de liberdade e é um ato político, por isso ele não pode ser exercido de forma frívola nem em benefício próprio.

Enquanto Offred constrói um relato testemunhal da sua posição de agente da ação, criando uma narrativa que denuncia e documenta as falhas de um regime opressor, ela não se posiciona como heroína. Porém, uma vez que ela não tem o direito de narrar, ela acaba assumindo esse papel. Todas as lacunas no relato de Offred impedem que a narrativa seja atribuída exclusivamente a ela, invalidando assim qualquer benefício próprio que ela pudesse extrair dele, atribuindo uma qualidade muito mais coletiva ao seu testemunho, o que aumenta sua virtude e seu caráter político. Sua posição, no entanto, é problemática, pois, ao narrar em primeira de pessoa de um ponto de vista limitado, ela exige do leitor um voto de confiança desde o início, o que apresenta vantagens e desvantagens.

Justamente por isso, a sessão final do romance confere ao Professor James Darcy Pieixoto um papel importante, pois aqui temos um narrador com um ponto de vista ampliado, porém igualmente enviesado. Isso obriga o leitor a suspeitar do que é posto como verdade, mas também o lembra de seu papel ativo na leitura do romance.

Em conclusão, o objetivo principal aqui não é tentar explicar ou justificar as escolhas formais dentro da obra, ou mesmo oferecer respostas às lacunas deixadas, mas sim propor uma leitura mais coletiva e com um caráter mais político, tendo o papel do narrador no romance como questão central.

Não se pode ignorar a ausência de detalhes e dados concretos no relato de Offred, alvo da crítica do professor e algo que seria esperado de qualquer testemunho que se propõe a denunciar um sistema. De fato, muito pouco se descobre, já que Offred não cita nomes identificáveis, nem datas ou lugares, nem mesmo seu próprio nome. Essa recusa, muitas vezes tomada como uma decisão pessoal no esforço de manter sua individualidade, pode também ser interpretada de modo inverso. Uma vez que o nome é o que torna cada indivíduo único, a recusa de tornar seu nome público acaba apagando parte da individualidade de sua história e lhe atribuindo um caráter mais coletivo. A sua história como Aia é a realidade de todas as outras Aias em Gilead, e sua posição como mulher é de certa forma a de todas as mulheres. Uma posição de silêncio e anulação social.

Existe um reconhecimento do caráter ficcional da narrativa, pelo fato de ser uma reconstrução feita de memória. A narradora deixa isso explícito, assim como diversas

vezes afirma que não lhe agrada estar contando aquela história, mas que o faz por necessidade.

Da mesma forma que o relato em si é ao mesmo tempo um ato de desobediência à lei, ele representa a retomada de um direito: o direito à palavra, que, através da narrativa por reconstrução, acentua também o poder da memória como algo humanizador. A memória é algo a que Offred se apega ao longo de sua experiência como um modo de manter a sanidade, de se manter humana. Ela omite fatos e nomes, mas ressalta sentimentos, descreve agressões sofridas por ela e por suas semelhantes. Os acontecimentos políticos são narrados de forma breve e sem muitos detalhes, enquanto experiências pessoais tomam às vezes capítulos inteiros.

Sua motivação pode ser em parte pessoal, a filha e o marido, mas sua intenção é coletiva, uma vez que sua realidade pode muito bem ser replicada para outras mulheres na mesma situação. É comum o uso da primeira pessoa do plural ao longo das descrições de episódios envolvendo um grupo de Aias como por exemplo as lembranças do centro de treinamento ou o episódio do *Salvaging*. Embora seu relato especifique momentos de individualidade e deixe clara a referência a episódios particulares de sua vida pessoal, nos contextos que envolvem as outras Aias ela não se exclui, não se distancia como faz outras vezes, na tentativa de amortecer o impacto psicológico da experiência. Sua narrativa se torna, como observa Coral Ann Howells, um “ato transgressivo de sobrevivência”.

Offred's tale records a woman's struggle to survive as a speaking subject and not simply as a 'two-legged womb' whose anonymous body is at the service of the state. Her storytelling is the most transgressive survival tactic, and her voice survives (recorded secretly on cassette tapes) to be heard 200 years later up in Denay, Nunavit in Arctic Canada when Gilead has fallen, making Offred the most important historian of the republic. (HOWELLS, 2004, 205)

Ao ser reduzida a um corpo físico, com uma função prática, ela perde sua voz e seu status de ser social, com direitos. A perda da voz é uma violação quase tão grande quanto a do corpo. Uma vez que só aos homens é permitido ler e escrever, a palavra se torna um instrumento de poder, pois quem tem a palavra controla a verdade. Ao gravar as fitas, Offred não só registra sua experiência para outros, mas também retoma sua voz

para si mesma. Novamente, segundo C.A. Howells, a sua luta é para recobrar seu direito à palavra e de ser ouvida 200 anos mais tarde.

É uma nova camada de sentido que enfatiza a preocupação do romance de Margaret Atwood com a posição do narrador e com o ato de narrar, não somente do ponto de vista estrutural, de como esse elemento atua dentro da narrativa, mas também de uma perspectiva ideológica, questionando o valor político e revolucionário do ato de narrar. O que era para ser um mero relato assume o papel duplo de documento histórico e *cautionary tale*, e qualquer uma das duas categorias conferiria a Offred um poder talvez bem maior do que aquele exercido por seus opressores. Ele é também sua tentativa de obter controle sobre sua história e seu fim, como sugerido no trecho abaixo, embora saiba que isso não é possível:

I would like to believe this is a story I'm telling. I need to believe it. I must believe it. Those who can believe that such stories are only stories have a better chance. If it's only a story I'm telling, then I have control over the ending. Then there will be an ending, to the story, and real life will come after it. I can pick up where I left off. It isn't a story I'm telling. It's also a story I'm telling, in my head, as I go along. Tell, rather than write, because I have nothing to write with and writing is, in any case, forbidden. But, if it's a story, even in my head, I must be telling it to someone. You don't tell a story only to yourself. There's always someone else. Even when there is no one. A story is like a letter. Dear *You*, I'll say. Just *you*, without a name. Attaching a name attaches you to the world of fact, which is riskier, more hazardous: who knows what the chances are out there, of survival, yours? I will say *you, you*, like an old love song. *You* can mean more than one. *You* can mean thousands. I'm not in any immediate danger, I'll say to *you*. I'll pretend you can hear me. But it's no good, because I know you can't. (ATWOOD, 1996, p.49-50.)<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> “Gostaria de acreditar que isso é uma história que estou contando. Preciso acreditar nisso. Tenho que acreditar nisso. Aquelas que conseguem acreditar que essas histórias são apenas histórias tem chances melhores. Se for uma história que estou contando, então tenho controle sobre o final. Então haverá um final, para a história, e a vida real vira depois dele. Poderei recomeçar onde interrompi. Isso não é uma história que estou contando. É também uma história que estou contando, em minha cabeça, a medida que avanço. Conto, em vez de escrever, porque não tenho nada com que escrever e, de todo modo, escrever é proibido. Mas se for uma história, mesmo em minha cabeça, devo estar contando-a para alguém. Você não conta uma história apenas para si mesma. Sempre existe alguma outra pessoa. Mesmo quando não há ninguém. Uma história é como uma carta. *Caro você*, direi. Apenas você, sem nome. Acrescentar um nome acrescenta *você* ao mundo real que é mais arriscado, mais perigoso: quem sabe quais serão as probabilidades lá fora de sobrevivência, da sua sobrevivência? Eu direi *você, você*, como uma velha canção de amor. *Você* pode ser mais de uma pessoa. *Você* pode significar milhares. Não estou correndo nenhum perigo imediato, direi a você. Fingirei que você pode me ouvir. Mas não adianta, porque sei que não pode.” (ATWOOD, 2017, p.52)

Um dos grandes problemas do ato de narrar é o paradoxo de sua impossibilidade contra sua absoluta necessidade e, em *The Handmaid's Tale*, a narradora reconhece sua total incapacidade de narrar, tanto do ponto de vista prático (era proibido, não havia meios para produzir a escrita), quanto do ponto de vista psicológico (era uma experiência demasiadamente brutal e quase inacreditável). Mesmo assim, ela supera os limites impostos, por reconhecer também a importância de narrar sua história.

É justamente esse caráter único de narração que permite que o romance de Margaret Atwood se destaque em meio a outras obras do gênero (distopia), assim como no cenário da literatura contemporânea de modo geral. Isso se dá principalmente devido à sua capacidade de abordar uma série de temas pertinentes não somente à sua época de publicação, mas também aos dias atuais, de modo crítico e bastante original. Não é à toa que ele se encerra com a (um tanto irônica) pergunta do Professor à plateia: “*Are there any questions?*” (p.324). Provando que não é um romance de respostas, mas de reflexão e questionamentos.

## Capítulo 4 – O retorno a Gilead

---

The major writing time of the book stretched from 2016 to 2019. The story unfolded as reality changed around me, and it also unfolded as the television series rolled out. Season One began in April 2017, when I was perhaps a quarter of the way through my writing. Season Two launched in 2018, and Season Three in 2019. The shooting of Season Four was delayed by COVID-19, but it will begin in a few weeks. Thus, the writing of the book proceeded in parallel with the television series, but luckily for me, sixteen years into the future: I knew what might become of the characters before the television writers did. I also had the advantage of reading the scripts through various stages. "You can't kill that person!?" I would say. "They are still alive in the future - that is, in the novel I'm writing. I need them!" It was a curious experience, living in the future of a bunch of people who don't actually exist, or not in the usual meaning of that word. And we are all having curious experiences now, in this unprecedented year. (ATWOOD, 2021, p.422)

Em 2016, o canal de streaming online americano Hulu anunciou que uma adaptação de *The Handmaid's Tale* estava em produção. A série foi lançada em 2017 e alcançou um sucesso de audiência quase imediato. Muitos atribuíram tal popularidade à atuação da atriz protagonista Elizabeth Moss, muito cultuada entre os jovens após seu trabalho anterior como a jovem publicitária Peggy em *Mad Men*. Outra explicação foi o modo quase profético com que a série reproduzia a atmosfera política dos Estados Unidos após a eleição de Donald Trump em 2016, que antecedeu movimentos de caráter feminista importantes como o #MeToo (2017). Esse surto de popularidade também impactou o romance, que, depois de anos com vendas modestas, retorna à lista de bestsellers, juntamente com outras obras distópicas como *1984* e *Brave New World*.

Margaret Atwood também se beneficiou desse momento ao receber vários convites para entrevistas e participações em eventos literários que promoviam discussões sobre o romance. Em março de 2017, a revista *New Yorker* publicou um artigo sobre a autora e sobre a série no qual a nomeava com todas as letras '*The prophet of dystopia*', título esse que Atwood (2021) rejeitou, afirmando: "*Is the novel prophetic? No. No novel is prophetic, except in retrospect*" e classificando os seus acertos em relação a acontecimentos históricos como um '*educated guess*'.

Nem todos, no entanto, viram essa avalanche de popularidade com bons olhos. A adaptação da personagem Offred apresentada na série foi inicialmente bastante fiel à

versão literária, mas a partir da segunda temporada foi adquirindo contornos de heroína de quadrinhos, à medida que as cenas de violência também aumentaram ao longo dos episódios. Não demorou muito para que a ‘febre’ chegasse às redes sociais, que passaram a usar imagens e frases extraídas da série (e do romance) em memes e hashtags em diversas plataformas. As vestimentas vermelhas das aias ganharam espaço como símbolos em protestos políticos, mas também se tornaram populares como fantasias de Halloween. Isso tudo levou a uma atmosfera de ‘ressaca’ em relação à obra de Atwood, e ao gênero distópico de modo geral, por volta do final de 2018.

Sua presença excessiva no meio audiovisual (séries, filmes, quadrinhos, videogames etc.) acabou fazendo com que o pessimismo se tornasse uma espécie de tendência entre o público em geral. Séries como *The Handmaid’s Tale* colaboravam para transformar a distopia, antes vista como uma ficção de resistência, em uma ficção de submissão, como apontou Jill Lepore, na edição de maio de 2017 da *New Yorker*, “*It cannot imagine a better future, and it doesn’t ask anyone to bother to make one. It nurses grievances and indulges resentments; it doesn’t call for courage; it finds that cowardice suffices.*”

No ano seguinte, em outro ensaio, Brady Gerber, também viu problemas nessa ultra popularização do gênero distópico nos meios de comunicação:

Once an ambitious medium of social and political criticism, dystopia has been reduced to a buzzword that can be slapped onto anything to sound engaged. The word has not yet become totally meaningless, it still evokes a certain dread, and great dystopian art is still being made. But there is too much of it. We already know there are endless reasons to be afraid, that no one acting alone can change the future. We are overloading on dystopia. (GERBER, 2018)

Ele ressalta, porém, que não se trata de pôr um fim às distopias, uma vez que esse ainda é um gênero extremamente necessário para lidar com as questões complexas do mundo atual. Porém, aponta que é preciso buscar um engajamento mais baseado em ações e uma maior consciência da necessidade de imaginar um futuro melhor, partindo de um ponto de vista de cidadãos e não de consumidores.

Margaret Atwood reconhece que o título do seu romance, *The Handmaid’s Tale*, foi transformado em um meme de internet durante as eleições presidenciais de 2016. Mas também afirma que, em vista do aumento no número de ameaças aos direitos das mulheres

que surgiram recentemente, o romance continua bastante relevante para os tempos atuais, até mais do que na década de 80, época de sua publicação.

E é em resposta a essa nova onda de popularidade e controvérsia, em meio a novos desafios e agitações políticas e ideológicas desse início de século XXI, que a autora decide em 2019 voltar atrás e lançar um novo romance distópico ambientado em Gilead e intitulado *The Testaments*. O livro tem como um de seus principais objetivos esclarecer algumas perguntas levantadas por leitores ao longo dos anos, principalmente em relação à queda da República de Gilead, como a própria autora indica nos agradecimentos:

But before the actual placing of words on pages, *The Testaments* was written partly in the minds of the readers of its predecessor, *The Handmaid's Tale*, who kept asking what happened after the end of that novel. Thirty-five years is a long time to think about possible answers, and the answers have changed as society itself has changed, and as possibilities have become actualities. The citizens of many countries, including the United States, are under more stresses now than they were three decades ago. One question about *The Handmaid's Tale* that came up repeatedly is: How did Gilead fall? *The Testaments* was written in response to this question. Totalitarianisms may crumble from within, as they fail to keep the promises that brought them to power; or they may be attacked from without; or both. There are no sure-fire formulas, since very little in history is inevitable. (ATWOOD, 2019, p.416)

O livro teve uma série de lançamentos ‘hollywoodianos’ em diversas capitais do mundo, contando às vezes com a presença de Atwood e uma multidão de leitores formando filas gigantescas. Sian Cain (2019), em reportagem para o jornal inglês *The Guardian*, chamou atenção para o ar de espetáculo do evento de Londres, que contava com algumas modelos fantasiadas com o traje vermelho das aias e outras com o vestido prateado das *Pearl Girls*, personagens introduzidas no novo romance.

Tais eventos deixavam claro que o ‘buzz’ ao redor da obra de Margaret Atwood, e da autora em si, estava longe de desaparecer, o que pode ser decepcionante para muitos. Por outro lado, o romance que ela produziu não só se sai muito bem ao satisfazer as ‘demandas’ de seu público leitor, mas também dialoga de forma bastante interessante com o romance anterior, principalmente no que diz respeito à forma.

#### 4.1 *The Testaments*: Três vozes, uma mesma história

I write these words in my private sanctum within the library of Ardua Hall one of the few libraries remaining after the enthusiastic book burnings that have been going on across our land. The corrupt and blood-smearred fingerprints of the past must be wiped away to create a clean space for the morally pure generation that is surely about to arrive. Such is the theory. But among these bloody fingerprints are those made by ourselves and these can't be wiped away so easily. Over the years I've buried a lot of bones; now I'm inclined to dig them up again—if only for your edification, my unknown reader. If you are reading, this manuscript at least will have survived. Though perhaps I'm fantasizing, perhaps I will never have a reader. Perhaps I'll only be talking to the wall, in more ways than one. (ATWOOD, 2019, p.4-5)<sup>31</sup>

O romance *The Testaments* (traduzido no Brasil como *Os Testamentos*) retorna à República de Gilead, cerca de 15 anos após o último registro de Offred no romance anterior, *The Handmaid's Tale*. Ele, no entanto, não dá sequência à história da Aia, muito pelo contrário; tanto Offred, quanto as Aias de modo geral, têm uma participação muito pequena em seu enredo. A narrativa se concentra em eventos que levarão ao início da ruína da República e fica por conta de 3 narradoras, que narram de diferentes pontos de vista partes diferentes da mesma história. Uma delas é Tia Lydia, já conhecida do romance anterior, e as outras duas são uma jovem que cresceu em Gilead chamada Agnes Jemima e uma adolescente chamada Nicole, que foi criada no Canadá, mas descobre ter nascido em Gilead e sequestrada para fora da República por sua mãe, a Aia Offred. Os relatos dessas duas últimas personagens são apresentados em forma de documentos transcritos e por isso elas são identificadas no livro pelos códigos 369A (Agnes) e 369B (Nicole).

A longo do romance revelam-se ao leitor alguns detalhes, sobre o destino de Offred e de suas duas filhas, e toda a história de como Tia Lydia se tornou líder da organização que controla as mulheres de Gilead. Além disso, ele também se encarrega de relatar de forma ainda mais pormenorizada a corrupção nos altos níveis do poder no país.

---

<sup>31</sup> Escrevo essas palavras no meu gabinete particular dentro da biblioteca do Ardua Hall— uma das poucas bibliotecas restantes após as animadas fogueiras de livros que têm ocorrido em nossa terra. As digitais pútridas e ensanguentadas do passado precisam ser expurgadas para deixar uma tábula rasa para a geração moralmente pura que com certeza vai nos suceder. Em teoria, pelo menos, é isso. Mas entre estas digitais sangrentas estão as que nós mesmos deixamos, e estas não são tão fáceis de apagar. Com o passar dos anos enterrei muitos ossos; agora minha vontade é de exumá-los – nem que seja só para te edificar, meu leitor desconhecido. Se você estiver lendo isso, pelo menos este manuscrito terá sobrevivido. Embora talvez eu esteja fantasiando: talvez eu nunca venha a ter um leitor. Talvez eu só esteja falando com as paredes, ou muros, em todos os sentidos. (ATWOOD, 2019, Kindle)

In this multidimensional narrative Atwood interweaves crime fiction, spy thriller, revenge tale, and Girls' Own adventure story. It expands from the single focus of Offred's tale, though in both novels questions of power and powerlessness, the sexual abuse of women, and female strategies of resistance are central. Significantly, they are all eyewitness narratives, for as commented, Atwood has once suggested that writing is "a reaction to the fear of death". (HOWELLS, 2021, p.185)

Atwood repete em *The Testaments* várias das técnicas utilizadas no romance anterior, mas de modos diferentes. Esse é um dos grandes trunfos da nova obra. A multiplicidade de narradoras permite uma pluralidade de pontos de vista e com isso a atmosfera claustrofóbica de *The Handmaid's Tale* não se repete aqui. Como colocado acima por Howells, o espaço se amplia, tanto no campo literal quanto metafórico e isso é visível principalmente no caso da personagem Tia Lydia.

Ela narra de dentro do Ardua Hall, antiga biblioteca então usada como quartel general da organização das Tias. Como elas são as únicas mulheres com permissão e recursos para escrever, Tia Lydia registra seu relato à mão em um manuscrito intitulado *The Ardua Hall Holograph*. que mantém escondido dentro de um outro livro da biblioteca. Sua posição lhe permite acesso a praticamente todos os níveis sociais de Gilead, logo temos cenas em diversos lugares e interações com praticamente todos os outros personagens do romance. É uma atmosfera muito mais dinâmica. Dentro da República, o espaço público pertence aos homens e o espaço doméstico é dominado pelas mulheres. Tia Lydia, no entanto, tem acesso a ambos. Seu grupo é o único capaz de gravitar entre as duas esferas, o que torna seu ponto de vista extremamente privilegiado. Ela se mostra também uma narradora extremamente capaz e ciente da sua tarefa de relatar a (sua) verdade e de fazer (sua versão de) justiça em Gilead, falando diretamente ao leitor e expondo os fatos da forma mais clara possível.

As outras duas narradoras, Agnes e Nicole, são ambas jovens e com visões opostas sobre a República. Agnes foi criada dentro dela e no início do romance acredita totalmente nas boas intenções de seus governantes. Ela narra de maneira organizada e alterna no início, entre o momento presente e flashbacks do passado. À medida que o romance avança, os acontecimentos tiram Agnes de sua condição de jovem inocente. Após ser resgatada por Tia Lydia de um casamento arriscado, ela se junta às tias do Ardua Hall e lá inicia o processo de aprendizado que, como mostra o texto abaixo, abrirá seus olhos

sobre o que realmente acontece em Gilead, algo que mudará como ela se vê dentro da história.

Up until that time I had not seriously doubted the rightness and especially the truthfulness of Gilead's theology. If I'd failed at perfection, I'd concluded that the fault was mine. But as I discovered what had been changed by Gilead, what had been added, and what had been omitted, I feared I might lose my faith. If you've never had a faith, you will not understand. (ATWOOD, 2019, p.303)<sup>32</sup>

Nicole é, a princípio, a estrangeira. Criada no Canadá, tudo o que sabe sobre a República é o que aprendeu no colégio. Um dia, seus pais adotivos são assassinados e ela se vê diante de uma realidade completamente estranha e absurda: não é quem achava ser, mas sim a bebê Nicole, uma criança sequestrada de Gilead 15 anos antes e que era tratada como uma espécie de ídolo sagrado no país. Sob os cuidados do grupo de resistência *Mayday*, ela precisa adentrar território inimigo para contatar um aliado anônimo que está disposto a ajudar o grupo a derrubar o sistema. Nicole é a narradora mais jovem e incorpora o típico perfil da adolescente idealista, que reage de forma impulsiva às injustiças que enxerga no mundo ao seu redor. Mais tarde, ela descobre que Agnes é sua irmã e se dá conta de que as atrocidades cometidas são ainda mais graves do que pensava saber.

Uma característica importante a se observar é a diferença dos registros das três narradoras. As duas irmãs têm seus depoimentos coletados posteriormente, depois de já terem saído de Gilead. Não existem detalhes sobre o procedimento, mas é provável que tenham sido coletados por membros do *Mayday*. No que diz respeito ao ponto de vista, ambas se qualificam como narradoras do tipo “eu” testemunha, segundo a classificação de Norman Friedman. Ambas compartilham suas experiências pessoais, sem muito entendimento da importância das informações. O testemunho de ambas possui uma carga mais emocional, com bastante atenção dada ao que cada uma sentiu em determinado momento ou como compreendia cada situação.

---

<sup>32</sup> Até aquele momento, eu nunca tinha duvidado de fato da retidão e especialmente da veracidade da teologia de Gilead. Se eu não atingia a perfeição, a culpa eu atribuía a mim mesma. Mas conforme eu ia descobrindo tudo o que fora alterado por Gilead, o que tinha sido acrescentado, e o que tinha sido omitido, eu fui ficando com medo de perder minha fé. Se você nunca teve fé em nada, não vai compreender o que isso significa. (ATWOOD, 2019, Kindle)

Aunt Lydia lives in constant fear in Gilead's world of intrigue. Another of Atwood's spotty-handed villainesses, she is a morally compromised figure, liar and truth teller, keeper of secrets, "a female Thomas Cromwell," as Atwood has described her. A collaborator, a double agent working for Mayday resistance, and ultimately Gilead's nemesis, her formidable exterior masks a more complex female subject than the tyrannical figure of *The Handmaid's Tale* and the television series, which is only revealed in her memoir. (HOWELLS, 2021, p.185)

Tia Lydia, por outro lado, também narra em primeira pessoa, mas se classifica com uma narradora do tipo protagonista. Ela registra seu próprio depoimento e faz isso do centro dos acontecimentos como uma espécie de 'agente duplo', como sugerido por Howells. Embora as Tias tenham bastante poder em Gilead, ela tem total ciência de que suas ações, se descobertas, poderão ser consideradas perjúrio e de que ela pode ser condenada à morte. A narrar para ela é um grande risco. Assim como sua atuação dentro da República, Tia Lydia é a grande articuladora de toda a narrativa. Ela não só conta a história, como a cria. Seu acesso aos segredos de praticamente todos em Gilead, lhe permite articular e manipular pessoas, às vezes de forma direta, às vezes sem que eles percebam, como é quase sempre o caso do Comandante Judd. Dessa forma, ela consegue colocar os personagens necessários nos lugares certos e assim arquitetar toda a trama que desencadeará a ruína da República. O motivo não fica exatamente claro, porque Tia Lydia não é uma narradora totalmente confiável no que diz respeito às suas intenções. Esse ato heroico, digno de uma mártir, pode ser visto como um gesto de reparação pelos abusos de poder que ela cometeu contra as outras mulheres em Gilead, e é certamente isso que ela leva o leitor a crer em seu relato. Outra interpretação seria a de uma mulher que, embora vítima de violência e coerção, fez uma escolha errada em relação a qual lado da história estar e agora, ao perceber que o declínio é inevitável, decidiu cooperar com a resistência e assim escrever um novo final pra si mesma, na vida e na História:

It's late: too late for Gilead to prevent its coming destruction. I'm sorry I won't live to see it—the conflagration, the downfall. And it's late in my life. And it's late at night: a cloudless night, as I observed while walking here. The full moon is out, casting her equivocal corpse-glow over all. Three Eyes saluted me as I passed them: in moonlight their faces were skulls, as mine must have been to them. They will come too late, the Eyes." (ATWOOD, 2019, p.404)<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> É tarde: tarde demais para Gilead impedir sua destruição iminente. Sinto muito não poder estar viva para presenciá-la – a conflagração, a derrocada. E é tarde na minha vida. E é tarde da noite: uma noite límpida,

No início do romance o leitor tem acesso a mais detalhes sobre o suplício enfrentado por Tia Lydia, e que a colocou na posição em que está. Ela narra em detalhes as violências que sofreu, nomeia os responsáveis e não oferece desculpas ou justificativas para seus atos e escolhas. É até mesmo mais fácil para o leitor sentir uma maior simpatia por Tia Lydia, mas não necessariamente absolvê-la. Ela tem ciência disso:

I almost believed what I understood I was supposed to believe. I numbered myself among the faithful for the same reason that many in Gilead did: because it was less dangerous. What good is it 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. They knew that so well, the architects of Gilead. Their kind has always known that. (ATWOOD, 2019, p.178)<sup>34</sup>

Uma ausência sentida em *The Testaments* é, sem dúvida, a de Offred. A personagem faz uma aparição no final do romance, num reencontro com suas filhas, num desfecho mais positivo e cheio de esperança, em contraste direto com *The Handmaid's Tale*. Alguns detalhes sobre seu destino também são mencionados ao longo do livro, mas de forma bastante sucinta. E não apenas Offred, mas as Aias, de modo geral, não são figuras muito centrais na obra. Elas são mencionadas por algumas das personagens e são assunto para outras, que falam delas com muito preconceito e julgamento.

O romance, ao mostrar as Aias de uma perspectiva externa, por meio da percepção dos outros membros da sociedade de Gilead, ajuda a confirmar muitas das impressões compartilhadas por Offred. As Aias não são vistas como pessoas, mas como úteros

---

conforme observei ao vir andando para cá. A lua cheia está no céu, iluminando a todos com seu ambíguo fulgor cadavérico. Três Olhos me saudaram quando passei por eles: sob o luar, seus rostos eram escaveirados, assim como o meu deve ter parecido a eles. Eles vão chegar tarde demais, os Olhos. (ATWOOD, 2019, Kindle)

<sup>34</sup> Por algum tempo quase acreditei no que se entendia que devíamos acreditar. Perfilei-me ao lado dos crentes pelo mesmo motivo que tantos em Gilead o fizeram: porque era menos perigoso. De que serve se jogar na frente do rolo compressor por princípios morais e ser achatado feito uma meia fora do pé? Melhor se apagar na multidão, multidão carola, beata, santimônia e odienta. Melhor apedrejar do que ser apedrejada. Ou, pelo menos, melhor para se continuar viva. Eles sabiam disso muito bem, os arquitetos de Gilead. O tipo deles sempre soube disso muito bem. (ATWOOD, 2019, Kindle)

ambulantes e a imagem que elas imprimem é ao mesmo tempo de mistério e, no caso de Agnes, um pouco de terror. O momento de maior destaque para uma delas no romance é justamente após a sua morte, quando devido a uma complicação no parto do bebê do Comandante Kyle, suposto pai de Agnes, Ofkyle falece e se torna literalmente apenas um corpo:

Ofkyle hadn't yet been taken out of our house. She was in her own room, wrapped in a sheet, as I discovered when I went softly up the back stairs. I uncovered her face. It was flat white: she must have had no blood left in her. Her eyebrows were blond, soft, and fine, upcurved as if surprised. Her eyes were open, looking at me. Maybe that was the first time she had ever seen me. I kissed her on the forehead. "I won't ever forget you," I said to her. "The others will but promise I won't." Melodramatic, I know. I was still a child really but as you can see, I have kept my word: I never have forgotten her. Her, Ofkyle, the nameless one, buried under a little square stone that might as well have been blank. I found it in the Handmaid graveyard, some years later. And when I had the power to do so, I searched for her in the Bloodlines Genealogical Archives, and I found her. I found her original name. Meaningless, I know, except for those who must have loved her and then been torn apart from her. But for me it was like finding a handprint in a cave: it was a Sign; it was a message. I was here. I existed. I was real. What was her name? Of course, you will want to know. It was Crystal. And that is how I remember her now. I remember her as Crystal. (ATWOOD, 2019, 103-104)<sup>35</sup>

No final do trecho acima, Agnes usa seu acesso aos arquivos do Ardua Hall para descobrir a identidade da Aia e com esse simples gesto ela restaura a humanidade roubada daquela mulher durante anos por um sistema que a enxergava apenas como uma

---

<sup>35</sup> Ofkyle ainda não fora levada da nossa casa. Estava no quarto dela, embrulhada em um lençol, o que descobri quando subi pé ante pé as escadas dos fundos. Descobri o seu rosto. Estava branco feito cera: não devia ter restado sequer uma gota de sangue dentro dela. Suas sobrancelhas eram louras, suaves e finas, curvadas para cima como que surpresas. Seus olhos estavam abertos, olhando para mim. Talvez aquela fosse a primeira vez em que ela estivesse me vendo. Dei-lhe um beijo na testa. Não vou te esquecer nunca-disse para ela. – Os outros vão, mas prometo que eu não. É melodramático, eu sei: na verdade, eu ainda era criança. Mas, como você vê, eu mantive minha palavra: nunca me esqueci dela. Ela, Ofkyle, a sem nome, sepultada sob uma pequena laje quadrada que podia muito bem-estar em branco. Localizei-a no cemitério das Aias, alguns anos depois. E quando eu tive o poder para fazê-lo, busquei-a nos Arquivos das Linhagens Genealógicas, e a encontrei. Encontrei seu nome original. Não significa nada, eu sei, exceto para aqueles que possam tê-la amado e então sido arrancados de perto dela. Mas para mim, foi como encontrar uma mão estampada em uma caverna: era um sinal, uma mensagem. Eu estive aqui. Eu existi. Eu fui real. Qual era o nome dela? É claro que você quer saber. Era Crystal. E é assim que me lembro dela hoje. Eu me lembro dela como a Crystal. (ATWOOD, 2019, Kindle)

propriedade para fins de reprodução. Ao devolver-lhe o nome, e ainda por cima dizer ao mundo esse nome, Agnes restitui à Aia a sua condição de pessoa, de mulher, e ela deixa de ser apenas um ‘útero de duas pernas’.

#### 4.2 *The 13th Symposium: O retorno do historiador*

Outra personagem que retorna em *The Testaments* é o Professor Pieixoto, narrador do *Historical Notes* em *The Handmaid's Tale*. Nós o encontramos na décima terceira edição do Simpósio sobre Estudos Gileadeanos, no ano de 2197. Durante sua palestra ele comenta a descoberta de 3 novos documentos: o manuscrito *The Ardua Hall Holograph*, e a transcrição dos testemunhos das duas irmãs.

Não muito diferente da sua análise do relato de Offred no romance anterior, o Professor Pieixoto se questiona sobre a autenticidade dos documentos. Porém, como tudo nesse novo romance parece ter o efeito oposto do obtido em *The Handmaid's Tale*, até mesmo a atitude do acadêmico parece menos endurecida.

Já no início de seu discurso percebemos uma diferença em seu tom que, embora ainda carregue uma certa carga de ironia, aqui parece mais contido e até um pouco cuidadoso:

Pieixoto: Thank you, Professor Crescent Moon, or should I say Madam President? We all congratulate you on your promotion, a thing that would never have happened in Gilead. (Applause.) Now that women are usurping leadership positions to such an extent, I hope you will not be too severe on me. 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. (Modified applause.) (ATWOOD, 2019, p.408)<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Pieixoto: Obrigado, Professora Crescent Moon, ou devo dizer Presidenta? Gostaríamos de parabenizá-la pela sua promoção, algo que jamais teria acontecido em Gilead. (Aplausos.) Agora que as mulheres vêm usurpando posições de liderança com tal aterrorizante frequência, faço um apelo para que não seja severa demais comigo. Levei a sério seus comentários sobre minhas piadinhas no Décimo Segundo Simpósio— admito que algumas delas não foram lá de muito bom gosto— e vou me empenhar em não ofendê-la novamente. (Aplausos diferenciados.) (ATWOOD, 2019, Kindle)

O tom ‘jocosos’ do comentário acima carrega forte semelhança com aquele presente em conversas entre Tia Lydia e o Comandante Judd, que constantemente fingia humildade e admiração, jamais ignorando sua própria superioridade sobre ela. No caso do professor, no entanto, é difícil afirmar com certeza se se trata disso, ou se, ainda, pode ser o caso de um receio da ‘cultura do cancelamento’. Seria um cenário muito familiar aos leitores atuais e o tipo de aceno que Atwood é conhecida por fazer em suas obras. Embora irônico e ciente de sua autoridade, o Professor talvez tenha se dado conta de que certas coisas já não são aceitas da mesma forma como eram antigamente.

Ele introduz as informações sobre os documentos encontrados, bem como detalhes sobre o processo de obtenção deles. Ressalta que o nome de Tia Lydia consta em outros documentos relacionados à atividade do grupo *Mayday* e até mesmo em uma foto colhida entre os escombros de uma escola bombardeada durante o colapso de Gilead. Ele atenta para as possibilidades de falsificação, mas de modo geral se mostra aberto à possibilidade de o manuscrito ser legítimo perante as evidências existentes até então:

But on the whole, I incline to the view that our holograph is authentic. Certainly, it is a fact that someone within Ardua Hall supplied the crucial microdot to the two half-sister fugitives from Gilead whose journey we will examine next. They themselves claim that this personage was Aunt Lydia: why not take them at their word? (ATWOOD, 2019, p.410-411)

37

O Professor não exclui a possibilidade de as duas meninas terem mentido, mas de modo geral, ele se mostra inclinado a acreditar na veracidade da história. Em seguida, ao falar em mais detalhes sobre o testemunho das irmãs, ele os define como “*almost certainly authentic*”. Sobre o fato de ambas serem filhas de uma mesma aia que teria fugido de Gilead, ele admite que:

We have not definitively 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. But jumping to conclusions can lead us astray, so I depend on future scholars to

---

<sup>37</sup> No entanto, olhando para o todo, tendo a afirmar que nosso manuscrito é verdadeiro. É fato comprovado que alguém dentro do Ardua Hall forneceu o micro ponto crucial às duas meias-irmãs fugitivas de Gilead cuja trajetória vamos examinar a seguir. Elas mesmas alegam que essa personagem era Tia Lydia: por que desacreditamos delas? (ATWOOD, 2019, Kindle)

examine the matter more closely, if possible. (ATWOOD, 2019, p.414)<sup>38</sup>

É problemático constatar que a resistência do Professor ao relato de Offred persiste, principalmente quando ele se mostra tão mais receptivo aos novos documentos encontrados. Dois desses testemunhos são muito semelhantes ao da Aia e coletados também em forma oral, embora tenham sido encontrados em forma de transcrição. É difícil entender quais os critérios usados por ele para invalidar um e creditar os outros dois. De qualquer maneira, ele conclui seu argumento em uma nota positiva, depositando suas esperanças em pesquisadores futuros.

O desfecho da fala do Professor, em relação à inscrição encontrada na estátua em Boston, ajuda a reforçar sua disposição a aceitar os fatos relatados como verdadeiros:

I myself take this inscription to be a convincing testament to the authenticity of our two witness transcripts. The collective memory is notoriously faulty and much of the past sinks into the ocean of time to be drowned forever; but once in a while the waters part, allowing us to glimpse a flash of hidden treasure, if only for a moment. Although history is rife with nuance, and we historians can never hope for unanimous agreement, I trust you will be able to concur with me, at least in this instance. (ATWOOD, 2019, p.416)<sup>39</sup>

A estátua mostra uma jovem vestindo o traje de *Pearl Girl*, com um buquê de flores nas mãos. Essa jovem é Becka, ou Aunt Immortelle, e é a ela que a estátua é dedicada. O trecho da inscrição mencionada acima é uma citação de Eclesiastes, 10:20: “*A bird of the air shall carry the voice, and that which hath wings shall tell the matter.*” Uma sugestão de interpretação seria uma referência ao poder das palavras e da voz que carrega a verdade, como um pássaro. A força do testemunho como ferramenta de resistência é capaz de atravessar distâncias geográficas e temporais, como sugerido abaixo por C.A. Howells.

---

<sup>38</sup> Ainda não excluimos definitivamente essa pessoa como possível autora das fitas do “Conto da Aia” encontrados no baú militar; e, segundo a narrativa citada, esta pessoa teve ao menos duas filhas. Mas tirar conclusões apressadas pode nos induzir ao erro, então fico na dependência do exame mais atento da questão por futuros especialistas, caso seja possível. (ATWOOD, 2019, Kindle)

<sup>39</sup> Pessoalmente, considero essa inscrição um atestado convincente da autenticidade das transcrições de nossas duas testemunhas. A memória coletiva é famosa por suas limitações, e boa parte do passado simplesmente naufraga no oceano do tempo e se afoga de vez; porém, muito raramente, as águas se abrem, permitindo- nos vislumbrar algum tesouro oculto, mesmo que por um momento. Embora a história esteja repleta de nuances, e nós, historiadores, nunca possamos demandar uma unanimidade, creio que vão concordar comigo ao menos nesse caso. (ATWOOD, 2019, Kindle)

Obsessed with problems of authentication, he is deaf to their humanity. However, their “hard choice” of freedom as lived experience is celebrated on the stone memorial to “BECKA, AUNT IMMORTELLE,” another of the tragic generation of Gilead’s girls, with the echo of her quotations from the Old Testament: “A BIRD OF THE AIR SHALL CARRY THE VOICE, AND THAT WHICH HATH WINGS SHALL TELL THE MATTER. LOVE IS AS STRONG AS DEATH” (p. 415).<sup>34</sup> Such intertextual strategies suggest the power of words to transcend time, asserting the enduring value of these testaments of resistance. (HOWELLS, 2021, p.186)

Podemos dizer que, de certa forma, *The Testaments* termina de forma otimista, com uma promessa de iluminação, diferentemente de *The Handmaid’s Tale*, que se encerra na escuridão. Embora ainda nem todas as peças do quebra-cabeça estejam disponíveis, os documentos encontrados e a inscrição na estátua apontam para uma saída. Offred e suas filhas conseguiram deixar Gilead. Tia Lydia não, mas conseguiu que Gilead deixasse o mundo. São todas heroínas e anti-heroínas ao mesmo tempo e ao seu modo, e todas precisam que o mundo ouça as suas histórias. Porém, como quase sempre acontece, é preciso ter atenção, pois as coisas nem sempre são o que parecem.

### 4.3. Tia Lydia: uma narradora problemática

I meant well too, I sometimes mumble silently. I meant it for the best, or for the best available, which is not the same thing. Still, think how much worse it could have been if not for me. Bullshit, I reply on some days. Though on other days I pat myself on the back. Whoever said consistency is a virtue? (ATWOOD, 2019, p.111)<sup>40</sup>

Esse estudo não se propõe a fazer uma análise aprofundada do romance *The Testaments* (2019), mas sim indicar como ele dialoga com a obra anterior de Atwood, *The Handmaid’s Tale*.

---

<sup>40</sup> Eu também tinha ótimas intenções, conforme às vezes resmungo baixinho. Eu queria o melhor, ou o melhor disponível, o que não é a mesma coisa. Ainda assim, pense só no quanto poderia ter sido pior se não fosse por mim. Até parece, me respondo, em certos dias. Ainda assim, em outros dias quero me dar um tapinha nas costas. Quem foi que disse que consistência é uma virtude? (ATWOOD, 2019, Kindle)

O romance claustrofóbico e lento de 1985, que termina de modo sombrio deixando uma série de lacunas, é em 2019 complementado por um novo romance. Este, também denso, mas consideravelmente mais dinâmico e revelador. Ele apresenta toques de romance de espionagem e distopias voltadas para o público infanto-juvenil, com reviravoltas no enredo, personagens que se descobrem irmãs e o *plot twist* final no qual a grande vilã se revela a heroína da história. Menos violento do que o anterior, o livro termina com uma sugestão de otimismo e um final mais ou menos feliz.

Porém, é preciso lembrar que, como apontado no início do capítulo 3, quando se trata de Gilead, nem sempre algo é o que parece ser. Mais do que isso, se consideramos o romance como um todo, a conclusão é que, no que diz respeito ao enredo, os dois livros se complementam. Entretanto, de uma perspectiva formal eles se diferenciam, principalmente em relação ao foco narrativo embora ambos sejam narrados em primeira pessoa.

Em *The Handmaid's Tale*, o ponto de vista é fixo e limitado geograficamente. Offred narra os fatos que acontecem com ela, ou que chegam até ela. A limitação também acontece no nível social, pois, sendo uma aia, ela conta sua história de um dos níveis mais baixos da escala social. Sem permissão para exercer a escrita, ela comunica sua experiência de forma oral. Seu relato se apresenta como o único recurso dessa mulher que se encontra totalmente silenciada dentro de uma sociedade que lhe retirou qualquer senso de individualidade ou liberdade. Ela usa suas palavras para se reinserir no mundo, comunicando sua experiência de modo fragmentado e muitas vezes hesitante. Offred admite sua falta de aptidão para a narrativa, convida o leitor a questioná-la e admite que nem ela pode afirmar que aquilo que conta é realmente a verdade. Seu relato, na segunda parte do romance, é duramente rejeitado pelo historiador, que não acredita ser a experiência humana critério suficiente para que o testemunho da aia tenha valor.

*The Testaments* oferece um horizonte mais amplo, com três narradoras, o que deixa a atmosfera mais arejada e menos sombria. É uma narrativa mais dotada de ação, com lacunas que se preenchem com a conexão das histórias, resultando em uma espécie de cobertura exclusiva dos últimos dias de Gilead. É um relato privilegiado, em mais de um sentido. E é aí que reside o problema.

*The Testaments* é composto por testemunhos, de fato, mas, ao contrário de *The Handmaid's Tale*, é um romance que dá voz ao opressor. A narrativa de Tia Lydia é o fio

condutor que não apenas une as outras duas histórias, mas as crias, literalmente, usando seu status e seu poder de influência dentro da República. Ela intencionalmente causa situações que colocam certos personagens onde ela precisa que estejam, garantindo assim que seu testemunho tenha corroboração. Para isso, ela manipula, incrimina e ameaça quem houver pelo caminho. Se por um lado sua motivação é supostamente nobre, o fim de Gilead, sua culpa também é, pois ela ajudou a construir Gilead, como demonstra o trecho abaixo:

I took a risk. 'If it is to be a separate female sphere,' I said, 'it must be truly separate. Within it, women must command. Except in extreme need, men must not pass the threshold of our allotted premises, nor shall our methods be questioned. We shall be judged solely by our results. Though we will of course report to the authorities when it's necessary?' He gave me a measuring look, then opened his hands and turned them palms up. "Carte blanche," he said, "'Within reason, and within budget. Subject, of course, to my final approval.'" I looked at Elizabeth and Helena and saw grudging admiration. I'd tried for more power than they would have dared to ask for, and I'd won it. (ATWOOD, 2019, p.176) <sup>41</sup>

Além disso, como ela mesma deixa claro, ela não tem muito a perder, ainda que suas ações a conduzam à morte, o que no final ela resolve fazer por conta própria, mais uma vez ordenando a narrativa com o final que mais a favorece.

Seu suposto heroísmo distrai o leitor do fato de que ela nunca demonstra nenhum real remorso por seus atos. Ela é hábil como narradora, e um verdadeiro poço de certezas. Mesmo em momentos de suposta vulnerabilidade, Tia Lydia sabe onde está levando seu leitor, a quem ela se dirige diretamente em seu relato, e o guia na direção que bem entender. Ela é uma das arquitetas de Gilead e por opção própria, apesar das circunstâncias que levaram a essa escolha. Se por um lado ela não economiza detalhes para descrever as crueldades a que foi submetida, e que resultaram em sua decisão de cooperar com o regime, por outro ela se esquivava de relatar as violências que ela mesma

---

<sup>41</sup> Nesse ponto, decidi me arriscar. – Se tem de ser um círculo feminino à parte– disse eu–, então deve ser separado de verdade. Dentro dele, o comando deve ser das mulheres. Exceto em casos de extrema necessidade, os homens não devem penetrar nos limites de nossas instalações, nem questionar nossos métodos. Seremos julgadas unicamente pelos nossos resultados. Embora, é claro, não seja nossa intenção deixar de notificar as autoridades quando e se for necessário. Ele me mediu de cima a baixo, depois abriu as mãos e mostrou as palmas. – Carta branca– disse ele. – Dentro do razoável, e dentro do orçamento. Sujeito, é claro, à minha aprovação final. Olhei para Elizabeth e Helena, e vi admiração relutante. Eu dera um lance pelo poder que elas jamais teriam a ousadia de tentar, e vencera. (ATWOOD, 2019, Kindle)

cometeu contra outras mulheres dentro da República, principalmente contra as aias. Nos momentos em que chega perto de fazer isso, sempre enfatiza o fator de autopreservação e como de certo modo ‘sem ela, tudo teria sido pior’.

É justamente isso que gera desconforto após a mudança de atitude do Professor Pieixoto durante sua avaliação dos novos relatos descobertos. Sua preocupação enquanto historiador é com a certificação dos fatos e isso ocorre facilmente com a narrativa criada por Tia Lydia. Ao conseguir ligar os documentos recebidos a outros dados já conhecidos, ele consegue por sua vez fortalecer a sua própria narrativa sobre Gilead. A História oficial favorece a documentação, o que dificulta o reconhecimento do relato testemunhal que não dispõe de dados e assinaturas, apenas da memória da experiência vivida. O controle da informação geralmente se encontra nas mãos daqueles que praticam a barbárie, não de quem a sofre, e ao dar voz só a quem apresenta recibos o historiador acaba jogando sombra sobre a vítima e iluminando o ponto de vista do opressor.

Isso não faz de *The Testaments* um romance ruim, nem pior que o anterior. Muito pelo contrário. A relação entre os dois é muito positiva nesse contraste que geram. Enquanto *The Handmaid's Tale* perturba, *The Testaments* apazigua. Os vilões apontados em um são redimidos no outro. O terror que se inicia em um tem seu fim glorioso no seguinte. Mas as lacunas persistem.

É preciso lembrar que toda história tem início, meio e fim. O leitor conhece o início e o fim de Gilead, mas não tudo o que aconteceu entre um ponto e outro. Logo, é possível fazer como sugere o Professor Pieixoto e cultivar esperanças de que gerações futuras preencham tais lacunas. Sendo a autora, Margaret Atwood, uma grande fã de trilógicas, essa possibilidade não parece tão distante.

## Conclusão

---

Na primeira das duas epígrafes incluídas nesse estudo, Joan Didion escreve sobre essa qualidade inata do ser humano de criar narrativas para conseguir atribuir sentido a sua própria existência. Independentemente da banalidade do evento, antes mesmo de nos darmos conta, tentamos criar uma história, uma explicação, para coisas que nos chocam ou nos afligem porque só assim conseguimos apreender seu verdadeiro significado. O trecho e, questão abre o ensaio *White Album*, escrito por Didion em 1978. Sete anos depois, em 1985, Margaret Atwood publicava *The Handmaid's Tale*, seu romance distópico no qual uma mulher silenciada pela sociedade autoritária em que vive, se refugia na tarefa de tecer uma narrativa que explique sua experiência, preserve sua sanidade e garanta sua existência.

Durante as mais de 3 décadas desde seu lançamento, o romance de Atwood foi visto como uma representação distópica do ponto a que uma sociedade pode chegar quando os direitos das mulheres não são defendidos. O livro, muitas vezes reverenciado como um romance feminista, é comumente citado em ensaios e pesquisas sobre assuntos ligados à violência contra mulheres, questões reprodutivas e preconceito de gênero, entre outros. Mais recentemente, foi transformado em série audiovisual por um canal americano de streaming, que basicamente transformou a personagem da Aia Offred em uma espécie de super-heroína e gerou um verdadeiro frenesi nas redes sociais. Nenhuma das interpretações está certa ou errada, uma vez que não cabe a obra literária ditar o modo como o leitor deve interagir com ela. Esse não é seu papel.

O papel do romance, se é que se pode afirmar que existe um, é comunicar a experiência de forma mais autêntica possível, com quaisquer que sejam os recursos disponíveis. No caso do romance distópico, esse papel inclui ainda um caráter político que acrescenta à narrativa algum tipo de comentário sobre o mundo contemporâneo e os perigos presentes nele. *The Handmaid's Tale* cumpre seu papel brilhantemente, dando voz a uma narradora silenciada, transformando o próprio ato da narrativa em um ato de resistência contra uma sociedade que reduz as mulheres a personagens passivos ou seres reprodutivos vistos como propriedade do Estado.

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer. Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. (...) O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (BENJAMIN, 1996, p.221)

Offred faz da memória o seu fio e com ele tece sua história em fragmentos que oferece ao leitor página após página. Ela comunica sua experiência ao mesmo tempo que a tenta compreender; muitas vezes hesita, ou se corrige, às vezes até mesmo admite estar mentindo. Ao longo do processo, mistura sua narrativa com as das outras mulheres que como ela tiveram suas vozes canceladas. Denuncia a violência e o autoritarismo que ameaça seu mundo e o das gerações futuras. Como o narrador proposto acima por Walter Benjamin, ela transforma a narrativa em instrumento contra a violência que a aprisiona. Offred não tem permissão para narrar, não tem sequer permissão para pensar livremente, e justamente por isso ela o faz. Seu relato, gravado em fitas cassetes, se transforma em prova documental de tudo que lhe foi tirado, todas as atrocidades cometidas e violências praticadas, mas também do que não puderam destruir, sua capacidade de contar sua história e de se reconstruir como indivíduo através de suas próprias palavras.

O elemento formal da escolha do narrador como testemunha da barbárie é um aspecto de extrema importância no romance, principalmente no caso de uma obra distópica, pois amplia o campo do debate. O foco maior não é a ação, mas sim como a narradora experiencia essa ação. Ela descreve o mundo ao seu redor da forma como o vivencia, com muitas limitações e com certa falta de clareza. Até mesmo as falhas que Offred comete durante seu relato adicionam camadas a sua narrativa, pois dizem algo sobre o efeito psicológico que as coisas descritas têm sobre ela como indivíduo. É também uma escolha que acaba ressaltando o conteúdo temático e um dos motivos da longevidade da obra. Mais importante do que apenas retratar as tragédias passadas, relatos de testemunho têm o papel de comunicar o impacto dessas ocorrências no ser humano e na sociedade a que ele pertence, para que não ocorram novamente no futuro. Essa característica está também presente na distopia, como gênero. O forte caráter de denúncia do romance permite que ele se comunique com diferentes gerações em diferentes décadas, que, ao reconhecer as ameaças descritas na obra em sua própria realidade, podem identificar também a importância de usar sua voz contra elas. Um bom exemplo disso é o movimento *#MeToo*, que tornou pública uma série de denúncias de abuso sexual contra

mulheres, e dominou as manchetes dos meios de comunicação dos Estados Unidos, e do mundo, em 2017. No entanto, eventos similares já tinham ocorrido anteriormente na Índia em 2012 e na América Latina (#niunaamenos) em 2016, entre outros países. Todas essas iniciativas têm em comum não apenas o intuito de chamar atenção para violações de direitos e violência de gênero contra as mulheres, mas também o modo como se popularizaram através da denúncia de agressores, direta e indiretamente. Através de recursos como a internet e, mais especificamente, as redes sociais como Twitter, as mulheres conseguiram transformar a experiência traumática individual em uma voz coletiva que revelou dezenas de agressores com ofensas que se estendiam por décadas, em alguns casos. A coerção e o silenciamento das vítimas também são uma forma muito grave de violência, e constituem duas das várias ameaças descritas no livro de Atwood que faziam sentido em 1985 e continuam bastante relevantes em 2023.

O questionamento da veracidade do relato de Offred, devido à ausência de documentos ou provas concretas que autentiquem os abusos que ela descreve, leva ao descrédito da sua narrativa. A sua experiência humana não basta. No caso de *The Testaments*, romance sequência lançado décadas depois, temos uma situação contrária, em que o mesmo historiador se vê mais inclinado a acreditar nas informações colocadas diante dele, depois de constatar que elas coincidem com outras já existentes. É certamente mais fácil crer em uma narrativa que se encaixa naquela já estabelecida pela História, mas não exatamente mais justo.

Esse narrador sucateiro (o historiador também é um *Lumpensammler*) não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. O que são esses elementos de sobra do discurso histórico? A resposta de Benjamin é dupla. Em primeiro lugar, o sofrimento, o sofrimento indizível que a Segunda Guerra Mundial levaria ao auge, na crueldade dos campos de concentração (que Benjamin, aliás, não conheceu graças a seu suicídio). Em segundo lugar, aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste, aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. Ou ainda: o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo — principalmente — quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido. (GAGNEBIN, 2006, p.54)

A figura do ‘narrador sucateiro’, mencionada acima por Jeanne Marie Gagnebin, é fundamental para uma obra como *The Handmaid’s Tale*. É uma imagem que representa Offred muito bem na sua tentativa de apreender a experiência da barbárie e transformá-la em algo comunicável. Seu relato não diz respeito apenas ao passado, a tudo o que já está feito, mas se relaciona também com o presente e com tudo que pode ser feito para que o futuro seja diferente. O testemunho chama atenção não para a barbárie em si, mas para o ser humano que a sofre e que é modificado por ela.

A narrativa de Offred não é um ato heroico, é um ato de resistência em mais de um sentido. É em parte um esforço pessoal de denunciar a opressão de Gilead e as atrocidades cometidas por esse regime autoritário e corrupto, na tentativa de preservar as gerações futuras de traumas semelhantes. Por outro lado, ele é também a tentativa da narradora de recuperar a si mesma através da retomada de sua sanidade, seu corpo, sua voz e seu nome. Um nome que ela não revela, mas que volta a designá-la no mundo antes mesmo de sua partida. A escuridão que encerra o romance pode ser interpretada como negativa, uma vez que na escuridão é onde se escondem os monstros mais temidos. Porém, é também na escuridão onde a luz brilha com mais força. Tendo Offred já estado cara a cara com diversos monstros, faz sentido que ela não tenha dúvidas sobre a aposta que faz no final do romance ao entrar na camionete em direção ao desconhecido.

## Referências Bibliográficas

---

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo” In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo, Editora 34, 2003, pp. 55-63.

ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, pp. 65-89.

ADORNO, T. The Meaning of Working Through the Past. In: *Critical Models Interventions and Catchwords*. Trans. Henry W. Pickford. New York: Columbia University Press, 2005, pp.89-103.

ARENDT, H. *A condição humana*. 13ª ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Editora, 2008.

ARRIGUCCI JR, D. “Teoria da Narrativa: Posições do Narrador”. *Jornal de Psicanálise do Instituto de Psicanálise –SBPSP*, v. 31, 1998, pp.09-41.

ATWOOD, M. *The Handmaid’s Tale*. London: Vintage Books, 1996.

ATWOOD, M. *O conto da aia*. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco 2017.

ATWOOD, M. *The Testaments*. New York: Nan A. Talese Doubleday, 2019.

ATWOOD, M. *Os Testamentos*. Trad. Simone Campos. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2019.

ATWOOD, M. *Burning Questions: Essays and Occasional Pieces – 2004-2021*. New York: Doubleday, 2021.

ATWOOD, M. *Dire Cartographies: The Roads to Utopia* (Kindle Editions). New York: Vintage Books, 2011.

ATWOOD, M. *On Writers and Writing* (Kindle Editions). London: Virago, 2002.

ATWOOD, M. *Curious Pursuits Occasional Writing*. London: Hachette Digital, 2009.

ATWOOD, M. Margaret Atwood on what *The Handmaid’s Tale* means in the age of Trump. *The New York Time Online*, 2017. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwoodhandmaids-tale-age-of-trump.html> . Acesso em maio de 2018.

ATWOOD, M. My Hero: George Orwell. *The Guardian Online*, 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2013/jan/18/my-herogeorge-orwell-atwood> Acesso em maio de 2018.

ATWOOD, M. Margaret Atwood on How She Came to Write *The Handmaid's Tale*: The Origin of an Iconic Novel. *The Literary Hub*, 2018. Disponível em: <https://lithub.com/margaret-atwood-on-how-she-came-to-writethe-handmaids-tale/> Acesso em junho de 2018.

ATWOOD, M. I am not a Prophet. Science Fiction is Really About Now. *The Guardian Online*, 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2018/jan/20/margaret-atwood-i-am-not-aprophet-science-fiction-is-about-now> Acesso em maio de 2018.

BENJAMIN, W. “O Narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo; Editora Brasiliense, 1996, pp. 197-221.

BLOOM, H. (org). *Bloom's Guides: Margaret Atwood. The Handmaid's Tale*. New York: Infobase Publishing, 2004.

BROWNLEY, M. W. Atwood on Women, War and History: The loneliness of the Military Historian In: BLOOM, H. (org) *Bloom's Modern Critical Views Margaret Atwood*. New York, Infobase Publishing, 2009, pp.03-17.

CAIN, S. *The Handmaid's Tale* on TV: Too Disturbing Even for Margaret Atwood. *The Guardian Online*, 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/may/25/the-handmaids-tale-ontv-too-disturbing-even-for-margaret-atwood>. Acesso em maio de 2018.

CAIN, S. The Testaments by Margaret Atwood review: hints of a happy ending. *The Guardian Online*, 2109. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/15/the-testaments-margaret-atwood-review> Acesso em agosto de 2023.

CAIN, S. “She’s a prophet”: handmaids gather for Margaret Atwood’s midnight launch of *The Testaments*. *The Guardian Online*, 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/10/shes-a-prophet-handmaids-gather-for-margaret-atwoods-midnight-launch-of-the-testaments> Acesso em agosto de 2023.

CÂNDIDO, A. “A personagem do romance”. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, pp. 51-80.

D’ANCONA, M. *The Handmaid’s Tale* Held a Mirror up to a Year of Trump. *The Guardian Online*, 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/dec/26/the-handmaids-taleyear-trump-misogyny-metoo> . Acesso em maio de 2018.

CLAEYS, G. *Dystopia. A Natural History*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

DEER, G. *The Handmaid’s Tale: Dystopia and the Paradoxes of Power. Postmodern Canadian Fiction and the Rhetoric of Authority*. Quebec: McGill-Queen's University Press, 1994, pp. 110–129.

DIMAS, A. Espaço e romance. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.

ELS, R. Margaret Atwood Shares the Scary Truth Behind the Masterful *Handmaid’s Tale*. 2018 Disponível em: <https://www.channel24.co.za/TV/News/margaret-atwood-shares-the-scary-truthbehind-the-masterful-handmaids-tale-20180425>. Acesso em junho de 2018.

EVANGELISTA, M.B. Mulheres e a história oral: experiências de (Inter)subjetividade. In: *História Oral: a democracia de vozes*. São Paulo: Pontocom, 2010, pp.97-116.

FREIBERT, L.M. Control and Creativity: The Politics of Risk in Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale*. In: *Critical Essays on Margaret Atwood*. Boston: G. K. Hall & Co, 1988, pp.280-292.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, nº 53, 2002, pp.166-182.

GAGNEBIN, J.M. *Lembrar escrever esquecer*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GÊNESIS. In: *Bíblia Sagrada Online*. Disponível em: <https://bibliaonline.com>. Acesso em setembro de 2023.

GERBER, B. Dystopia for sale: How a Commercialized Genre Lost its Teeth. *The Literary Hub*, 2018. Disponível em: <https://lithub.com/dystopia-for-sale-how-a-commercialized-genre-lost-its-teeth/> Acesso em maio de 2018.

HAMBURGER, K. A narração em primeira pessoa. In: *A lógica da criação literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, pp.223-243.

HILÁRIO, C. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 201–215, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>. Acesso em agosto de 2023.

HOBBSAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. 2ª ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia das Letras, 2021.

HOWELLS, C.A. Margaret Atwood: *Bodily Harm, The Handmaid's Tale*. In: *Private and Fictional Words: Canadian Women Novelists of the 1970's and 1980's*. New York: Methuen, 1987, pp. 53-70.

HOWELLS, C.A. Writing by Women. In: *The Cambridge Companion to Canadian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 194-215.

HOWELLS, C.A. Margaret Atwood's Dystopian Visions: *The Handmaid's Tale* and *Oryx and Crake*. *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp.161-175.

HOWELLS, C.A. Worlds Alongside: Contradictory Discourses in the Fiction of Alice Munro and Margaret Atwood. In: *Gaining Ground: European Critics on Canadian Literature*. Edmonton: NewWest Press, 1985, pp.64-77.

HOWELLS, C.A. Margaret Atwood's Recent Dystopias. In: HOWELLS, C.A. (org.) *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, 2<sup>nd</sup> Edition (Kindle) Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

HOWELLS, C.A. Science Fiction in the Feminine: *The Handmaid's Tale*. In: *Modern Novelists Margaret Atwood*. New York: St. Martin's Press, Scholarly and Reference Division, 1996, pp.126-147.

HUTCHEON, L. Process, Product and Politics: The Postmodernism of Margaret Atwood. In: *The Canadian Post Modern: A Study of the Contemporary English Canadian Fiction*. Toronto: Oxford University Press, 1988. pp.138-159.

KAKUTANI, M. The Handmaid's Thriller: In 'The Testaments,' There's a Spy in Gilead. *The New York Times Online*, 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/09/03/books/review/testaments-margaret-atwood-handmaids-tale.html?smid=nytcore-android-share> Acesso em abril de 2022.

KROLLER, E. The Hulu and MGM Television Adaptation of *The Handmaid's Tale*. In: HOWELLS, C.A. (org.) *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, 2<sup>nd</sup> Edition (Kindle) Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

LEITE, L.C. *O foco narrativo*. 9<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

LEPORE, J. A Golden Age for Dystopian Fiction: What to Make of Our New Literature of Radical Pessimism. *The New Yorker Online*. 2017. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopianfiction>. Acesso em abril de 2018.

MARIANO, A. F. de C. A memória é a matéria essencial das entrevistas: Entrevista com José Carlos Sebe Bom Meihy. *Lumina*, [S. l.], v. 14, n. 3, p. 213–226, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/28251>. Acesso em Janeiro de 2022.

MEAD, R. Margaret Atwood, The Prophet of Dystopia. *The New Yorker Online*. 2017 Disponível em:

<https://www.newyorker.com/magazine/2017/04/17/margaret-atwood-the-prophet-of-dystopia> Acesso em janeiro de 2022.

MEIHY, J.C; SEAWRIGHT. L. Memórias e narrativas: história oral aplicada. São Paulo: Editora Contexto, 2021.

MENDILOW, A.A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

NUNES, B. *O tempo na Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PALUMBRO, A.M. On the Border: Margaret Atwood's Novels. In: BLOOM, H. (org) *Bloom's Modern Critical Views Margaret Atwood*. New York: Infobase Publishing, 2009, pp.21-34.

PERRONE-MOISÉS, L. A ficção distópica. In: *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, pp. 220-237.

PINTO, M.C. Utopia/Distopia. In: *A literatura da virada do século: fim das utopias?* São Paulo: Humanitas, 2001, pp.197-213.

RENAUX, S. Margaret Atwood: A República de Gilead revisitada. In: *A literatura da virada do século: fim das utopias?* São Paulo: Humanitas, 2001, pp.271-293.

RIDOUT, A. Temporality and Margaret Atwood. In: BLOOM, H. (org.) *Bloom's Modern Critical Views Margaret Atwood*. New York: Infobase Publishing, 2009, pp.35-58.

RIGNEY, B.H. Alias Atwood: Narrative Games and Gender Politics. In: BLOOM, H. (org.) *Bloom's Modern Critical Views Margaret Atwood*. New York: Infobase Publishing, 2009, pp.59-66.

RIGNEY, B.H. Politics and Prophecy: *Bodily Harm, The Handmaid's Tale and True Stories* In: *Women Writers Margaret Atwood*. London: MacMillan, 1987, pp.103-121.

RIMMON-KENAN, S. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, Richard Clay Ltd, 1983.

RÜSCHE, A. "Atwood e de quanto o real ultrapassa a ficção". *Suplemento de Pernambuco*, n. 142, 2017 pp. 12-17.

SELIGMANN-SILVA, M. *História memória literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SENGUPTA, S. The #MeToo Moment: What Happened After Women Broke the Silence Everywhere. *The New York Times Online*. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/12/22/us/the-metoo-moment-what-happened-after-women-broke-the-silence-elsewhere.html>. Acesso em abril de 2022.

SOMA CARRERA, P. Power Politics: Power and Identity In: *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp.43-57.

STAINES, D. Margaret Atwood in her Canadian Context. In: *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp.12-27.

STEIN, K.F. Margaret Atwood's Modest Proposal: *The Handmaid's Tale*. *Canadian Literature* n. 148, 1996, pp.57-73. Disponível em: [https://digitalcommons.uri.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.br/&httpsredir=1&article=1001&context=eng\\_facpubs](https://digitalcommons.uri.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.br/&httpsredir=1&article=1001&context=eng_facpubs) Acesso em setembro de 2018.

STEIN, K.F. Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*: Scherazade in Dystopia. *University of Toronto Quarterly*, volume 61, number 2, 1991/92. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/512570/pdf> Acesso em setembro de 2018.

TOLAN, F. *The Handmaid's Tale*: Second Wave Feminism as Anti-Utopia. In: *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. Amsterdam & New York: Editions Rodopi, 2007, pp.144-173.

VEVAINA, C.S. Margaret Atwood and History In: *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp.86-99.

WILLIAMS, R. Projections. In: *Orwell*. London: Penguin Books, 1971, pp.69-82

WILLIAMS, R. Utopia and Science Fiction. *Science Fiction Studies*, vol.5, no.3, pp. 203-214.