



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Liciane Guimarães Corrêa

**A distopia teocrática por diferentes ângulos:  
o impacto da escolha das narradoras na representação de Gilead**

Rio de Janeiro

2023

Liciane Guimarães Corrêa

**A distopia teocrática por diferentes ângulos:  
o impacto da escolha das narradoras na representação de Gilead**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana de Souza Jordão Gonçalves

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A887 Corrêa, Liciane Guimarães.

A distopia teocrática por diferentes ângulos: o impacto da escolha das narradoras na representação de Gilead / Liciane Guimarães Corrêa. – 2023. 145 f.: il.

Orientadora: Adriana de Souza Jordão Gonçalves.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Atwood, Margaret, 1939- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Atwood, Margaret, 1939-. O conto da aia – Teses. 3. Distopias na literatura – Teses. 4. Teocracia – Teses. 5. Análise do discurso literário – Teses. I. Gonçalves, Adriana de Souza Jordão. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820(71)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Liciane Guimarães Corrêa

**A distopia teocrática por diferentes ângulos:  
o impacto da escolha das narradoras na representação de Gilead**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 25 de julho de 2023.

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Adriana de Souza Jordão Gonçalves (Orientadora)  
Instituto de Letras — UERJ

---

Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho  
Instituto de Letras — UERJ

---

Prof. Dr. Mário Feijó Borges Monteiro  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

## **DEDICATÓRIA**

Ao meu pai, Almir, e à minha amiga Renata:  
na minha utopia, vocês ainda estariam aqui.

## AGRADECIMENTOS

Sou uma pessoa muito sortuda por ter tantas pessoas especiais a quem agradecer. Para começar, tive a sorte de ganhar a prof. dra. Adriana Jordão como orientadora. Nossas discussões sobre os textos teóricos e sobre a vida me inspiraram muito. Obrigada por toda a generosidade, o carinho, a paciência e as lições que me tornaram uma pesquisadora; por me mostrar o caminho quando eu estava completamente travada e perdida. Outros professores nesta jornada acadêmica mais recente talvez não saibam, mas me impactaram com suas aulas e ajudaram a construir esta dissertação: Ana Karla Canarinos, Cid Rodrigo Lourenço Leite, Débora Reis Tavares, Davi Pinho, Hugo Suppo, Ieda Magri, Julio França, Luiz Eduardo Soares, Ronaldo Tadeu, Thiago Rhys Cass e, em especial, Mariana Patrício, que em uma aula sobre Artaud e Primo Levi disse uma expressão que foi um clique para mim e que está devidamente citada na página 90.

Às minhas amigas queridas e aos meus amigos queridos, a quem eu devo a sanidade: Carolina Leocadio e Natércia Rebello, como vocês são importantes para mim; Felipe Marques e Igor Leocadio, amigos e professores, obrigada por pensar comigo questões que me atravessaram neste percurso e por me aturar tornando todas as aulas uma extensão da minha pesquisa; ao grupo de jogatina, o que seria de mim sem todas as noites e madrugadas em que consegui viver um pouco de *carpe diem* sem pensar no amanhã; às amigas do Zoomterapia, obrigada pelas risadas diárias, pelo apoio constante, pela torcida sempre; ao grupo de *afonso peners* e agregado, como é bom ter os amigos melhores; à Danielle Machado, que me ensinou a editar um texto de verdade; à profa. Lourdes Sette, que há anos vem me incentivando a mergulhar na vida acadêmica; às amigas que a Uerj me trouxe, Bárbara de Novais, Isabella Morelli e Mariane Vincenzi, pelas trocas e pelos desabafos.

Ao meu marido, Leonardo Alves, que, como eu disse nos votos matrimoniais e repito aqui, me salva todos os dias um pouco. Obrigada por me ouvir animada falando sobre a pesquisa, ou triste falando sobre as dificuldades da pesquisa; por estar sempre disposto a ler e reler cada vez que eu achava meu texto ruim; por me proporcionar tudo para que eu pudesse estudar; por cuidar do Batman, do Robin e da Ravena, nossos tesouros, comigo.

Aos meus pais, Almir e Rosemi Corrêa, a quem eu devo o mundo. Pai, eu sei que você ficaria tão, mas tão orgulhoso de mim. Mãe, obrigada por todas as noites em claro ao meu lado na adolescência, para que eu não estudasse sozinha; obrigada por todo o incentivo, pela

mão estendida, por sempre priorizar minha educação, por me manter bem alimentada na reta final de escrita, pela doação a vida inteira. Amo vocês.

## EPÍGRAFE

As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes.

*Karl Marx, A ideologia alemã*

Hoje, a Suprema Corte não apenas reverteu quase cinquenta anos de precedentes como também relegou aos caprichos de políticos e ideólogos a decisão mais pessoal que alguém pode tomar — um ataque à liberdade básica de milhões de estadunidenses.

*Barack Obama, no Twitter*

Putá sacanagem!!

Essa decisão não tem só a ver com aborto, tem a ver com quem tem poder, quem tem autoridade para tomar nossas decisões e quem vai controlar como o futuro será.

*Alicia Keys, no Twitter, em resposta a Barack Obama*

## RESUMO

CORRÊA, Liciane Guimarães. *A distopia teocrática por diferentes ângulos: o impacto da escolha das narradoras na representação de Gilead*. 2023. 145 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Quando caiu a quase zero o índice de natalidade na região conhecida como Estados Unidos, um grupo teocrático tomou o poder, instituindo a nova República de Gilead e implementando medidas drásticas para promover o bem-estar e garantir o futuro da sociedade — essa é a premissa do romance distópico *O conto da aia* (1985), da autora canadense Margaret Atwood. A partir do ponto de vista da personagem Offred, enxergamos uma realidade que, no entanto, não condiz com a mensagem de progresso propagada pelo regime. Mais de três décadas depois, Atwood publicou *Os testamentos* (2019), uma segunda obra que se passa no mesmo universo fictício, porém dessa vez trazendo outras três mulheres como narradoras, cada uma delas desvelando ao leitor como sua história de vida se entrelaçou aos eventos de Gilead. Nessa comunidade em que mulheres não têm voz, conhecer a perspectiva feminina é salvar o passado ao revelar rastros, segundo uma leitura benjaminiana. Perpassando por conceitos que relacionam memória, nacionalismo e religião, nossa proposta neste trabalho é, portanto, reunir os fragmentos deixados pelas quatro narradoras e entender como as lembranças que elas criam constroem, ao mesmo tempo, sujeitos e Histórias diversas de Gilead.

Palavras-chave: Narrador. Distopia. Teocracia. História.

## ABSTRACT

CORRÊA, Liciane Guimarães. *The theocratic dystopia from different points of view: the impact of the narrators' choice on the portrayal of Gilead*. 2023. 145 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

When birth rates dropped to near zero in the region known as the United States, a theocratic group took power, founded the Republic of Gilead and established drastic measures to promote wellbeing and ensure the future of society—that is the premise for dystopian novel *The Handmaid's Tale* (1985), by Canadian writer Margaret Atwood. Through the eyes of Offred, however, we watch a reality at odds with the promise of progress proclaimed by the regime. Over three decades later, Atwood released *The Testaments* (2019), a second book set in the same fictional place, but now with three other women as narrators, each unraveling to the reader how their life stories had been entangled with the events in Gilead. In this community where women have no voice, to know their point of view is to save the past by revealing traces, through a Benjaminian lens. Therefore, by exploring concepts that link memory, nationalism and religion, this work intends to collect the fragments left by those four narrators and understand how the memories they create build, all at once, different subjects and Histories of Gilead.

Keywords: Storyteller. Dystopia. Theocracy. History.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 - <i>Frames</i> do esquete do Porta dos Fundos .....                          | 11  |
| Figura 2 - Alguns resultados na busca por “Biblically Accurate Angels meme” .....      | 22  |
| Figura 3 - “Gilead é aqui” .....                                                       | 30  |
| Figura 4 - Comandante Fred .....                                                       | 40  |
| Figura 5 - Luke, Moira, Hanna e Nick .....                                             | 42  |
| Figura 6 - Linn da Quebrada no BBB 2022 .....                                          | 55  |
| Figura 7 - Tom Gault no Twitter .....                                                  | 61  |
| Figura 8 - Montanha-russa de enredo .....                                              | 78  |
| Figura 9 - Bandeira do Brasil em varanda em 2022, durante a Copa do Mundo de futebol . | 108 |
| Figura 10 - Representação das roupas femininas de Gilead .....                         | 123 |
| Figura 11 - Movimento Make Atwood Fiction Again .....                                  | 135 |

## SUMÁRIO

|                                                         |     |
|---------------------------------------------------------|-----|
| PRÓLOGO .....                                           | 11  |
| 1 QUEM CONTA A HISTÓRIA É O NARRADOR, NÃO O AUTOR ..... | 31  |
| 1.1 Quando há intenção de narrar .....                  | 31  |
| 1.2 Lembrar para não esquecer .....                     | 54  |
| 2 A UTOPIA DE UNS É A DISTOPIA DE OUTROS .....          | 93  |
| 2.1 Definindo distopia neste trabalho .....             | 93  |
| 2.2 O Pai-Nosso de cada dia .....                       | 106 |
| GARRAFAS AO MAR .....                                   | 133 |
| REFERÊNCIAS .....                                       | 136 |

## PRÓLOGO

“Estamos vivendo uma distopia” é uma frase recorrente de brasileiros nas mídias sociais nos anos 2020-2022. Afinal, as políticas públicas da esfera federal numa pandemia mortal mais se assemelharam a planos genocidas, o liberalismo econômico aprofundou as desigualdades sociais num nível nunca visto pelas novas gerações, e parte da população colocou no pedestal um “messias” que prometia acabar com o comunismo num país em que bancos privados lucram bilhões de reais por ano. De manhã vemos no jornal a foto de pessoas garimpando ossos de animais para garantir a refeição do dia, e à noite rimos do esquete do grupo humorístico Porta dos Fundos em que atrizes vestidas de aias — fazendo uma referência às personagens do romance distópico *O conto da aia*, de Margaret Atwood — veem notícias sobre a política no Brasil e ficam horrorizadas com a realidade local, temendo que um dia elas possam vivenciar aquilo (Figura 1).

Figura 1 - *Frames* do esquete do Porta dos Fundos



Fonte: Porta dos Fundos, 6 jun. 2019. Disponível em: <https://portadosfundos.com.br/videos/handmaids-tale/>. Acesso em: 3 maio 2023.

Caberia a quem mais, se não à arte, num de seus papéis — alguns que servem ao artista, outros à comunidade —, retratar a sociedade, uma vez que o artista se utiliza dela para expressar as angústias do mundo em que vive? Como editora de livros, essa é uma questão que já me atravessou muitas vezes, tanto fazendo aquisição de títulos quanto editando narrativas. Que autores merecem ser ouvidos? Que histórias devem ganhar o mundo? Não foi diferente no momento de selecionar o objeto de estudo do mestrado: escolher uma obra e/ou um autor que me mobilizassem afetos ou trazer à luz um objeto enterrado pela seleção canônica quase sempre branca, masculina, eurocêntrica e heteronormativa?

Basta percorrermos superficialmente alguns movimentos estéticos para constataremos que a importância da representatividade já vem de séculos atrás: a própria ascensão do romance, na Inglaterra de uma burguesia em expansão, que não queria mais ler apenas histórias sobre reis e nobres; os românticos alemães e o empenho nacionalista; os modernistas do norte global e o desejo de romper com a tradição; ou mesmo a versão brasileira dos modernistas, que queria romper com a tradição europeia. A arte pode ser vista como um sintoma dos tempos. E alguns tempos parecem exigir dos artistas que fazem parte de uma minoria um comprometimento que nunca foi pedido dos artistas que não pertencem a minorias; um caso, por exemplo, é o escritor afro-americano Langston Hughes, que em “The Negro Artist and the Racial Mountain” [O artista negro e a montanha racial] diz:

Sinto vergonha, também, pelo artista não branco que deixa de pintar rostos negros para pintar pores do sol à moda dos academicistas por ter medo da estranha não branquitude de suas próprias características. Um artista deve ter liberdade de escolher o que faz, certamente, mas ele também nunca deve nunca ter medo de executar sua escolha.<sup>1</sup> (2009 [1926]; não paginado).

Talvez a função utilitarista que alguns artistas esperam da arte seja resquício de obras que marcam o início da literatura ocidental antes mesmo que fosse cunhado o termo literatura. As primeiras teorizações conhecidas acerca da arte — ou *téchne* — de contar histórias vêm de Platão, em *A República* (2014 [370 aEC]). O filósofo grego acreditava que os poetas buscavam sua arte em simulacros, portanto eram imitadores de uma projeção de uma realidade anterior. Sua visão faz parte de um conjunto de preocupações muito específicas e pertinentes na República, quando a “literatura” grega era composta de recriações míticas; à época, não existia o conceito de ficção, e a poesia era tomada como um texto sagrado, por isso incontestável — os poemas de Homero têm para os gregos o mesmo peso que têm os versículos d’*A Bíblia* para os judeus e os cristãos (VIDAL-NAQUET, 2002); não à toa a sociedade fictícia de Atwood é regida pelos versículos bíblicos, algo que a autora já mencionou em diversas entrevistas e que nesta pesquisa nos ajuda a entender a construção de uma teocracia. Tais narrativas poéticas, segundo Platão, não deviam servir para educar a sociedade, pois produziam efeitos perniciosos por meio de ideias nocivas aos Guardiões da cidade, às crianças e às mulheres. Quando na *Odisseia* o espírito de Aquiles canta para

---

<sup>1</sup> No original, “I am ashamed, too, for the colored artist who runs from the painting of Negro faces to the painting of sunsets after the manner of the academicians because he fears the strange un-whiteness of his own features. An artist must be free to choose what he does, certainly, but he must also never be afraid to do what he might choose”.

Odisseu “Não tentes embelezar a morte na minha presença” (HOMERO, 2016, 11:488, p. 205), ele sugere que perder a guerra e tornar-se escravo é menos temível do que morrer no campo de batalha — contrariando a ideia propícia àqueles tempos de que morrer no campo de batalha era heroico.

Não se pretende dizer com isso tudo que Platão repugnava a poesia; ele apenas pontuava questões acerca da epistemologia literária e o valor da poesia de fato. A pedagogia implícita na poesia homérica — o modo como Menelau arma um arco no Canto IV da *Ilíada* (2013), por exemplo — é um recurso mnemônico para situações práticas que poderia ser bem-visto em uma sociedade oral tal qual aquela onde o poeta (ou seriam os poetas?) vivia. Platão, no entanto, via esse uso com receio, dados os efeitos sociais que se produziam; para ele, era preciso recorrer a outras formas discursivas que não a “literatura” para discutir sobre o que realmente constitui o mundo.

Foi Aristóteles, um de seus alunos, quem trouxe uma ruptura com sua nova visão sobre narrativas, desenhando um esboço da ideia de literatura que temos hoje. Em *A poética* (2005 [335 aEC]), ele afirma que o passado era a fonte do historiador, diferenciando-o do poeta, cujas obras tratariam daquilo que poderia ter acontecido. Assim, Aristóteles não somente não rechaça a poesia como também a eleva à condição da filosofia, porque ambas tratam de assuntos de linhas gerais, ao passo que a História seria sobre assuntos de linhas particulares. Para Aristóteles, se a ideia é descrever os fatos tais como aconteceram, a História é melhor para isso. No entanto, a poesia reconquista sua força por permitir um “e se”, produzindo um conhecimento diferente do da História e um modo de se chegar a verdades essenciais. O artifício de contar uma história sem se ater à linearidade — como acontece com o mito —, de criar um enredo bem-construído, é a beleza da *poiesis* e o que proporciona a catarse. Para o filósofo, basta que haja verossimilhança.

Dois milênios mais tarde, quando autores americanos decidiram discutir os problemas da cidade no pós-Guerra Civil e do elevado índice de industrialização, eles escreveram histórias que posteriormente foram atribuídas a uma tradição realista, como foi o caso de Mark Twain, William Dean Howells e Stephen Crane. Quando Ian Watt (2010 [1957]) fez uma genealogia sobre a ascensão do romance, o crítico e historiador literário cunhou uma definição do que era, para ele, o realismo formal, que não tinha relação direta com a escola literária francesa do Realismo; para Watt — que relatou que sua obra adota a Escola de Frankfurt como uma das bases de pensamento —, é realista a obra que não chama a atenção do leitor para a própria ficcionalidade, um preceito defendido já no século anterior por Henry

James, ao argumentar que o romance é um tipo de documento histórico e que é uma traição do autor admitir abertamente que os eventos ali narrados nunca aconteceram (JAMES, 1884). Em seu estudo, Watt retomou que o termo “*réalisme*” estava vinculado ao sentido de verdade, em oposição a idealismo, e concluiu que o realismo do romance não tem relação com qual vida dos personagens é representada, mas sim com o modo dessa representação.

No entanto, quando falamos em ficção especulativa, é possível que o leitor não enxergue a tal verossimilhança ou pense no termo “realismo” — afinal, ainda não testemunhamos a reprodução por partenogênese vista na utopia *Terra das mulheres*, de Charlotte Perkins Gilman (2018 [1915]), ou a bokanovskização da distopia *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley (2009 [1932]); não somos vizinhos de orcs e elfos tolkienianos, ou mesmo dos robôs vistos na obra de Isaac Asimov, que têm mais humanidade do que alguns humanos. Ainda, o próprio nome dado ao gênero causa a impressão de que apenas essas obras, e nenhuma das outras, propõem-se a especular. No entanto, como disse o prof. dr. Luiz Eduardo Soares em aula ministrada na disciplina Irrealismos Prospectivos, em outubro de 2021, oferecida pelo departamento de Ciências da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, “toda ficção é especulativa”. Mesmo assim, pelo fato de seu uso ser difundido comercialmente como guarda-chuva para tratar dos gêneros ficção científica, fantasia e distopia (CLUTE; NICHOLLS, 1992), adoto o termo neste trabalho.

A tradição distópica, assim como a realista, também nasceu em resposta aos problemas de um tempo; vejamos os exemplos de Ievguêni Zamiátin e George Orwell e a crítica ao totalitarismo com *Nós* (2017 [1924]) e *1984* (2021 [1949]), respectivamente, e Bradbury, que aponta o dedo para o capitalismo e a crise cultural nos Estados Unidos pós-Segunda Guerra com *Fahrenheit 451* (1981 [1953]). Essas e outras obras distópicas bem-sucedidas entre público e/ou crítica até meados do século XX, no entanto, haviam sido escritas por homens e protagonizavam personagens masculinos, e essa era a norma do gênero — até a publicação de *O conto da aia*, em 1985, um dos meus objetos de estudo.

Com o título original *The Handmaid's Tale* (2017 [1985]), *O conto da aia* apresenta a história de um trecho do território estadunidense que sucumbiu às ideias de uma organização religiosa chamada Filhos de Jacob, que metralhou o Congresso, matou o presidente, tomou o poder e formou um novo governo. Vemos os acontecimentos dentro desse país teocrático, Gilead, pelo olhar de uma mulher que é sequestrada e separada da filha e do marido e que passa a integrar a casta das aias — mulheres submetidas a estupro regulares pelos comandantes a quem são designadas —, tudo isso amparado pela nova lei vigente,

estabelecida com o intuito (ou podemos dizer pretexto?) de salvar a população de uma crise nos índices de natalidade. Ao final do relato de Offred, nome designado à personagem no momento de seu relato, entram as “Notas históricas”, que trazem ao conhecimento do leitor os incidentes que levaram à derrubada da República e ao início de Gilead: os índices de natalidade estavam em queda em todo o norte, como consequência de catástrofes ambientais.

Atwood comenta que a ideia de escrever uma distopia veio de um incômodo em ver a tradição distópica retratando mulheres estereotipadas, nunca protagonizando os romances, e, sobretudo, em nunca ver a voz de uma mulher contando seu ponto de vista sobre aqueles governos autoritários. A inspiração veio de Julia, principal personagem feminina de *1984*, de George Orwell, e assim nasceu Offred, protagonista e narradora da primeira obra distópica da autora (ATWOOD, 2004b). A invisibilidade da autora feminina, aliás, não é privilégio das obras distópicas: embora o romance tenha sido o primeiro gênero literário em que uma autora se destacou (MASSON, 1859) — e Virginia Woolf (2008 [1931]) ainda completa que a mulher só conseguiu se sobressair nessa profissão antes de outras atividades porque o papel para escrever era barato —, isso foi, e ainda é, insuficiente para termos uma representação feminina menos preconceituosa e estereotipada sobretudo na literatura comercial. Primeiro foram os romances populares ingleses de bibliotecas-circulares do século XVIII inspirados na figura obediente de Pamela, de Samuel Richardson, em *Pamela ou a virtude recompensada* (1740), trazendo à mulher uma visibilidade sem precedentes, porém com um ideal moralizante (VASCONCELOS, 1995); depois veio o século XIX, com personagens como Bertha Rochester (em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, 1847), Madame Bovary (no romance homônimo de Flaubert, 1856), a vampira lésbica de *Carmilla* (de Sheridan Le Fanu, 1871), a narradora anônima de *O papel de parede amarelo* (de Charlotte Perkins Gilman, 1892) e Lucy Westenra (em *Drácula*, de Bram Stoker, 1897), retratadas como loucas, fracas, vulneráveis em perigo ou instrumentos de provocação. Embora houvesse outras personagens e produções de outras autoras, embora houvesse heroínas fora desses papéis, essas são algumas das obras escolhidas para formar o cânone, ser estudadas nas universidades e, de tempos em tempos, ganhar nova tradução em lindas edições ilustradas em capa dura para nossa apreciação. A partir da década de 1960, com os estudos culturais, novos nomes têm vindo à tona, mas é preciso lembrar que logo ali atrás, na década de 1940, a filósofa francesa Simone de Beauvoir denunciava que, “se a História revela-nos tão pequeno número de gênios femininos, é porque a sociedade as priva de qualquer meio de expressão” (2016 [1949], vol. 1, p. 315). Beauvoir podia estar errada quanto a isso quando pensamos nos grandes nomes da literatura feminina,

mas devemos considerar que até hoje temos uma literatura feminina, com adjetivo, mas ninguém fala em literatura masculina — basta *literatura* quando o autor é homem.

Mesmo quando escritas por mulheres, essas personagens são muitas vezes representadas pelo que determina o olhar patriarcal, portanto, masculino, já que alguns preconceitos estão tão arraigados na sociedade que sequer notamos quando reproduzimos determinadas falas, como algumas bem recorrentes em casos de estupro: “Mas ela estava provocando, usando uma roupa tão curta/andando sozinha tão tarde/bebendo como um homem”. Para tornar o fim dessa mediação possível, é necessário que o “subalterno” (SPIVAK, 2010 [1985]) possa romper a mordaça e falar — inclusive sob a forma de narrativas ficcionais, de modo a mostrar outros pontos de vista, em geral de pessoas até então sem voz, capazes de apontar o dedo para o racismo/machismo/capacitismo etc. estrutural que o privilegiado pelo *status quo* não consegue enxergar sozinho.

Antes de *O conto da aia*, Atwood já havia publicado cinco romances, alguns contos e uma dezena de coletâneas de poesia. Seu primeiro romance, *A mulher comestível*, havia sido lançado em 1969, e também conta com uma protagonista feminina narrando em primeira pessoa. Em uma Introdução que ela escreve para a reedição de dez anos, a autora conta a história da publicação do livro, as cartas de rejeição anteriores e o tempo que levou entre o envio do manuscrito e a publicação, que coincidiu com uma onda do movimento feminista crescente nos Estados Unidos, e por isso muitos atribuíram sua motivação aos eventos da época; o manuscrito, porém, era de 1965. Então, duas décadas e cinco romances depois, com a influência de *1984*, de Orwell, ela fez sua estreia na distopia como formato estético para tratar de conteúdos como desastres ecológicos e repressão feminina, que lhe eram tão caros na década de 1980.

Quando começou a escrever o livro, em 1984, Atwood morava em Berlim Ocidental, antes da queda do Muro. Seu contexto histórico era de Guerra Fria, com duas comunidades alemãs divididas por uma barreira física e psicológica, visível a qualquer transeunte, duas sociedades polarizadas em torno de ideias diametralmente opostas. Na bagagem, ela trazia a leitura de *1984* aos dez anos, tinha acompanhado a evolução da segunda onda feminista na década de 1970 e a ressurgência da religião nos Estados Unidos nos anos 1980 (ATWOOD, 2022). Em 1972, em Estocolmo, na Suécia, acontecia a primeira Conferência das Nações Unidas sobre o Desenvolvimento e Meio Ambiente Humano, com a intenção de discutir a degradação do meio ambiente provocada pela humanidade. Na edição de 2021 da Flip — Festa Literária Internacional de Paraty, que tinha como tema “Nhe’éry, plantas e literatura”,

Atwood, nascida em 1939 e filha de pai entomologista e mãe nutricionista, contou que discussões sobre o meio ambiente eram comuns na mesa durante o café da manhã de sua infância. Contudo, engana-se quem pensa que Atwood, que é declaradamente feminista e ativista ambiental, vê a literatura como uma obrigação utilitarista do romancista. No ensaio “The Writer as Political Agent? Really?”, escrito em 2010 (ATWOOD, 2022), ela deixa claro que não enxerga que o autor de ficção necessariamente precise escrever como um ato político, e que essa tarefa cabe a outros escritores, como jornalistas e autores de não ficção — ela própria se enquadrando nesta última categoria com seus livros de ensaios, entre eles *Payback: Debt and the Shadow Side of Wealth* (2008), que traz toda uma seção sobre ecologia, e *Burning Questions* (2022), em que a autora explicita que “a crise climática estava se tornando um assunto cada vez mais em voga [entre 2010 e 2013], e eu percebi que escrevia sobre isso com maior frequência”<sup>2</sup> (ATWOOD, 2022, p. xvii-xviii), além do curso on-line *Practical Utopias*, com oito palestras que ela divide com convidados, do qual participo como ouvinte enquanto escrevo este trabalho e que tem o meio ambiente como um dos principais focos de discussão.

Ao recusar a exigência dessa dimensão utilitária da narrativa e do papel do autor de ficção como um agente político, Atwood se descola de colegas escritores como Hughes, aqui já citado, e de pensadores clássicos como Platão e modernos como Walter Benjamin, ensaísta e crítico literário da Escola de Frankfurt, que dedicou um ensaio a falar de quem narra histórias. Em “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, texto que hoje integra o volume I de suas *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política* (1994 [1985]), seleção organizada pela tradicional editora alemã Suhrkamp, Benjamin faz uma distinção entre o contador de histórias<sup>3</sup> e o romancista para pensar sobre as experiências do indivíduo moderno com o impacto do volume de informações na sociedade, tema relevante para entendermos o papel do autor e do narrador na ficção e do qual trataremos melhor no Capítulo 1 deste trabalho. Judeu e abertamente defensor de preceitos marxistas, o próprio Benjamin, assim como Offred, precisou fugir de um regime totalitário com ideais utópicos: no caso dele, o nazismo. A ideologia política posta em prática por Adolf Hitler discursava sobre a

---

<sup>2</sup> No original, “The climate crisis was becoming an ever-hotter topic, and I found myself writing about it more often”.

<sup>3</sup> No Brasil, a tradução de Sergio Paulo Rouanet consagrou “Die Erzähler” como “o narrador”, mas aqui optei por usar a expressão “o contador de histórias”, para evitar a confusão com o termo literário “narrador”, que é parte deste estudo, seguindo a tradução de Patrícia Lavelle e Georg Otte para a editora Hedra em 2019, embora minha edição de referência seja a da Brasiliense. Lavelle e Otte levaram em conta a sugestão do próprio Benjamin de que se usasse *Le conteur* como título da tradução francesa.

superioridade da raça ariana e tinha na retórica um forte instrumento para construir uma propaganda política poderosa. Em *Mein Kampf* [Minha luta], Hitler se colocava tal qual um líder religioso cuja missão era defender uma “verdade eterna”: a salvação nacional alemã que seria obtida com o extermínio dos judeus e do marxismo. Gilead não tem uma figura messiânica como Hitler — os Filhos de Jacob não fizeram uso de propaganda massiva para promover uma cultura nacionalista —, porém o declínio do “Estado-nação” levou igualmente à ideia de que a opressão de certos grupos levaria àquela sociedade certo tipo de ordem.

A repressão e o medo também eram grandes aliados da ideologia nazista: o peso caía sobre apoiadores do próprio regime, que recebiam medidas disciplinares severas quando não cumpriam seu dever; sobre a imprensa, amordaçada mesmo que os tribunais dissessem o contrário antes do decreto de emergência conhecido como Para a Proteção do Povo e do Estado; e, em último grau, sobre os inimigos do nazismo, que eram torturados e/ou mortos com o aval do *Reich* (KERSHAW, 2010). Foi diante da perspectiva de ser preso por soldados nazistas, depois de anos de exílio, que Benjamin se suicidou. Antes, no entanto, ele escreveu uma tese, publicada apenas postumamente, intitulada *Sobre o conceito de história*, imprescindível no Capítulo 1 deste trabalho para entendermos que as obras de Atwood aqui estudadas são, de certo modo, uma resposta ao “documento da barbárie” (BENJAMIN, 2020) tão comum numa cultura que privilegia o opressor, por isso uma das minhas motivações a querer pesquisá-las.

Em diversas entrevistas, artigos e ensaios, Atwood declarou que todas as atrocidades legalizadas no universo de *O conto da aia*, que se popularizou no mundo inteiro com a adaptação para a TV em formato de série pelo canal de *streaming* Hulu, em 2017, têm precedentes em vários momentos históricos da vida real, alguns destacados nas próximas páginas deste Prólogo — e essa é apenas uma entre muitas obras ficcionais em que memória e História confundem-se com a narrativa ficcional. O livro, que foi publicado em mais de quarenta países e traduzido para trinta e cinco idiomas, é claramente um romance — Atwood não propõe nada diferente disso nos artigos e ensaios em que fala sobre a obra, tema que exploraremos melhor na seção 1 do Capítulo 2 deste trabalho —, mas também é o testemunho de uma memória coletiva. Se não pode ser considerado um livro de testemunho em si porque não foi a própria autora quem viveu na pele os relatos ali descritos, ou mesmo porque Offred nunca existiu em carne e osso fora das páginas e das telas, é possível dizer que a experiência dessa narradora mimetiza a experiência de milhares de mulheres reais cujos nomes nunca foram escritos ou que foram apagados da História — já que a História costuma ouvir quem

tem voz, e no patriarcado a voz feminina costuma ser desacreditada ou ignorada. Assim, transforma-se a experiência de leitura do leitor numa experiência vicária com potencial de ser tão didática quanto os ensinamentos do contador de histórias benjaminiano, como veremos na seção 1 do Capítulo 1.

Por isso, neste Prólogo, se faz necessário traçar alguns eventos e momentos históricos, relacionados com regimes autoritários (teocráticos ou não), e construções culturais que dialogam com a obra. A começar pela primeira das três epígrafes do romance, que é sobre a história de Raquel e Jacó no livro bíblico de Gênesis, 30:1-3, já fica claro o teor de cunho religioso que cerca a obra. Conforme Freud assinalou, “as verdades contidas nas doutrinas religiosas são, afinal de contas, tão deformadas e sistematicamente disfarçadas que a massa da humanidade não pode identificá-las como verdade” (*apud* CAMPBELL, 2007, p. 11), em coro com Nietzsche (2018), para quem os valores supremos da religião acabam por obliterar o potencial humano — dois autores que serão importantes para o Capítulo 2 deste trabalho.

E, de fato, a História mostra que a religião é, com muita frequência, a força que determina as ações humanas. Para o cristão, n’*A Bíblia* estão os códigos de conduta moral. Alguns fiéis entendem que partes das Escrituras são metáforas, não fatos consumados, mas que ainda assim as palavras ali impressas demonstram uma filosofia de vida a seguir. Outros, no entanto, acreditam que os fatos narrados ali realmente aconteceram, que a doutrina sagrada manifesta apenas o que é verdade — vide todas as discussões sobre a legitimidade do Sudário de Turim, ou Santo Sudário, por exemplo. Essa necessidade humana de encontrar uma regularidade em meio ao caos via narrativas míticas, como aponta Roy Willis (2007), era mais proeminente em sociedades pré-científicas, mas isso não significa que os mitos não tenham relevância hoje. Segundo a pesquisa Wellcome Global Monitor 2018, publicada em 2019 pela revista científica *Science*, 25% dos 1.006 americanos entrevistados têm muita confiança na produção científica (no Brasil, esse número é de 13%, apenas). Quando há um conflito entre ciência e religião, 60% dos estadunidenses optam por priorizar a religião — a mesma resposta foi dada por 27% dos irlandeses, 40% dos iranianos, 42% dos indianos e 75% dos brasileiros.<sup>4</sup> Esses números são relevantes para entendermos por que é factível a instalação de uma Gilead em território estadunidense.

Quando Terry Eagleton fala de “ideologia” (aspas do autor) na Introdução de *Literary Theory: An Introduction*, ele faz uma distinção entre “crenças profundamente arraigadas e,

---

<sup>4</sup> Dados disponíveis em: <https://wellcome.org/reports/wellcome-global-monitor/2018/appendix-country-level-data>. Acesso em: 22 out. 2020.

não raro, inconscientes que as pessoas detêm” e “modos de sentir, valorizar, perceber e acreditar que possuem alguma relação com a manutenção e reprodução do poder social”, levantando um ponto que é muito importante para entendermos as relações sociais dos que defendem a teocracia em Gilead e remetendo ao “fato de que essas crenças não são, em absoluto, meras peculiaridades particulares do que pode ser ilustrado por um exemplo literário” (2003, p. 13). Portanto, aqui, mais importante do que perfazer uma descrição da mitologia cristã e sua origem, o que nos permitiria compreender os preceitos seguidos em Gilead, mostra-se a necessidade de investigar a atuação do discurso bíblico na construção de uma política de governo totalitário e a dinâmica dessa sociedade. Como apontou C.S. Lewis (2009), essa análise é a única que podemos fazer por meio de observação direta e, por isso, relaciona-se aos estudos literários.

É curioso pensar que, apesar de Gilead ser uma teocracia, mulheres (com exceção das tias) não têm acesso à leitura d’*A Bíblia*, nem mesmo as dignas esposas de comandantes. Essa conjuntura assemelha-se muito à Inglaterra antes do reinado de Jaime I, em que *A Bíblia* era predominantemente distribuída em latim, idioma que não era dominado pela população subalterna. Hoje, além dos estudos teológicos e até históricos, *A Bíblia* vem sendo lida também como literatura. O prof. Anderson de Oliveira Lima, doutor em Ciências da Religião e em Letras, debruça-se em explicar esse que seria um novo modo de olhar para um texto que sempre foi tido como sagrado por outras áreas do conhecimento e aponta para a importância de pensar os efeitos da leitura bíblica, de como seus preceitos e códigos morais influenciaram e ainda influenciam nossa sociedade e o imaginário coletivo, inclusive artistas e suas obras (LIMA, 2020), o mesmo tipo de influência que vemos a partir de obras canônicas da literatura. Ao longo da História, no entanto, *A Bíblia* tem uma trajetória de caráter predominantemente teológico.

Na Inglaterra, até Jaime I mandar traduzir *A Bíblia* para a língua inglesa, apenas ao sacerdote era possível compreender as palavras de Deus “na fonte” e transmiti-las à população — decerto, uma tarefa de prestígio, que em Gilead cabe aos comandantes e às tias no Centro Vermelho, também chamado Centro Raquel e Lia. O conhecimento, portanto, era parte de uma tradição oral que contava sempre com um mediador, um narrador de parábolas, que pela herança cultural era uma pessoa do gênero masculino; apenas em 1958 a instituição luterana autorizou a ordenação de mulheres, e até hoje não há mulheres com a mesma importância dos padres na Igreja Católica. Ou seja, a partir de um texto, vários significados podem ser

apreendidos, como, por exemplo, a interpretação de quais pessoas, com base em seu gênero, podem ou não receber ordenação sacerdotal; quais pessoas têm a voz ouvida.

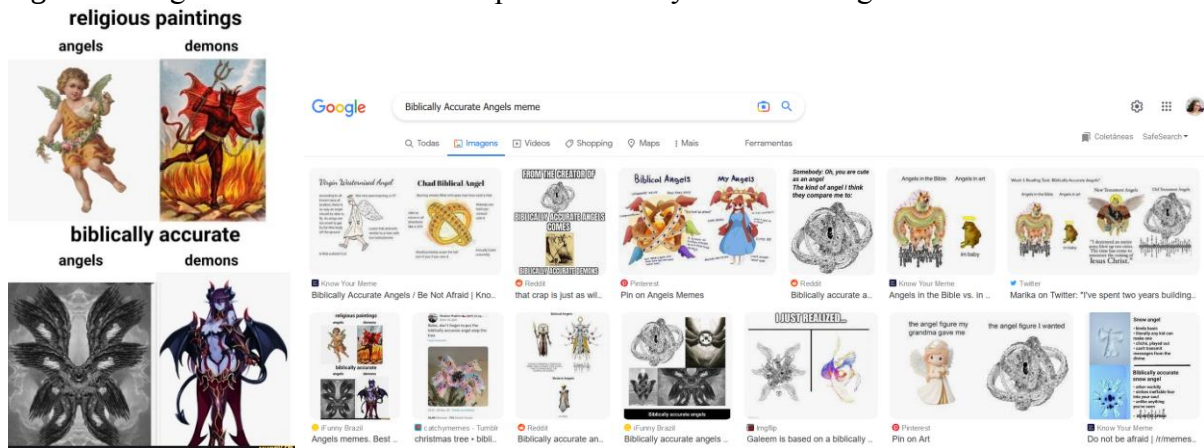
Em termos de representação e representatividade, essas são questões de extremo impacto na sociedade. Começamos pela representação dos anjos, tão diferente das descrições do Livro Sagrado que o fato inspira comentários humorísticos na cultura popular e chegou a virar meme (Figura 2).<sup>5</sup> Uma figura tão importante para a mitologia cristã foi revista, em algum momento, e teve sua imagem bestial transformada em algo belo e, com frequência, delicado. A revisão é reproduzida mais vezes do que a versão original — basta digitar “anjo” ou “angel” no Google e aparecerão mais figuras humanas, em geral brancas, com asas, roupas claras esvoaçantes, do que as representações com aspecto de brasa de fogo e rosto metade leão, metade boi, como lemos em Ezequiel 1,10-13, que seriam bem menos adoráveis pelos homens. Ou, em pleno século XXI, o fato de que a extrema direita em nações ocidentais que se consideram progressistas continua matando homossexuais e trans simplesmente por existirem, com o discurso enlatado de que “Deus criou o homem e a mulher, então dois homens (ou duas mulheres) juntos é pecado”. Enquanto esse discurso é usado para justificar a homofobia, outra passagem d’A *Bíblia* é completamente ignorada: “Guardareis as minhas leis. Não jungirás animais de espécies diferentes no teu rebanho; não semearás no teu campo duas espécies diferentes de sementes, não usarás veste de duas espécies de tecido” (Lv 19,19). Ou seja, selecionar quais leis do Livro Sagrado seguir ou não seguir depende dos interesses de quem faz parte do *status quo*. Claramente o capitalismo não quer ninguém deixando de lado a vaidade para seguir as palavras de Deus.

O caso mais notável, no entanto, é a difusão no Ocidente da imagem de um Jesus branco de olhos azuis; uma leitura bastante eurocêntrica, tal qual a visão do que é o cânone literário ocidental, formado majoritariamente por escritores homens brancos. Apesar de todas as conquistas femininas entre os séculos XX e XXI, o mercado ainda expressa essa desigualdade de representatividade: um exemplo recente foi a retirada do convite à escritora brasileira Tatiana Salem Levy para a participação na mesa de abertura do Salão LER em maio de 2022; segundo o curador do evento, já havia representação feminina na mesa, que no final foi composta por quatro homens e apenas uma mulher.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> O site <https://knowyourmeme.com/memes/biblically-accurate-angels-be-not-afraid> é um dos que fazem a paródia. Acesso em: 5 ago. 2022.

<sup>6</sup> O fato é comentado em <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2022/05/desconvidada-para-evento-escritora-alega-machismo.ghtml>. Acesso em: 5 ago. 2022.

Figura 2 - Alguns resultados na busca por “Biblically Accurate Angels meme”



Fonte: Google.com. Disponível em: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=%E2%80%9CBiblically+Accurate+Angels+meme%E2%80%9D>. Acesso em 2 set. 2022.

Parece que a mulher só ganha protagonismo quando é para receber a culpa. Antes de a ciência descobrir os cromossomos X e Y, reis viviam culpando rainhas pela falta de herdeiros: Henrique VIII separou-se de Catarina de Aragão porque ela não lhe havia provido um herdeiro varão. Como a Igreja Católica não permitia o divórcio, ele rompeu com o Papa e estabeleceu a Igreja Anglicana para se casar com Ana Bolena. Embora as tensões políticas entre a Inglaterra e Roma sejam um motivo mais plausível para a reforma, o que ficou gravado na memória e em alguns livros de História foi a fofoca mesmo, colocando duas mulheres no foco — uma que não produziu um herdeiro ao rei; outra, sedenta por poder, que enganou o rei. Esse pode ser o caso mais famoso na História ocidental, inspiração inclusive para Hollywood (com o filme *The Other Boleyn Girl*), mas não é o único. A anulação do casamento de Leonor da Aquitânia e Luís VII, no século XII, foi rapidamente atendida pelos bispos franceses, pois eles queriam que o rei se casasse com alguém que pudesse dar a ele um herdeiro, e Leonor só tinha gerado filhas até então (FRENCH, 2002). Lembra o discurso adotado e difundido em Gilead, que coloca nas mulheres a culpa pela infertilidade que fez cair bruscamente a taxa de natalidade nos Estados Unidos.

O corpo da mulher é visto como usufruto masculino em vários momentos da História. Há lugares em que homens matam mulheres em nome da defesa da honra e mesmo assim não passam por dificuldade em encontrar novas parceiras, mostrando a impunidade e a naturalização que cercam a violência de gênero. Não é que o homem odeie a figura feminina ao perpetrar atos brutais — simplesmente, ele não enxerga nela mais que um animal disponível exclusivamente para seu bel-prazer (FRENCH, 2002). A violação do corpo

também é muito comum na forma de assédio e agressão sexual, tanto que em 2017 viralizou o movimento on-line #MeToo, expondo que esse é um problema mundial e que atinge mulheres de diversas classes econômicas e sociais. Na década de 1980, com menos repercussão devido às limitações da comunicação pré-internet, o termo *date rape*, cunhado pela professora de psicologia Mary Koss, popularizou-se em referência ao grande volume de “investidas” sexuais nos *campi* universitários que, segundo os agressores, eram apenas flerte. Se em alguns casos a mulher consegue ao menos ser enxergada como vítima, em certas culturas o estupro não apenas é legitimado como também é uma violência do Estado. Durante o regime do Khmer Vermelho no Camboja dos anos 1970, no intuito de gerar filhos para que integrassem a luta armada, estupros eram incentivados, a exemplo de várias culturas que são assim até hoje: de acordo com o Código Civil iraniano, relação sexual não consentida entre cônjuges não é considerada estupro (GONÇALVES, 2018). Não é à toa que nas “Notas históricas” ao final de *O conto da aia* e *Os testamentos* temos as palestras do prof. Pieixoto, autor ficcional de um “conhecido estudo ‘Irã e Gilead: Duas Monoteocracias do Final do Século XX, como Vistas em Diários’”<sup>7</sup> (ATWOOD, 2017, p. 312). No Camboja, a prática tinha como finalidade a procriação, tal qual ilustram as duas obras de Atwood, mostrando que a mulher também é submetida à maternidade compulsória — às vezes de um modo não tão transparente, como acontece nos países onde prevalecem a criminalização do aborto, mesmo que mãe e criança estejam em risco de vida,<sup>8</sup> e a proibição da contracepção.<sup>9</sup> Como circula no Twitter sempre que uma mulher brasileira em risco tem seu direito de abortar negado, os reacionários são pró-nascimento, não pró-vida.

Na História, enquanto algumas crianças foram geradas para entregar seus corpos à guerra e à morte, outras tiveram a vida arrancada e reconstruída em novos lares, apoiadores do regime vigente e/ou de famílias consideradas “aptas”, como as crianças judias com “aparência ariana” sequestradas no regime nazista; os filhos de opositores à ditadura de Francisco Franco, na Espanha; as crianças retiradas à força de suas aldeias pelo governo estadunidense com The Indian Adopt Program [Programa de adoção indígena]; e os filhos sobreviventes das Mães da Praça de Maio, na Argentina, entre outros casos. Nos livros de Atwood, Offred se lembra da filha sendo arrancada de seus braços enquanto a família tentava atravessar a

<sup>7</sup> No original, “the well-known study, ‘Iran and Gilead: Two Late-Twentieth-Century Monotheocracies, as Seen Through Diaries’”.

<sup>8</sup> Informações detalhadas estão disponíveis em:

<https://reproductiverights.org/sites/default/files/documents/World-Abortion-Map.pdf>. Acesso em: 16 out. 2022.

<sup>9</sup> Juristas estadunidenses acreditam que a rejeição da Suprema Corte a *Roe v. Wade* cinquenta anos após a decisão pode levar, num momento seguinte, à limitação dos métodos contraceptivos nos Estados Unidos.

fronteira para o Canadá, fugindo dos soldados de Gilead, e a jovem Agnes, que é adotada por um comandante e sua esposa, tem a memória de correr por uma floresta, segurando uma mão feminina, o que leva o leitor a entender que ela nasceu antes da instauração do regime e a especular — sobretudo porque na série do canal Hulu o fato é evidente — que a jovem seja a filha sequestrada de Offred.

Com os exemplos deste Prólogo e outros que veremos ao longo da dissertação, refletimos como *O conto da aia* e *Os testamentos* colocam-se como uma crítica à violação do que hoje entendemos como direitos humanos, porém usando um discurso que naturaliza o feito na comunidade fictícia de Gilead, de modo a nos fazer perceber que há pequenas Gileads em lugares reais em pleno século XXI, motivo que mostra a relevância deste estudo. Na Introdução de *Senso comum*, Thomas Paine afirmou que “A causa da América é, em grande medida, a causa de toda a humanidade. Muitas circunstâncias que emergiram, e hão de emergir, não são locais, mas universais, e por elas os princípios de todos os Amantes da Humanidade se afetam” (2004 [1776], p. 45). Embora Paine estivesse fazendo uso de uma narrativa “estadunidêntica” de colocar os Estados Unidos como farol do mundo, como fizera antes John Winthrop a bordo do *Arbella* a caminho de um Novo Mundo que se propunha ser melhor que o Velho Mundo, de fato algumas questões não se contêm dentro dos limites de um Estado, já que no longo prazo afetam todo o planeta. É o caso dos regimes totalitários e também o de algumas democracias, dependendo do discurso que se edita e propaga para o mundo.

Ainda dentro do universo real que inspirou Atwood a criar o universo ficcional de Gilead, trinta e quatro anos após a publicação de *O conto da aia*, a autora lançou *The Testaments*, no Brasil publicado como *Os testamentos*, que começou a ser escrito em 2016. Dessa vez, sua inspiração veio de uma resposta cíclica da sociedade a certos momentos históricos: segundo a escritora, “o caos e a ameaça precedem os ditadores: o ditador de um governo totalitário se coloca como resposta aos perigos do presente momento”<sup>10</sup> (ATWOOD, 2022, p. 418). Os eventos que ela lista, dessa vez, são o ataque de 11 de Setembro, em 2001, e a crise econômica mundial de 2008, que ainda em 2016 reverberavam nos Estados Unidos, levando à eleição do candidato republicano Donald Trump, cujo *slogan* de campanha era *Make America Great Again* [Recuperar a grandeza dos Estados Unidos].

---

<sup>10</sup> No original, “Chaos and threat precede dictators: the dictator or the totalitarian government proposes itself as an answer to clear and present dangers”.

O novo livro também retrata Gilead, só que quinze anos depois do fim da história anterior e, dessa vez, a partir do ponto de vista de outras três narradoras — tia Lydia, personagem presente em *O conto da aia*; Agnes Jemima, que se especula que seja a filha sequestrada de Offred, embora o livro não traga indícios concretos que comprovem a relação entre as duas; e Nicole, que se especula que seja o bebê que estava no ventre de Offred quando ela, ao final do livro de 1985, entrou no veículo preto. Offred, porém, não é citada em nenhum momento da história. A história de vida das três narradoras é contada separadamente, em capítulos que se alternam nem sempre em proporção igual, até que os caminhos de tia Lydia e Agnes se cruzam, e depois as duas se encontram com Nicole. O enredo principal do livro é como essas três mulheres se uniram para pôr fim à teocracia instaurada na região pelos Filhos de Jacob. Os detalhes do que cada uma das narradoras prioriza, quais momentos da própria vida elas contam, com quem conviveram e que ponto de vista adotam diante dos eventos de Gilead são parte da análise deste trabalho.

Contar essas histórias do ponto de vista de alguém que sofre a violência, como Atwood fez ao escolher quatro mulheres para narrar os livros, vai ao encontro de uma leitura benjaminiana acerca das representações e as versões que a História privilegia (BENJAMIN, 2020). O autor alemão defende que o testemunho permite a desconstrução de uma única versão das histórias que criam a narrativa da História. E Atwood, com suas duas obras, permite que através do olhar delas, as “vencidas”, nós tomemos conhecimento de como elas enxergam as experiências que cabem a todos naquele espaço, e cabe como levantamento deste trabalho ressaltar qual recorte elas fazem dessas experiências — quanto Offred e tia Lydia contam de sua vida pré-Gilead em proporção ao que narram dos dias sob o regime, e como enxergavam seus papéis ali naquele sistema; como essas duas narradoras enxergavam uma à outra, pois sabemos que as duas personagens conviveram naquele espaço; quais as diferenças de visão entre quem viveu anos em Gilead (Offred, tia Lydia e Agnes) e quem passou apenas pouco tempo no território (Nicole), mas tinha informações prévias do que era divulgado pela mídia. Dentro do mundo teocrático de Gilead construído pela autora, existem pequenos submundos que só se tornam possíveis quando viram linguagem, oral ou escrita, concretizada pelas narradoras, a partir de memórias e escolhas; são esses submundos que proponho encontrar neste estudo.

Aqui opto por valorizar as obras desse universo que ao mesmo tempo é chamado distópico, mas que está tão perto de nós — e que por isso é, para mim, ao mesmo tempo consolo e terror: consolo porque eu tive as oportunidades que as mulheres representadas por

Atwood não tiveram; terror porque meu privilégio me permite enxergar que, enquanto houver uma sociedade que permita que uma mulher passe pelas atrocidades retratadas no livro, todas nós corremos o risco do retrocesso que tantas vezes fez parte da História. Por isso, procuro favorecer na análise excertos de *O conto da aia* e *Os testamentos* que possam responder às perguntas propostas; o entrelaçamento dos fios de teoria, trechos dos romances e análise serão tecidos com o suporte principalmente, mas não apenas, de teóricos cujos pensamentos conversem com as práticas que correlacionam forma e processo social, como venho fazendo já ao longo deste Prólogo.

Assim, na seção 1 do Capítulo 1, “Quando há intenção de narrar”, é importante estabelecer quem são as pessoas envolvidas na narrativa e o papel do narrador na construção do enredo, sempre lembrando que a ficção é fabulação e, portanto, marcando a diferença crucial entre autor e narrador. Nem sempre o leitor hoje se dá conta de quem é que está lhe contando determinada história: há os que adentram vorazes as páginas para saber o que vai acontecer; há os que logo se apaixonam por um personagem; ao lermos uma sinopse ou ouvirmos indicações de amigos, somos informados sobre personagens e enredo — e o narrador, por sua vez, costuma ser o elemento narrativo ignorado pelo leitor. Mas a verdade é que a escolha do narrador é imprescindível para que o desenho da narrativa se forme e as intenções dos personagens se revelem — ou fiquem intencionalmente ocultas. Até hoje uma das perguntas mais clichês quando pensamos em literatura brasileira é “traiu ou não traiu?”. Bastam essas quatro palavras para que o interlocutor saiba que se trata de *Dom Casmurro*, obra de Machado de Assis publicada em 1899. Tivesse Machado escolhido um narrador onisciente, essa dúvida não pairaria. O fato de conhecermos Capitu pelo olhar de Bentinho não nos mostra quem é Capitu, mas, sim, como Bentinho enxerga Capitu. Por isso, como veremos ainda nessa seção 1, não existe uma História de Gilead que possa ser contada pelas quatro narradoras aqui estudadas, e sim histórias, com os respectivos pontos de vista e os recortes que elas fazem nos seus testemunhos.

A construção dessas personagens-narradoras passa pelo contexto histórico do mundo fictício em que elas vivem, e é preciso lembrar que Gilead é uma sociedade majoritariamente oral — todas as sinalizações são pictóricas, os livros nas bibliotecas dos comandantes têm as páginas em branco. Portanto, a seção 2 do Capítulo 1, “Lembrar para não esquecer”, levará em consideração tanto o poder da palavra do indivíduo quanto a construção da memória e dos esquecimentos numa sociedade sem escrita. Se na Grécia Antiga havia a figura do aedo como guardião da identidade grega, pois era o detentor da memória, a quem cabe este papel de

anunciar a *alethéa* em Gilead? Considerando que “sabemos como a Grécia do século V aEC era vista por um cidadão ateniense; mas não sabemos praticamente nada de como era vista por um espartano, um corintiano, ou um tebano — para não mencionar um persa, ou um escravo” (CARR, 1961, p. 49), o acesso às memórias individuais dessas quatro narradoras fixa uma História diferente da que seria contada nos livros oficiais do regime, caso houvesse. O fato de o próprio regime não produzir e divulgar uma História para o restante do mundo, seja ela “objetiva” (caso dos anais) ou “ideológica” (que acabam por se tornar a memória coletiva) (LE GOFF, 2005, p. 424), é um contraste com sociedades orais da vida real — tanto que o conceito de historiografia existia na Grécia Antiga, como vemos em Heródoto — e, portanto, tópico de interesse para esta pesquisa. Considerando que a ausência de escrita é uma decisão política do Estado, seria o esquecimento uma intenção, uma estratégia de alienação da população local, como já visto em outras obras distópicas, com destaque para *1984* e *Fahrenheit 451*?

A recepção dessas narrações também nos interessa nessa seção, uma vez que Atwood traz ao leitor uma surpresa ao final das obras: os relatos tais como estão expostos são parte do trabalho de um pesquisador do período gileadeano, o prof. Pieixoto, sobre materiais brutos que estavam escondidos, e têm sua autenticidade discutida respectivamente no Décimo Segundo e no Décimo Terceiro Simpósio de Estudos Gileadeanos, nos anos 2195 e 2197. Essa História de Gilead para o mundo é a construção da memória a partir dessas quatro narradoras ou a “revalidação da mente do historiador do pensamento cuja história ele está estudando”? (CARR, 1961, p. 57). Se, em vez de relatos gravados ou de um caderno escondido, Pieixoto estivesse analisando um livro de não ficção, com perfil didático, o peso das palavras de Offred, tia Lydia, Agnes e Nicole seria maior? Nesse ponto, o debate se coloca sobre questões de alteridade e gênero no que o professor de literatura comparada David Palumbo-Liu chama de “sociologia da representação situada na História” (1994, p. 80-81).

A propósito, se Atwood tivesse criado um registro narrativo a partir de um dos Filhos de Jacob, para servir de propaganda à memória coletiva externa, de modo a sedimentar uma construção discursiva e social, a exemplo da fortíssima propaganda de Goebbels na Alemanha Nazista, esse registro seria uma utopia, não distopia, uma vez que esse narrador determinaria e faria parte do *status quo* de Gilead, e vamos tratar disso na seção 1 do Capítulo 2, “Definindo distopia neste trabalho”. A ideia de tentativa de construção da sociedade perfeita é comum nos romances distópicos. No Prefácio que Aldous Huxley escreve para a edição de 1946 de sua

obra *Admirável mundo novo*, ele fala da “revolução dos indivíduos” para a conquista da estabilidade social (HUXLEY, 2009). O autor aponta que todo indivíduo de uma sociedade, não importa gênero ou idade, precisaria ter alma e corpo remodelados; seu romance mostra que ele extrapolava esse conceito ao nível genético. De certa forma, é semelhante ao que acontece às aias: em vez da genética, é a violência física que é adotada como forma de condicionamento da mente. Nessa sociedade gileadeana, em que sequer há mídia atuando como quarto poder, resultado da biopolítica na região, o ponto de vista dos vencedores (seguindo a leitura benjaminiana) enxerga que as medidas tomadas são absolutamente necessárias para salvar e manter a ordem da sociedade, não importa se, para isso, alguns precisem ser vencidos. Além de destacar as definições de utopia e distopia, proponho-me a responder: será, então, a utopia um documento de barbárie? E seriam as distopias uma ficcionalização da revolução benjaminiana?

Sempre tendo em mente que “a utopia de uns é a distopia de outros”, na seção 2 do Capítulo 2, “O Pai-Nosso de cada dia”, vamos entender como a ideologia de uma pequena parcela da população se organiza em símbolos para ganhar força nesse sistema político baseado na ausência de democracia — esse conceito que surgiu ainda na Grécia Antiga e que não apenas mudou com o passar do tempo como também pode ser entendido de formas diferentes por culturas distintas. O modo como o totalitarismo age sobre as minorias mina “a essência do homem” (ARENDT, 2012, p. 13), desumanizando as pessoas, tratando-as como objetos, que são definidas por seus atributos, como mercadorias — as castas que segregam as mulheres em Gilead são ilustrativas disso, uma vez que uma parcela das mulheres é destituída de seu status de mulher enquanto indivíduo dotado de personalidade quando vira um mero “útero de duas pernas”, alguém que só tem uma chance graças aos “ovários viáveis” (ATWOOD, 2017). Uma pergunta que vem à tona ao leitor do romance é: por que institucionalizar o estupro como política de Estado para aumentar os índices de natalidade, mesmo que as taxas de sucesso sejam de uma a cada quatro gestações, em vez de recorrer a uma técnica de reprodução medicamente assistida como solução para os problemas de fertilidade e densidade demográfica? A resposta a isso, para os Filhos de Jacob, está na religião. Esses métodos não têm precedentes bíblicos; as barrigas de aluguel, sim.

É fato que uma das bandeiras da “bancada religiosa” em ascensão nos Estados Unidos ser “Women Back to the Home” [Mulheres de Volta para Casa] foi um dos embriões para a ideia de escrever *O conto da aia* (NOAKES; REYNOLDS, 2012), e a religião também é tema tratado na seção 2 do Capítulo 2. De todos os textos escritos no passado, o único a sobreviver

em Gilead, de acordo com os relatos das nossas narradoras, foi *A Bíblia* — afinal, Gilead, fruto dos Laboratórios de Ideias dos Filhos de Jacob, cumpre todos os requisitos de um Estado teocrático: “um ordenamento político pelo qual o poder é exercido em nome de uma autoridade divina por homens que se declaram seus representantes na Terra” (BOBBIO *et al.*, 1998, p. 1237). A verossimilhança da narrativa se dá quando lembramos que os puritanos nas colônias norte-americanas eram alfabetizados por meio do *New-England Primer* ou versões similares, com frases simples sobre temas morais que constavam d’*A Bíblia*, que é, ainda hoje, o livro mais vendido de todos os tempos no mundo. Ela ocupa essa posição há pelo menos cinquenta anos, com mais de cinco bilhões de exemplares vendidos.

A motivação ao analisar as obras, além do significado pessoal, justifica-se com uma definição de Italo Calvino em *Por que ler os clássicos*: o fato de a obra provocar “uma nuvem de discursos críticos sobre si”, o que se destaca ainda mais desde a estreia da adaptação audiovisual no serviço de *streaming* Hulu, em 2017, quando se mostrou que a obra “se configura como equivalente do universo” (CALVINO, 2007, p. 12-13). Em 2019, o uso de réplicas do figurino da adaptação audiovisual fez parte de um protesto pró-aborto no Alabama,<sup>11</sup> e quando uma juíza sentenciou uma criança de onze anos, em Santa Catarina, em 2022, a manter a gestação fruto de um estupro e teve o apoio da então ministra Damares Alves, a pastora foi comparada, nas redes sociais, à tia Lydia<sup>12</sup> (Figura 3), mostrando que não apenas a arte imita a vida, mas também a vida imita a arte.

O fio dissertativo que nos propomos a tecer aqui questiona como os valores éticos desse mundo com um *status quo* diferente do nosso afetam a dinâmica entre os personagens e a narrativa sobre Gilead que as narradoras deixam de testemunho para o mundo, assim como a recepção possível a partir das garrafas que elas jogam ao mar. Como nenhuma das atrocidades vividas pelas mulheres nos domínios de Gilead — seja o local que as narradoras habitam, no centro da República, ou as Colônias de lixo tóxico — é fruto somente da imaginação de Atwood, fará parte da pesquisa entender como ela amarra em um único universo ficcional todos os fatos e eventos citados neste Prólogo. Contemplaremos as estratégias linguísticas e estéticas das quais Atwood lança mão na construção do discurso de que seguir a filosofia dos Filhos de Jacob era vital para a renovação nacional, fechando um ciclo: cada narradora tem um *background* e, portanto, tem entendimento distinto do seu papel naquele mundo, assim

<sup>11</sup> PARHAM, J. “Depth of Field: In Alabama, The Handmaid’s Tale Is a Haunting Metaphor”. In: *Wired*. Disponível em: <https://www.wired.com/story/depth-of-field-alabama-handmaids/>. Acesso em: 27 set. de 2019.

<sup>12</sup> <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2022/06/juiza-impede-aborto-de-menina-de-11-anos-que-engravidou-apos-ser-estuprada-em-sc.ghhtml> Acesso em: 21 jun. 2022.

como é afetada de modos diversos pela supressão de seus direitos humanos, e como consequência cada uma produz imagens, simbolismos e estruturas narrativas próprias (EAGLETON, 2003) nas duas obras literárias do nosso *corpus*.

Figura 3 - “Gilead é aqui”



Legenda: Ilustração do brasileiro Butcher Billy, postada em seu perfil de Facebook com a legenda “Gilead é aqui”.

Fonte: BUTCHER BILLY, 17 ago. 2020. Disponível em:

<https://m.facebook.com/ButcherBilly/photos/gilead-%C3%A9-aqui/1754207588067681/>

# 1 QUEM CONTA A HISTÓRIA É O NARRADOR, NÃO O AUTOR

## 1.1 Quando há intenção de narrar

Escritores homens também tendem a preferir  
narradores homens. Mas pode ser tudo  
uma presunção minha.  
*Terry Eagleton, Como ler literatura*

Em alguns idiomas, a história que contamos antes de uma criança dormir e a História que aprendemos nas aulas do colégio são palavras homônimas: *histoire*, em francês; *historia*, em espanhol; تاريخ, em árabe; ιστορία, em grego. Em outros, as palavras compartilham a mesma etimologia: *story* e *History*, em inglês, o que também acontece em português, quando usamos *estória* para tratar de narrativas. Nos últimos séculos, muitos autores discutiram os diferentes papéis do escritor e do historiador no testemunho e nas formas de retratar a vida. Para o escritor inglês E.M. Forster (*apud* BASTOS, 2007), as páginas da ficção devem refletir, tal como um espelho, o mundo em que seu autor vive, dando um papel social à literatura, tal como defendia Hughes, citado no Prólogo deste trabalho. Forster divide os dois grupos: o escritor, ao mimetizar a sociedade de seu tempo, pode se libertar do rigor da veracidade dos acontecimentos e, com a estratégia de escrever pelo ponto de vista de um narrador onisciente, em terceira pessoa, fazer uso de uma liberdade especulativa que não cabe ao historiador; já este se atém aos fatos e não cabe a ele deduzir nada além do que os fatos mostram. Contudo, o que é o historiador senão um criador de narrativas sobre eventos da vida real?

Todo trabalho historiográfico é formado por escolhas que visam a atender determinadas intenções e que acabam por reproduzir, consciente ou inconscientemente, certas distorções. Pensemos, por exemplo, na colonização da América: até o século XX, era comum ouvir que os europeus *descobriram* e colonizaram a América fazendo uso de mão de obra *escrava*. Hoje, passadas duas décadas do século XXI e feita uma boa revisão histórica dos fatos, é adequado dizer que os europeus *conquistaram* e colonizaram a América fazendo uso de mão de obra *escravizada*. A descoberta pressupõe revelar algo desconhecido, o que denuncia uma visão eurocêntrica do evento, já que a América era uma terra já povoada por milhões de nativos; o uso da palavra “escravo descreve o estado de desumanização como a

identidade natural das pessoas que foram escravizadas”, em vez de dar ênfase ao “processo político ativo de desumanização” (KILOMBA, 2019, p. 20). E é assim, por meio da linguagem, que se constroem as narrativas, histórias que são contadas tantas vezes por tantas pessoas que acabam, em algum momento, tornando-se *a* verdade.

Atwood destaca esse poder da narrativa de construir verdades em sua palestra “The Writing of *The Testaments*” (2022), ao falar do final de *O conto da aia*, quando descobrimos que as páginas com os relatos de Offred fazem parte do Décimo Segundo Simpósio de Estudos Gileadeanos, que integra a Convenção da Associação Histórica Internacional, no ano de 2195. Os eventos que compõem a narrativa principal do livro seriam uma transcrição organizada pelo prof. Pieixoto, de Cambridge, em colaboração com seu colega prof. Knotly Wade, a partir de fitas cassete gravadas por Offred.

É isto que se torna o passado assim que ele é passado: transforma-se num livro de história, ou vira uma peça ou um romance histórico ou filme ou série de tevê, ou se torna uma mostra de museu, ou estátua ou pintura; ou se torna objeto de pesquisa acadêmica, com simpósios sobre o tema, onde ocorrem discussões acaloradas.

Material para o presente, em outras palavras. Como destacou Thomas King, História não é o que aconteceu — aconteceram as histórias que contamos. É como interpretamos e apresentamos o que aconteceu.<sup>13</sup> (ATWOOD, 2022, p. 419-420).

Ela destaca ainda a influência do contexto (tempo e lugar) da pessoa que coleta os fatos e narra os relatos. Isso fica evidente no texto do próprio romance de 1985, quando Offred nos conta um dos momentos em que esteve a sós com Fred, o comandante a quem servia, no escritório dele, em seus encontros furtivos para jogar Scrabble e ter uma intimidade forçada pelo comandante. Ele discorre sobre a falência da sociedade que obrigou os Filhos de Jacob a tomarem o poder e mudarem brusca e drasticamente as relações e o modo de vida daquela sociedade:

Ele suspira, relaxa as mãos, mas as deixa nos meus ombros. Ele sabe o que eu penso, tudo bem.

Não dá para fazer omelete sem quebrar os ovos, é o que ele diz. Acharmos que podíamos fazer melhor.

Melhor?, falei com a voz baixa. Como ele pode supor que isto seja melhor?

Melhor nunca significa melhor para todo mundo, diz ele. Sempre significa pior para alguns. (2017, p. 222).

<sup>13</sup> No original, “This is what becomes of the past once it is past: it’s transformed into a history book, or it becomes a play or an historical novel or a film or a television series, or it becomes a museum exhibition, or a statue, or a painting; or it becomes a subject for academic study, and symposiums are held about it, and animated discussions take place. / Material for the present, in other words. As Thomas King has remarked, history isn’t what happened—it’s the stories we tell about what happened”.

O papel de Offred como narradora é contar, tal como faria um historiador, os eventos que ela testemunha em Gilead — que nós, leitores, ao abrirmos o livro, entrarmos naquele universo e embarcarmos na “suspensão de descrença” (COLERIDGE *apud* ECO, 1994), passamos a sentir o enredo como real e os personagens como pessoas vivas; sentimos empatia ou desprezo pelos personagens, viramos as páginas torcendo pela felicidade ou pela punição deles e, às vezes, até os usamos como referência para falar de situações do nosso cotidiano.

Embora alguns exemplos dispensem a figura do narrador, como o conto “Teoria do medalhão” (1882), de Machado de Assis, que é todo construído no diálogo entre pai e filho, ou os romances epistolares, como *Pamela* (1740), *Clarissa* (1748) e *Drácula* (1897), esse elemento narrativo é quase indispensável na prosa ficcional, sobretudo nos textos que exigem mais fôlego, como a novela e o romance. O romance tem em sua gênese a mesma função do drama, gênero que o antecedeu na arte de contar uma história com personagens que vivem um enredo num cenário e num tempo específicos — apesar de nem sempre esses dois últimos elementos serem claros para o leitor, como é o caso do tempo nas distopias, gênero de *O conto da aia* e *Os testamentos*. No entanto, quando se trata de narrador e personagens, os dois gêneros se afastam. Décio de Almeida Prado, um dos mais importantes críticos de teatro brasileiros, destaca que no palco

as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas. (...) tanto o romance quanto o teatro falam do homem — mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator. (...) teatro é ação e romance, narração. (PRADO, 2018, p. 84).

Quando lemos Shakespeare, Brecht, Suassuna, pouco nos é informado a respeito da posição do personagem, raramente há adjetivos que descrevem o estado de espírito dos integrantes; as rubricas costumam indicar quem entra e quem sai de cena, apenas. Assim, a figura do narrador é, comumente, dispensável nos palcos.<sup>14</sup> Já no romance (e também no conto e na novela), a escolha do narrador nunca é gratuita: ela faz parte da estratégia do autor — *O conto da aia* é um ótimo exemplo disso: se tivéssemos o comandante Fred, integrante do regime, como narrador dos eventos de Gilead, em vez de uma distopia teríamos uma utopia, tema que aprofundaremos melhor no Capítulo 2 deste trabalho. Em sua Masterclass de escrita

<sup>14</sup> No final do século XIX, o *théâtre dans une fauteil* (teatro na poltrona) e o *closet drama* (drama no armário) tornaram-se manifestações frequentes, cuja proposta era mais voltada ao suporte livro do que aos palcos, como uma rejeição à encenação e à presença do ator (CORRÊA, 2015). *Fausto*, de Goethe (1983), que é um exemplo de *closet drama*, traz logo no início, por exemplo, “em um quarto gótico, estreito e abobadado, está sentado, intranquilo, em um alto mocho junto a sua escrivaninha” (p. 29). No entanto, podemos virar páginas e páginas sem a presença de nenhuma retranca.

criativa sobre prosa, Atwood fala que “a escrita é uma voz. É um modo de gravar a voz humana” (ep. 5, 30”); e a voz que o leitor vai ouvir é a do narrador, não a do autor.

É comum que a voz do autor se confunda com a voz do narrador — afinal, é o nome do autor que está na capa do livro, e não é raro que a autoria seja o fator que leva o leitor a escolher uma obra.<sup>15</sup> Como diz o filósofo da linguagem John Searle, a ficção é um ato de fingimento (2002); porém um fingimento do autor, não do narrador. Inclusive dar credibilidade ao narrador, por meio de procedimentos retóricos que ocultam a ficcionalização da obra, é comum na literatura, e já em 1516 Thomas More lançou mão do recurso em *Utopia*: “Verdade, de fato, foi a única qualidade que eu deveria ter buscado, ou busquei, ao escrever este livro” (2011, p. 5-6), diz o próprio More em carta a seu amigo Peter Giles, para contar a experiência do marinheiro Raphael Hitlodeu nesse “não lugar” que será tópico do Capítulo 2 deste trabalho. More, que era filósofo, diplomata, escritor e advogado, dialoga com uma pessoa da vida real, o humanista Giles, sobre a história desse personagem fictício e sua jornada.

A figura do marinheiro que viaja levando e trazendo histórias, tão comum nas utopias, é uma das que Benjamin considera o bom contador de histórias da vida real, ao lado do camponês sedentário. Contar histórias como meio de trocar experiências era algo que fazia parte da natureza humana antes da “era dos extremos” (HOBSBAWM, 1995), que teve início com o assassinato do arquiduque Franz Ferdinand e criou um castelo de cartas que viria a se encerrar com a dissolução da URSS. Nesse século XX marcado por duas guerras “quentes” e uma fria, além de várias ondas revolucionárias, dissolução e reconstrução de países, o desejo por informação sempre fresca de acontecimentos regionais, mastigada e passível de verificação imediata, começou a superar o desejo pelas experiências que passam de uma pessoa a outra, experiências essas que, por sua vez, passaram a ser mais e mais pobres (BENJAMIN, 1994). Os modelos e as fontes de comunicação tiveram que acompanhar os novos tempos:

Como o historiador do século XX está próximo do presente, ele ou ela se torna cada vez mais dependente de dois tipos de fontes: a imprensa diária ou periódica e os relatórios periódicos, econômicos ou outras pesquisas, compilações estatísticas e outras publicações de governos nacionais e instituições internacionais. (HOBSBAWM, 1995, p. XI).

<sup>15</sup> Segundo a quinta e última edição da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, de 2020, 12% dos leitores de literatura entrevistados escolhem a obra pelo autor. Disponível em: [https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2020/11/5a\\_edicao\\_Retratos\\_da\\_Leitura\\_no\\_Brasil\\_IPL-compactado.pdf](https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2020/11/5a_edicao_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_IPL-compactado.pdf). Acesso em: 7 set. 2022.

E com a narrativa, que é, “num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, 1994, p. 205), não foi diferente. Antes de um mundo tomado por mudanças cada vez mais rápidas e experiências cada vez mais efêmeras, esses dois grupos — o marinheiro e o camponês — alimentavam as narrativas com “saber das terras distantes” e “saber do passado” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Essa capacidade humana, que vinha de épocas remotas, dos tempos em que as narrativas que hoje chamamos de contos de fadas eram contadas em volta de fogueiras para famílias inteiras, perdeu-se, segundo Benjamin, na vida moderna. As histórias deixaram de ser passadas boca a boca, desapareceu o caráter de construção coletiva entre quem tinha muito a contar depois de vir de longe e/ou quem conhecia a tradição da terra natal que era sua e de seus antepassados; não se cobrava desses contadores o testemunho dos eventos — afinal, nenhum episódio relatado em contos de fadas foi testemunhado de fato, ninguém presenciou o Lobo Mau comendo a vovó da Chapeuzinho Vermelho —, mas a experiência da coletividade. Ainda segundo Benjamin, em oposição está o escritor de romances, que não seria um contador de histórias ideal pois parte de uma experiência privada, própria ou alheia, para gerar histórias que também serão consumidas individualmente.

“Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações?”, perguntou Benjamin em “O autor como produtor” (1994, p. 122), destacando a função da obra em seu contexto, e as escolhas narrativas de Atwood mostram que, embora ela não se sinta obrigada a cumprir uma agenda política com suas obras de ficção, como destacamos no Prólogo, ela cumpre. Apesar da distância de trinta e quatro anos entre as duas publicações, podemos oferecer uma resposta que atenda a ambos os romances: eles iluminam a ascensão da extrema direita em países democráticos, o que costuma trazer consigo a retirada de direitos das minorias e o cerceamento da pluralidade de vozes, exatamente o que Gilead faz com nossas narradoras. Então Atwood começa sua escolha pelo gênero literário distopia, que tem como base a crítica sociopolítica, tema do nosso Capítulo 2; depois, por a quais personagens ela escolhe dar voz ao fazer sua crítica: quatro narradoras num gênero literário majoritariamente escrito por homens com protagonistas homens. Ainda, a criação de narradoras tão distintas entre si, que refletem dois momentos diferentes de como a mulher se coloca na sociedade, retomando a pluralidade que o “cortejo triunfal dos dominantes” (BENJAMIN, 2020, p. 74), ou seja, dos homens, tenta apagar.

Em 1981, quando surgiu a ideia de escrever *O conto da aia*, estava em cena a eleição de Ronald Reagan, um governo que seria marcado pelo neoliberalismo e pelo crescimento do nacionalismo cristão, tanto que até hoje o nome do presidente é bastante ligado ao conservadorismo. O governo promoveu uma cruzada contra o “inimigo” russo, usando uma poderosa máquina de propaganda tal qual as vistas em romances distópicos. Além disso, o princípio fordista de produção, que foi ampliado para áreas como construção civil e alimentação fast-food no mesmo período (HOBSBAWM, 1995), moldou um modelo de sociedade com informações compartimentadas, aumentando a alienação que permite que regimes antidemocráticos se instalem. Aquela década era ainda fortemente influenciada pelas teorias psicanalíticas do século anterior, sobretudo Freud e “uma recuperação do feminino no interior de uma lógica que a mantém no recalque, na censura, no desconhecimento” (IRIGARAY, 2017 [1977], p. 90), colocando a mulher como incompleta por não ter o falo masculino. Hoje essa teoria freudiana já foi refutada, e os *slogans* como “meu corpo, minhas regras” e “eu não sou obrigada a nada” fazem parte do discurso de empoderamento feminino, embora as amarras do patriarcado ainda existam e sejam fortes.

Com *Os testamentos*, cuja escrita começou em 2016, a autora conta que “liberdade e seus opostos estavam na minha cabeça” (2022, p. XVIII), em decorrência da corrida para presidência com Trump como forte candidato e das gravações das séries *The Handmaid’s Tale* e *Alias Grace*, adaptadas de seus romances. Certamente ambas as distopias têm perfil revolucionário no contexto estadunidense do final do século XX e do início do século XXI; no entanto, a segunda bebe desse momento em que as minorias estão cada vez menos dispostas a se calar diante da opressão, a exemplo de ondas revolucionárias como a Primavera Árabe, no final de 2010, quando manifestações e protestos tomaram países reconhecidamente não democráticos, tendo as redes sociais como principal veículo de disseminação de ideias. Na cena feminista, explodiu o número de blogueiras trazendo à tona discussões como sexo, relacionamentos abusivos e misoginia, entre outros. Parece que Atwood alinha-se com a visão de Wayne Booth sobre escrita, pois ela “cria uma imagem de si mesmo e uma outra imagem de seu leitor; [ela] faz seu leitor, como [ela] faz seu segundo *self*, e a leitura mais bem-sucedida é aquela em que os *selves* criados, autor e leitor, entram em comum acordo” (BOOTH, 1983, p. 138), e isso é refletido na construção de tia Lydia, Agnes e Nicole, personagens que atendem ao *fan service* sedento por mulheres protagonistas proativas,

dispostas a não tirar o batom vermelho,<sup>16</sup> rebelando-se contra o patriarcado, acompanhando o que aconteceu na série *The Handmaid's Tale*, sobretudo nas últimas temporadas.

A primeira temporada da série acompanha os principais eventos do livro de 1985, de forma bastante similar, mesmo que em ordem diferente de acontecimentos. Houve poucas alterações para além das necessárias em função da adaptação do suporte impresso (livro) para o audiovisual (série de tevê), ou diferenças comentadas, quando oportuno à análise, ao longo deste capítulo e dos próximos. June — como trataremos nesta seção a personagem na série, para diferenciar da personagem do livro — leva uma vida tão submissa quanto Offred, conforme vemos na cena em que Fred, aproveitando que Serena está ausente de casa, convida sua aia para ir sozinha a seu escritório à noite, uma situação proibida pelos preceitos locais. No capítulo vinte e três, quase metade do livro, Offred está a caminho do cômodo quando pensa nas consequências do ato se for descoberta por Serena:

Mas me recusar a ir poderia ser pior. Não há dúvida de quem tem o poder de verdade aqui.

Mas deve ter algo que ele queira de mim. Querer é ter uma fraqueza. E essa fraqueza, qualquer que seja, *me atrai*. É como uma pequena rachadura na parede, impenetrável até agora. Se eu estreitar bem os olhos para isso, essa fraqueza dele, eu devo conseguir ver meu caminho com clareza.

Eu quero saber o que ele quer.<sup>17</sup> (ATWOOD, 2017, p. 146, grifo meu).

June passa pela mesma situação já no episódio dois da primeira temporada da série. Enquanto June desce as escadas, um *voice over* narra que o escritório não é lugar para mulheres, nem mesmo Serena Joy, e continua com as mesmas palavras impressas no livro: “Deve ter algo que ele queira de mim. Querer é ter uma fraqueza”. Em seguida, porém, o discurso muda, enquanto June continua caminhando por um ambiente cada vez mais escuro: “Isso me dá esperança. Mas não consigo parar de pensar na garota do filme de horror, que desce até o porão quando a luz acaba. A garota que acha que o namorado de cabelo perfeito está planejando pregar uma peça sexy. ‘Justin, você está aí embaixo?’ E então ela, com um sorriso estúpido, chega ao porão e encontra seu fim sangrento. A garota é burra pra caceta”, com uma voz tensa que acompanha um pequeno riso nervoso. À frente do escritório, June

<sup>16</sup> Referência a um dos principais vídeos da youtuber brasileira JoutJout, que teve quase quatro milhões de visualizações desde 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=I-3ocjJTPHg>. Acesso em: 16 nov. 2022.

<sup>17</sup> No original, “But to refuse to see him could be worse. There’s no doubt about who holds the real power. / but there must be something he wants, from me. To want is to have a weakness. It’s this weakness, whatever it is, that entices me. It’s like a small crack in a wall, begone now impenetrable. If I press my eye to it, this weakness of his, I may be able to see my way clear. / I want to know what he wants”.

bate à porta. O comandante a manda entrar, e o *voice over* retorna: “Por favor, Deus, não me permita ser burra pra caceta”.

No original do livro, o verbo “to entice”, que aqui optei por traduzir como “atrair”, é alterado na série por um sentimento de esperança de June diante de uma possível fraqueza de Fred. Offred, embora reconheça que “querer é ter uma fraqueza”, explicita seu querer em relação ao comandante. Se as próprias teorias feministas carregam “categorias patriarcais de pensamento” (SAFFIOTI, 2004, p. 56), o peso da opressão na mulher como indivíduo é ainda maior. A culpabilização da vítima, algo que ainda vemos em 2022, era muito mais forte décadas atrás; a mulher que apanhava/era traída acreditava que merecia essa punição, que algo que ela houvesse feito motivaria essa *re-ação* masculina, tirando do homem a agência em situações-problema. Além disso, o homem acaba sendo tratado pela sociedade como um ser infantilizado, que nunca tem culpa de suas ações, ou da falta de ação — não sabe fazer comida/lavar a louça/limpar a casa porque a mãe não lhe ensinou (e, de novo, a culpa recai na mulher). Enquanto mulheres de doze anos são responsáveis por seus atos,<sup>18</sup> meninos de quarenta anos nunca sabem o que estão fazendo.<sup>19</sup> A mulher, assim, assume o papel de mãe do cônjuge, e educá-lo, torná-lo um homem “melhor”, transforma-se numa de suas tarefas. A atração que a Offred de 1985 sente ao tentar penetrar a barreira de Fred vai ao encontro dessa necessidade de entender a fraqueza masculina para consertar um problema. June, por outro lado, recriada em 2016, consegue se livrar parcialmente das amarras da tirania do patriarcado e reconhecer sua fraqueza perante o sedutor Fred, na série interpretado pelo ator Joseph Fiennes, que em nada lembra a figura “quase aposentada (...), presidente de banco do Meio-Oeste com cabelo grisalho”<sup>20</sup> (ATWOOD, 2017, p. 97) descrita no livro (Figura 4).

Outro momento que mostra uma diferença entre Offred e June, ou seja, entre a década de 1980 e os anos 2010, é quando Fred leva sua aia para um momento íntimo numa Casa de Jezebel:

<sup>18</sup> A todo momento surge na mídia um caso de adolescente que tentou abortar e dezenas de comentários julgando que a adolescente “engravidou porque quis”, já que métodos contraceptivos estão disponíveis a qualquer um. Um exemplo está disponível em <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/ultima-hora/pais/roger-moreira-culpa-menina-de-11-anos-por-2-gravidez-apos-estupro-e-e-criticado-1.3279397>. Acesso em: 29 out. 2022.

<sup>19</sup> Um dos exemplos que lembramos aqui foi o assédio sexual, tratado como “brincadeira”, praticado por brasileiros na Copa da Rússia, em 2018, ensinando uma russa a falar palavras de cunho sexual, como “buceta rosa”, conforme mostra a matéria disponível em [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/19/deportes/1529434971\\_097233.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/19/deportes/1529434971_097233.html). Entrevistas feitas à época com outros torcedores, inclusive mulheres, mostram que algumas pessoas concordavam que a repercussão aos atos machistas era exagerada, conforme vemos em <https://exame.com/brasil/na-russia-brasileiros-se-dividem-sobre-videos-machistas-na-copa-2018/>. Acesso em: 29 out. 2022.

<sup>20</sup> No original, “semi-retired (...) a midwestern bank president, with his (...) silver hair”.

(...) ele está deitado na cama king size, reparo que sem os sapatos. Deito-me ao lado dele, não preciso que me peça. Preferiria que não; mas é tão bom deitar, estou muito cansada.

Sozinhos, enfim, penso. O problema é que não quero ficar sozinha com ele, não numa cama. Preferia a Serena aqui também. Preferia jogar Scrabble.

Mas meu silêncio não o desencoraja. “Amanhã, não é mesmo?”, diz ele devagar. “Pensei que poderíamos queimar a largada.” Ele se vira para mim.

“Por que você me trouxe aqui?”, pergunto friamente.

Agora ele está passando a mão pelo meu corpo, de cabo a rabo, diriam, passando as unhas no meu lado esquerdo, até a perna esquerda. Para no pé, os dedos dele rondando meu tornozelo, devagar, como uma torzeleira, onde está a tatuagem, um Braille que ele consegue ler, a marca de gado. Significa propriedade.

Lembro que ele não é um homem grosseiro; quer dizer, em outras situações, eu até que gosto dele.

A mão dele para. “Achei que você ia gostar de uma mudança.” Ele sabe que isso não é suficiente. “Acho que é meio que um experimento.” Ainda não é suficiente. “Você disse que queria saber.”

(...)

Ele desce uma das alças do meu vestido, desliza a outra mão pelas penas, mas não é bom, fico deitada como um pássaro morto. Ele não é um monstro, acredito. Não posso me dar ao luxo de ter orgulho ou sentir repulsa. (...)

O problema é que não posso ser, com ele, nada diferente do que eu costumo ser com ele. Em geral fico inerte. Deve haver algo aqui para a gente, além dessa futilidade e sentimentalismo.

Finja, grito dentro da minha cabeça. Você precisa lembrar como fingir. Vamos acabar logo com isso, senão você vai ficar aqui a noite toda. Mexa-se. Rebole essa carne, suspire alto. É o mínimo que você pode fazer.<sup>21</sup> (ATWOOD, 2017, p. 266-267).

A cena correspondente na série acontece no episódio oito da primeira temporada. June e Fred estão num quarto, onde os dois conversam num tom amigável. Fred desabafa com ela sobre outros comandantes, ao que June, sentada distante dele, responde “Acho que é o que acontece quando você é o chefe”, palavras doces que agradam o ego vaidoso do comandante. Ele fala com a voz macia “Você me entende, não é?”, mas June não fala nada, apenas abre um meio-sorriso. Fred se levanta, vai na direção dela e começa a tocá-la, as mãos apoiadas nos

<sup>21</sup> No original, “(...) he’s lying down on the king-sized bed, with, I note, his shoes off. I lie down beside him, I don’t have to be told. I would rather not; but it’s good to lie down, I am so tired. / Alone at last, I think. The fact is that I don’t want to be alone with him, not on a bed. I’d rather have Serena there too. I’d rather play Scrabble. / But my silence does not deter him. ‘Tomorrow, isn’t it?’ he says softly. ‘I thought we could jump the gun.’ He turns towards me. / ‘Why did you bring me here?’ I say coldly. / He’s stroking my body now, from stem as they say to stern, catstroke along the left flank, down the left leg. He stops at the foot, his fingers encircling the ankle, briefly, like a bracelet, where the tattoo is, a Braille he can read, a cattle-brand. It means ownership. / I remind myself that he is not an unkind man; that, under other circumstances, I even like him. / His hand pauses. ‘I thought you might enjoy it for a change.’ He knows that isn’t enough. ‘I guess it was a sort of experiment.’ That isn’t enough either. ‘You said you wanted to know.’ / (...) / He pulls down one of my straps, slides his other hand in among the feathers, but it’s no good, I lie there like a dead bird. He is not a monster, I think. I can’t afford pride or aversion, there are all kinds of things that have to be discarded, under the circumstances. / ‘Maybe I should turn the lights out,’ says the Commander, dismayed and no doubt disappointed. I see him for a moment before he does this. Without his uniform he looks smaller, older, like something being dried. The trouble is that I can’t be, with him, any different from the way I usually am with him. Usually I’m inert. Surely there must be something here for us, other than this futility and bathos. / Fake it, I scream at myself inside my head. You must remember how. Let’s get this over with or you’ll be here all night. Bestir yourself. Move your flesh around, breathe audibly. It’s the least you can do”.

ombros dela, afasta-lhe o cabelo atrás da orelha, na qual desliza o dedo. Ela ousa perguntar “Por que você me trouxe aqui?”, mantendo a voz sedutora, e, entre beijos na nuca dela, ele responde “Achei que você ia gostar”. Então, a câmera desce junto com a mão dele até entre as coxas de June, que permanece completamente paralisada. Ele continua falando “Achei que poderíamos ficar juntos. Gosta disso?” enquanto sobe a mão. June responde que “sim”, com um gemido, então Fred comenta “Você não precisa fazer silêncio” e volta a beijá-la nas costas e levar a mão entre as coxas de June, sob o vestido, até que a câmera faz um *close* no rosto dela e vemos lágrimas escorrendo.

Figura 4 - Comandante Fred



Legenda: Diferença de aparência entre o Fred do livro e da *graphic novel* e o da série, tornando a relação afetiva entre comandante e aia mais ambígua e complexa na tevê.  
Fontes: ATWOOD; NAULT, 2019, e *frame* de cena da série no Amazon Prime Vídeo/Paramount.

Entre livro e série vemos que, nessa cena, há uma grande diferença na interlocução, apesar de algumas frases idênticas terem sido pronunciadas: June, ao contrário de Offred, sabe minimamente detalhes sobre o alto escalão e as manobras políticas em Gilead. O comandante compartilha detalhes da vida pública com ela, o que a coloca numa posição melhor do que a personagem no livro. Ele caminha até ela na série; no livro, é ela quem vai até ele. Offred externaliza que “em outras situações, eu até que gosto dele”; ela se sente na obrigação de fazer algo para o satisfazer, nem que seja para “acabar logo com isso”. June, por outro lado, permanece imóvel a cena inteira e usa palavras para agradar Fred, mas não o próprio corpo.

Respondendo a pedidos para que escrevesse uma continuação de *O conto da aia*, Atwood conta que não seria capaz de reproduzir, décadas depois, a mesma voz de Offred, já que a voz do narrador não é a voz do autor, e por isso faria mais sentido ter narradora(s) diferente(s) no novo livro (ATWOOD, 2022). Aqui, ainda aponto que a autora conversaria

com um público menor e menos engajado ao fazer uma história com a personalidade de Offred em 2016, porque a personagem ficou datada, não corresponde às expectativas que o feminismo das últimas décadas propõe — com mulheres empoderadas, que não precisam fingir nada para agradar o sexo oposto, mesmo que essa ainda seja uma luta constante e que esteja longe de dar fim ao patriarcado.

A pesquisa de dissertação de Fernanda Nunes Menegotto (2020), que usa a teoria da especialista em cinema Kristin Thompson sobre análise televisiva e o texto de Emily Nussbaum para a *The New Yorker*, compara as motivações de Offred e June: uma quer sobreviver e manter a sanidade, algo que ela nos conta (“Talvez a vida que eu acho que estou vivendo seja uma ilusão paranoica. Nenhuma esperança. Eu sei onde estou, e quem sou, e que dia é hoje. Estes são os testes, e estou sã. A sanidade é um bem valioso; eu a acumulo da mesma forma como antigamente as pessoas acumulavam dinheiro”,<sup>22</sup> ATWOOD, 2017, p. 119); a outra, para atender à jornada do herói hollywoodiana, quer encontrar a filha e não mede esforços para isso. E, de fato, June torna-se irresponsável e é responsável por várias mortes de inocentes em sua busca por vingança e pelo resgate de Hanna. Sem dúvida os diferentes suportes exigem diferentes abordagens no enredo, porém o fato de Offred ser testemunha dos eventos de Gilead e June ser heroína também pode ser destacado pelo intervalo de tempo entre livro e série, pelas novas interações humanas que se forjaram desde a explosão das redes sociais nos anos 2000, relações cada vez mais globalizadas, com efeitos impactantes nas pautas e lutas de minorias, incluindo o feminismo — vide a Primavera Árabe. Prova disso é que, se as diferenças entre romance e série tivessem como motivação somente atender ao recurso narrativo, outras mudanças não seriam necessárias, como a filha de Offred ser loura no livro e negra na série, numa busca por atender a outra pauta minoritária. O que vemos, de certa forma, é uma produção preocupada com questões atuais, que busca responder às demandas por representatividade racial ao incluir no elenco, em papéis de destaque, mais dois atores negros (Luke e Moira, que interpretam marido e melhor amiga de June) e um ator com fenotipia não branca (pela ascendência materna) para interpretar o motorista dos Waterford e amante de June, Nick, que no romance é descrito como tendo um rosto francês (Figura 5); portanto não há motivo para acreditar que as mudanças também não buscariam ir ao encontro das pautas feministas atuais.

---

<sup>22</sup> No original, “Maybe the life I think I’m living is a paranoid delusion. / Not a hope. I know where I am, and who, and what day it is. These are the tests, and I am sane. Sanity is a valuable possession; I hoard it the way people once hoarded money”.

Figura 5 - Luke, Moira, Hanna e Nick



Legenda: Representação de Luke, Moira, Hanna e Nick, todos personagens brancos, na *graphic novel*, que teve Atwood como integrante no processo de adaptação.

Fonte: ATWOOD; NAULT, 2019.

As novas protagonistas, então, assim como June, mostram que a *tendência* literária está intrinsecamente ligada à tendência política (BENJAMIN, 1994, grifo do autor). A pobreza de experiência de narração que é fruto da urgência trazida pela Modernidade — e sabemos que a pós-modernidade sofre de uma aceleração ainda maior — pode ser enriquecida pelo autor que decide ficar ao lado do proletariado no campo da luta de classes (BENJAMIN, 1994), e acrescento aqui que a mulher, numa sociedade patriarcal com machismo estruturalmente enraizado, é uma classe social bastante explorada socialmente, pelo seu “valor de uso reprodutivo (de filhos e de força de trabalho)” (IRIGARAY, 2017, p. 194). Por parâmetros benjaminianos, quem escreve livros, ou mesmo roteiro audiovisual, e valoriza a voz feminina torna-se um produtor que supera a crise da narração.

As temporadas da série *The Handmaid's Tale* que se desprendem dos eventos da obra literária e o livro *Os testamentos* seguem essa tendência: a agência feminina é o motor dos eventos da narrativa. Na segunda temporada da série, já vemos outra June: ela foge de Gilead pela primeira vez, já grávida; quando capturada, tenta usar a gravidez como trunfo para ver sua primeira filha, Hanna, que está sendo criada por outra família, e ainda é a agente protagonista da reaproximação da aia Janine e sua bebê doente, que é criada pelos Putman. Depois June foge de novo e dá à luz sozinha, num celeiro, mas em seguida guardas a encontram com a bebê, que será chamada de Nicole. Outras mulheres também tomam as rédeas da situação: quando um atentado deixa Fred hospitalizado, Serena toma conta dos negócios com a ajuda de June; Eden, que tinha sido obrigada a se casar com Nick, foge com um guarda por quem se apaixona. O ponto alto da temporada é quando, ao perceber que a filha adotiva Nicole não terá acesso a educação, Serena resolve ler *A Bíblia* perante um conselho de comandantes — lembremos que mulheres ali não têm direito à leitura —, reivindicando a alfabetização das meninas em Gilead, e como resposta recebe a punição de ter

seu dedo mindinho cortado. Isso vai motivá-la a entregar a bebê para que June fuja e a leve junto; a aia, no entanto, recusa-se a ir embora sem Hanna e entrega Nicole para que outra aia atravessasse a fronteira do Canadá. A partir da terceira temporada, a agência feminina só escala, a ponto de June conseguir coordenar a fuga para o Canadá de dezenas de meninas e algumas marthas; matar o comandante Willow, amigo de Fred que tenta estuprá-la numa Casa de Jezebel; fugir de Gilead; e, já no final da quarta temporada, matar o comandante Fred, conduzindo a uma quinta temporada com o protagonismo de Serena como sua principal nêmesis e o rosto de Gilead no Canadá.

*Os testamentos* conta como três mulheres conseguiram, unidas, dar início à derrocada do regime teocrático instaurado na região. Tia Lydia reúne décadas de provas contra o alto comando de Gilead e as entrega para que Agnes e Nicole fujam para o Canadá, onde conseguirão justiça por todos os mortos e aprisionados, por todos os vencidos. Lemos nas páginas o final feliz que se espera na vida real quando governos tiram os direitos das minorias e as subjagam; a vitória do bem contra o mal, considerando que do ponto de vista do leitor Gilead seja o mal — e aqui acrescento que a própria autora vê com ressalva as expressões lado certo/errado da História, porque entende, tal como Benjamin declara em suas teses *Sobre o conceito de história* (2020), que não existe um progresso linear rumo a uma utopia (ATWOOD, 2022). Atwood conta que alguns dos artigos que publicou nos anos 1980 eram “respostas a pedidos de ajuda”<sup>23</sup> (ATWOOD, 2022, p. xv), e, embora ela não reconheça que essa seja uma exigência da ficção, o romance de 2019 cumpre papel similar quando age de modo a amenizar, via histórias e experiências vicárias, a realidade de um mundo tomado por governos de extrema direita falsamente democráticos, ao concretizar pela narrativa um exemplo de que a luz no fim do túnel está mais próxima — ao contrário de *O conto da aia*, que se tornou uma leitura pesada para muitas pessoas, por tratar de temas sensíveis muito próximos ao nosso dia a dia, como tratamos no Prólogo e nos aprofundaremos melhor ao longo do trabalho. A resiliência que marca a trajetória de Offred ilustra o início da trajetória de tia Lydia, Nicole e Agnes, mas aos poucos as três narradoras de *Os testamentos* saem do papel de pacientes para agentes de seu destino: tia Lydia, que é sequestrada pelo regime e tem que escolher entre colaborar ou morrer, acaba se aproveitando de seu papel como tia para elaborar a trama que reúne as meio-irmãs e que, mais tarde, levaria ao fim do regime; Agnes, que desde que se entende por si foi privada do direito a bens incompreensíveis, como educação e acesso à leitura (CANDIDO, 2017), encontra forças para fugir de um casamento

---

<sup>23</sup> No original, “in response to pleas for help”.

arranjado com um predador sexual; Nicole perde seus pais e, em vez do luto, escolhe a luta, partindo do Canadá rumo a Gilead com o apoio do grupo de resistência Mayday.

Especula-se que *Os testamentos* ganhará adaptação para o audiovisual, seguindo o exemplo da série *The Handmaid's Tale*, que tem Atwood como coprodutora executiva e promove cada vez mais abertamente a politização da arte como melhor resposta à “estetização da política” pelo fascismo que Benjamin reivindica em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1994). E a audiência elevada do streaming mostra que o público estava ávido por consumir esse tipo de conteúdo.<sup>24</sup> Nunca houve dúvidas de que a série tem um viés político, mas o episódio oito da temporada cinco traz várias cenas que escancaram a questão e traçam paralelos diretos com a vida real, com frases como “Não sei se vocês estão cientes, mas não temos imprensa livre em Gilead”, dita pelo comandante que foi o arquiteto do regime, e em seguida ele completa que a nova cidade planejada chamada Nova Belém “será como nossa Hong Kong. Um país, dois sistemas. Senhores, acredito que Gilead vai substituir os Estados Unidos nas Nações Unidas, mas até lá a maior ameaça ao nosso regime é a fantasia persistente por valores democráticos num mundo quase destruído por isso” (4’46”). Depois, para June, ele fala que “os Estados Unidos estão morrendo, é uma ideia que sobreviveu apesar da não funcionar mais” (11’30”). Além de liberdade e democracia, que são temáticas da obra original, novos temas foram incluídos, como a xenofobia a imigrantes em massa e a crítica ao método “cry it out” de criação de filhos, assuntos bastante discutidos nos últimos anos. E também *Os testamentos* acompanha, declaradamente pela crítica, essa demanda do público por uma reação da arte ao que está acontecendo no mundo, como vimos no anúncio quando o livro ganhou o The Booker Prize 2019 — que, aliás, chamava-se The Man Booker Prize (grifo meu) —, junto com *Girl, Woman, Other* (de Bernardine Evaristo, 2019): como disse Peter Florence, presidente do júri, o livro é “mais politicamente urgente do que nunca”.<sup>25</sup>

Em 1969, três décadas e uma guerra mundial após as publicações de Benjamin aqui estudadas — “O autor como produtor”, “O narrador” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” —, Michel Foucault buscou fazer uma genealogia que passa pelo contador de histórias para chegar ao autor. Se a epopeia grega era uma narrativa com o fim de

<sup>24</sup> A audiência do streaming pode ser acompanhada em <https://tv.parrotanalytics.com/US/the-handmaid-s-tale-hulu>. No momento deste acesso (04 out. 2022), o resultado era “excepcional” nos Estados Unidos, com crescimento de 11,3% em relação ao mês anterior.

<sup>25</sup> A cerimônia do prêmio The Man Booker Prize está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=99Z4Woia21o&list=PLf5wOwLcmpznKXGqywOrxIPi4-NFBN6Wx&index=9&t=1040s>. Acesso em: 4. out. 2022.

imortalizar o herói, que habitualmente morria em batalha e por isso tinha sua memória honrada e sua vida contada geração após geração, em praças públicas, como modelo exemplar daquela cultura, ele ressalta que o autor de seu tempo faz “papel de morto no jogo da escrita” (2003, p. 269), ou seja, apaga da narrativa as características que marcam sua individualidade, embora a figura do autor, decerto, não deixe de existir. Por isso, o filósofo faz o questionamento que se torna título da conferência: “O que é um autor?”. O mercado editorial considera autor aquele cujo nome assina a capa, mesmo que ele não seja o escritor, ou seja, que não tenha sido ele a escrever o livro. O nome do autor vem carregado de uma série de adjetivos que já atribui ao livro um peso (bom ou ruim) que nem sempre tem a ver com o conteúdo das páginas. E, do mesmo jeito, o conteúdo das páginas nem sempre aponta para o autor, como comprovou um caso que ficou famoso no Brasil: a recusa de uma obra pouco conhecida de Machado de Assis por seis das maiores editoras do Brasil em 1999. O original chegou sem o nome de Machado estampado na folha, e as editoras julgaram que não era um material publicável.<sup>26</sup> Esse exemplo mostra que valor de obra literária não tem como ser objetivo; é atribuído por pessoas, não é intrínseco. Um valor que muda segundo o tempo, o local e até mesmo a percepção individual de pessoas que vivem num mesmo local e tempo; nem os cânones são estanques — afinal, o cânone busca criar uma memória nacional, e esse projeto de quais devem ser os modelos exemplares muda de acordo com o *Zeitgeist* —, assim como a própria noção de autoria.

O surgimento da concepção de autoria conversa diretamente com a transformação do mercado editorial e o surgimento do romance. Homero existiu ou não; era uma pessoa só ou eram várias? Quem trouxe à luz os contos de fadas que no século XIX foram resgatados por Andersen e pelos irmãos Grimm? Não temos resposta para essas perguntas, uma vez que as epopeias eram declamadas performaticamente e os contos de fadas eram narrados por camponeses, e, portanto, não havia preocupação com originalidade, precisão na reprodução ou registro impresso de autoria (DARNTON, 1986). A maioria das peças de Shakespeare, um dos autores mais canônicos da literatura inglesa, é adaptação ou releitura de obras já existentes, mas acusá-lo de plágio hoje seria anacrônico — ele simplesmente seguia os costumes da época em que vivia. No mesmo sentido que as narrativas épicas eram tratadas como algo público, sem dono, também eram públicas as vidas retratadas dos heróis.

Quando um conjunto de procedimentos formais estabeleceu um novo gênero, que hoje chamamos de romance, parte da transformação foi enxergar a narrativa, que então passou a

<sup>26</sup> Veja a matéria em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq21049903.htm>. Acesso em: 6 out. 2022.

ser um livro impresso, como *commodity*. Aqui, as palavras público e privado se relacionam em forma e conteúdo: se antes tínhamos histórias de domínio público (num sentido anterior ao conceito de autoria e *copyright*) contando as vidas públicas dos personagens, narradas em praças públicas, então passamos a ter histórias de autoria privada contando as vidas privadas de personagens, no interior de suas casas, que por sua vez serão lidas em bens privados (o objeto livro comprado), proporcionando experiências igualmente privadas. Como apontou Ian Watt:

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente [uma] reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos de epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. (2010, p. 8-9).

Apesar de o escritor de ficção partir de uma experiência privada do mundo real para criar seu mundo ficcional, ele reformula a função utilitária do contador de histórias benjaminiano quando se trata de oferecer ao público a “função consoladora da narrativa”, que é “encontrar uma forma no tumulto da experiência humana” (ECO, 1994, p. 93) para, com a ficção, iluminar o mundo real para os leitores. Um brasileiro que talvez nunca se interessaria por questões do Irã, ao ler as “Notas históricas” que fazem parte de *O conto da aia*, pode vislumbrar a situação da mulher naquela região, levando em conta as comparações feitas. Quando Atwood escolhe como inspiração de enredo eventos históricos que foram “experiências desmoralizadas” (BENJAMIN, 1994, p. 115) para minorias e, então, cria uma narrativa que é pioneira na escolha de narrador e protagonista que não costumam ser aqueles do *status quo*, usando um gênero até então reconhecidamente voltado para a crítica social, ela acaba por usar “sua liberdade de escrever o que quiser” (BENJAMIN, 1994, p. 120) para levantar uma bandeira. Em vez da identificação de que Benjamin fala em “O narrador”, pautada na universalidade dos temas narrados pelo contador de histórias de outrora, o romancista, Atwood incluída, tem a capacidade de produzir no leitor uma sensibilização para temas que talvez não cruzassem o caminho dele por outra via que não a leitura. A representação que nos importa aqui não é a educadora que Benjamin destacou em “O narrador”, tal como era a das epopeias, mas sim a que promove uma experiência vicária, nesse caso obtida sobretudo pela tendência política defendida em “O autor como produtor” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Se o nome do autor e suas credenciais podem legitimar um discurso — assim como no passado a legitimidade vinha com a idade, e

os mais velhos eram detentores do conhecimento e por isso podiam narrar as histórias —, é a voz que o escritor cria para o narrador que pode sensibilizar o leitor.

O narrador numa obra ficcional faz o mesmo percurso discursivo de um historiador da vida real: após observar os eventos e selecionar recortes, ele corta algumas partes e mostra outras. O recurso de onisciência de que Forster fala, enfatizo aqui, não é essencial para a construção da narrativa, e sim uma possibilidade. Como o adjetivo que o qualifica já explica, o narrador onisciente em terceira pessoa é aquele que tudo vê e tudo sabe: o passado, o presente e o futuro; o interior dos personagens, seus pensamentos e suas motivações — Forster aponta, inclusive, que esse é um recurso estético à disposição do escritor. Era comum na tradição realista do século XIX, por exemplo, o narrador ser onisciente, para simular transparência ao contar as ações dos personagens, como um testemunho sem artificialidades, em vez de mostrá-las (McKEON, 2000). Offred, ao contrário disso, é uma narradora em primeira pessoa, e essa escolha de Atwood por uma narradora em primeira pessoa explica-se por pelo menos duas razões: a primeira, sensibilizar o leitor e criar um enredo de dúvidas e incertezas que alguém com onisciência não teria. Embora Forster recomende ao leitor que não se preocupe “com a relação que o narrador mantém com a estória” (2003, p. 136), Atwood, feminista declarada, usou Offred como porta-voz de mulheres que sempre sofreram numa sociedade capitalista-patriarcal. A segunda razão, relacionada com elementos narrativos e construção de enredo, também nos interessa nesta análise.

O primeiro capítulo de *O conto da aia* é intitulado “Noite”, título que se repete nos capítulos III, VII, IX, XI, XIII e XV, o qual encerra a parte de Offred. O livro abre com a frase “Estávamos dormindo no que um dia fora um ginásio” (2017, p. 13), seguido de uma descrição detalhada do local no agora da narradora e no passado que ela testemunhou, misturando o presente e o passado de forma orgânica. A clareza de detalhes ajuda o leitor a mergulhar em sua subjetividade e experimentar as mesmas sensações que ela. Cria-se, assim, entre leitor e narradora a mesma cumplicidade que ela divide com as colegas de quarto ao final do capítulo, quando tocam as mãos, cada uma de sua cama, e leem os lábios para conhecer o verdadeiro nome umas das outras. É possível colocar-se em seu lugar e confiar nela: ela pode fazer recortes do que narra, mas não do que pensa, já que a lembrança é um *flash* involuntário que se apossa do ser, numa leitura proustiana-benjaminiana do tema, e sua marca “se imprime na narrativa (...) como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p. 205), qualidade que Benjamin atribui ao contador de histórias, embora Offred não se encaixe no conceito benjaminiano.

Offred é uma mulher que conheceu a vida pré-Gilead e foi sequestrada já adulta, obrigada a (sobre)viver naquela teocracia. Suas memórias do presente são relatadas conforme o recorte que ela faz de sua vida como aia, e suas memórias do passado emergem à consciência sempre à noite — por isso há tantos capítulos com o mesmo título “Noite” —, rompendo a barreira da resistência (FREUD, 2020) causada pelo trauma da separação da filha, a quem ela nunca se refere pelo nome nessas lembranças, e pelos estupros mensais ritualizados, como trataremos na próxima seção deste capítulo (“Lembrar para não esquecer”). No antes, ela trabalhava em uma biblioteca, lembra que lia jornal na cama aos domingos, tinha curso superior, portanto era uma pessoa com educação formal e capaz de manejar a linguagem. As fitas que ela grava e que depois são descobertas representam um desafio ao sistema, que impõe às aias uma linguagem própria, um *newspeak* gileadeano de que trataremos na seção 2 do Capítulo 2 (“O Pai-Nosso de cada dia”), quando falarmos de nacionalismo.

Offred só teve acesso à educação graças à luta feminista pelas conquistas das mulheres por educação, trabalho, voto e liberdade de ir e vir em boa parte do planeta; ainda assim, Atwood aponta, no Prefácio de *From Eve to Dawn* (2002), de Marilyn French, para o fato de que o patriarcado está longe de perder força:

Houve um período na década de 1990 em que se acreditou que a história tinha chegado ao fim e a Utopia havia surgido, bastante similar a um shopping, e que as “questões feministas” foram dadas como mortas. Mas isso foi por pouco tempo. Fundamentalistas islâmicos e americanos de extrema direita estão em ascensão e têm como um dos primeiros objetivos principais a repressão às mulheres: dos corpos, dos pensamentos, do fruto de seu trabalho — mulheres, pelo visto, fazem a maior parte do trabalho no planeta — e, por último mas não menos importante, dos guarda-roupas.<sup>27</sup> (ATWOOD, 2004a, p. IX-X, in FRENCH).

O corpo da mulher em Gilead é classificado como dispensável ou útil de acordo com sua capacidade reprodutiva ou outros atributos que tenham função na economia gileadeana, seguindo a lógica capitalista de determinar o valor de uma pessoa pelo que ela pode oferecer à sociedade. Se numa sociedade patriarcal com taxa de natalidade adequada segundo o Estado (lembremos como exceções o Camboja dos anos 1970, citado no Prólogo deste trabalho, a Romênia de Nicolae Ceaușescu, quando qualquer mulher em idade fértil devia ter quatro

<sup>27</sup> No original, “There was a moment in the 1990s when, it was believed, history was over and Utopia had arrived, looking very much like a shopping mall, and “feminist issues” were supposed dead. But that moment was brief. Islamic and American right-wing fundamentalists are on the rise, and one of the first aims of both is the suppression of women: their bodies, their minds, the results of their labors—women, it appears, do most of the work around this planet—and last but not least, their wardrobes”.

filhos, ou o caso contrário, que era a China da política do filho único), o valor da mulher tem mais a ver com a apropriação pelo homem do que com utilidade reprodutiva, embora essa utilidade a torne indispensável (IRIGARAY, 2017), numa sociedade sem bebês, ou seja, sem futuro, é a capacidade reprodutiva que guia o valor de mercadoria desse corpo social. Em Gilead, mulheres homossexuais são consideradas traidoras de gênero e, portanto, são enviadas para longe dos olhos da sociedade, para perecer no trabalho com lixo radioativo nas Colônias ou servir como prostitutas em Casas de Jezebel... exceto se forem confirmadamente férteis: então elas merecem ficar em Gilead para que seus úteros possam servir aos propósitos do regime.

Quando passamos para *Os testamentos*, o primeiro relato é uma voz misteriosa, que se declara tia ao final do terceiro parágrafo, e que escreve sobre a estátua erguida em sua homenagem, ainda em vida, pelos serviços prestados à comunidade de Gilead. O suspense de sua identidade é mantido até o capítulo 6 — os capítulos 2 a 5 são narrados por outra pessoa, Agnes —, quando, após alguns parágrafos, ela se revela como tia Lydia. A personagem já é conhecida dos leitores de *O conto da aia*, porém lá ela é vista pelo olhar de Offred. O subterfúgio de ausência do protagonista no início ou em parte inicial da obra que é usado na *Ilíada* e na *Odisseia* homéricas, e que acaba por criar expectativa no leitor, aqui é adaptado para uma ausência de identidade. Tia Lydia, por ser alguém que faz parte do regime teocrático instaurado na região, pode preencher lacunas deixadas pelo relato de Offred, se couber à construção da personagem formar uma memória sobre a tomada do poder, ou o funcionamento do sistema político de Gilead ou mesmo as engrenagens que fazem a roda girar cotidianamente — algo que já vimos pelo ponto de vista de Offred, mas é importante lembrar que a aia é uma interna dessa instituição total que é Gilead, enquanto tia Lydia tem papel importante no regime; não que as aias não cumpram uma função social indispensável a Gilead, que é oferecer o corpo como incubadora de bebês, mas existem pelo menos dezenas de aias na região; apenas três tias são responsáveis pelo Centro Vermelho, e tia Lydia é a que reúne mais poder, segundo o relato deixado por ela.

Tia Lydia, algoz pela perspectiva de Offred em *O conto da aia*, apresenta-se como vítima ao destacar seu ponto de vista em *Os testamentos*, construindo uma narrativa em que vai revelando aos poucos, intencionalmente, tudo que Offred não pôde nos contar (por desconhecer o passado de tia Lydia) e omitindo o que não serve à narrativa que ela quer construir, seja para o leitor ou para os outros personagens. Seus relatos vão desde sua captura assim que o regime teocrático foi imposto, passando por como se tornou tia e pulando para

seu encontro com Agnes e como seu plano foi essencial para a derrocada de Gilead, contudo deixando de lado o tratamento cruel dado às aias, a exemplo do que Offred contou — inclusive ela guarda para si todos os detalhes sobre a aia que gerou Agnes e Nicole, as narradoras que destaco a seguir, tornando, assim, impossível que prof. Pieixoto e os leitores consigam confirmar se Offred é a mãe das meninas.

A personagem Agnes, que abre o capítulo 2 do livro, começa narrando:

Você me pediu que contasse como era, para mim, crescer em Gilead. Você diz que a resposta vai ser útil, e eu quero ser útil. Imagino que você só espere horrores, mas a realidade é que muitas crianças eram amadas e queridas em Gilead como em qualquer outro lugar, e muitos adultos eram gentis, porém tinham defeitos, como em qualquer outro lugar.<sup>28</sup> (ATWOOD, 2019, p. 9).

O uso de um interlocutor “você”, direto, diferencia o relato dela das outras duas até aqui. Somente nas “Notas históricas” descobrimos que os relatos de Offred provêm de fitas gravadas em que só há a voz dela, apesar de não sabermos sua motivação: seria para organizar o mundo ao seu redor ou pelo devir de memória? Trataremos melhor disso em “Sobrevivência da memória: relato e construção”, parte 1.2 deste trabalho. Tia Lydia deixa claro já em suas primeiras páginas que está manuscrevendo em uma sala particular na biblioteca do Ardua Hall, e esse primeiro capítulo funciona como um Prólogo dos escritos que ela deseja que ganhem o mundo. A voz do interlocutor de Agnes não aparece na edição, portanto não conseguimos identificá-lo, apesar de o início apontar para alguém que não conhece Gilead por dentro e, por isso, busca saber. Nenhum narrador em primeira pessoa pode ganhar toda a confiança do leitor; além das intenções, ninguém é humanamente capaz de recordar todos os detalhes de eventos passados — conjuntura das quatro narradoras —, e a própria Agnes traz isso à tona na sequência de sua fala: “Espero que você também lembre que todos sentimos alguma nostalgia por qualquer bondade que tenhamos recebido na infância, por mais que as condições dessa infância possam parecer bizarras ao olhar alheio” (ATWOOD, 2019, p. 9). Ela tem plena ciência de que a memória está contaminada por seus sentimentos.

A terceira narradora apresentada em *Os testamentos* é, assim como Agnes, uma testemunha — ambas têm seus relatos intitulados “Transcrição do depoimento da testemunha”, e ela também usa “você” para se dirigir ao interlocutor no início de seu relato.

---

<sup>28</sup> No original, “You have asked me to tell you what it was like for me when I was growing up within Gilead. You say it will be helpful, and I do wish to be helpful. I imagine you expect nothing but horrors, but the reality is that many children were loved and cherished, in Gilead as elsewhere, and many adults were kind though fallible, in Gilead as elsewhere”.

Nicole mora no Canadá e sempre frequentou a escola, e nisso ela difere de Agnes, esta privada da leitura por causa do preceito instaurado em Gilead que impede que mulheres tenham acesso a toda e qualquer leitura, exceto as tias, que podem ler *A Bíblia* e fazer anotações sobre seu serviço com as aias. Ela abre seu relato falando que estará para sempre marcada pela cicatriz das mentiras que permearam sua infância, desde a data de seu aniversário até o fato de que o casal que ela cresceu chamando de pais eram apenas cuidadores. Logo depois, ela usa a palavra “fraude” para se descrever, criando uma valoração de espírito de impotência para sua própria vida e escolhendo definir-se a partir do não esquecimento (NIETZSCHE, 2009) — ou seja, ela se ressentida dos eventos do passado para não reagir e ficar estagnada —, até a virada da personagem.

Comparada a Agnes, Nicole teve uma infância sem privação de seus direitos humanos pelo simples fato de ter nascido mulher: ela pôde frequentar a escola e ser alfabetizada, segundo preconiza a Organização das Nações Unidas. A questão dos direitos humanos se tornou mais premente ao fim da Segunda Guerra Mundial. Algumas declarações de direitos humanos já haviam sido redigidas antes, mas, após a revelação das atrocidades cometidas pelos nazistas e o subsequente julgamento no Tribunal de Nuremberg, tornou-se patente a necessidade de um documento definitivo. A Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, estabelece que todo ser humano deve gozar dos mesmos direitos, incluindo os direitos individuais de participação na vida cultural da comunidade e no progresso científico e seus benefícios (ONU, 1948). Offred e Agnes, portanto, são desde o início entendidas pelo leitor como vítimas de um cenário em que o atual conceito de direitos humanos não tem mais validade; tia Lydia só é vista assim quando lemos o relato por sua perspectiva, no segundo livro, pois na obra anterior, pelo ponto de vista da aia, ela é uma carrasca.

As quatro personagens têm estilos bastante diferentes de narrar. Quanto ao tempo, Offred oferece idas e vindas, ora está no passado, emenda com seu passado anterior e volta ao passado mais próximo, seguindo um vaivém de pensamento bem-estruturado, pintando ao ouvinte das fitas os rituais e seu cotidiano em Gilead; a partir de certo momento, os manuscritos de tia Lydia seguem uma cadência: abrem e/ou encerram no passado, com reminiscências, e separadamente ela tece o passo a passo de como colocou em prática seu plano de vingança, sempre usando o passado, exceto nos momentos em que se dirige diretamente ao futuro leitor, quando usa o tempo presente; as meio-irmãs Agnes e Nicole exibem uma narrativa cronologicamente linear no passado, que vai de determinado ponto de suas histórias até o encontro e a fuga de Gilead. No final de *Os testamentos*, quando as três

narradoras se encontram, suas narrações seguem como cacos se completando, montando um quebra-cabeças em que uma preenche as lacunas deixadas pela outra. Tia Lydia é, entre as quatro, a única a fazer menções ao momento exato dos acontecimentos de forma tão próxima, como em “Ontem eu vi — pelo circuito fechado de tevê no escritório do comandante Judd — a Particicução presidida pela tia Elizabeth”<sup>29</sup> (ATWOOD, 2019, p. 277). Quanto ao estilo, Offred é, das quatro, a única que faz uso de discurso indireto livre — o que pode se justificar pelo fato de que ela grava fitas, enquanto tia Lydia escreve e as falas das meio-irmãs são “transcrições de depoimento de testemunhas”<sup>30</sup> (ATWOOD, 2019, p. 411), e na escrita não há prosódia, então se costuma atentar para as marcações de fala, de modo a distinguir os discursos. Embora todas sejam narradoras participantes ou autoras de memórias, como diria Ian Watt (2010, p. 294), Offred é a única autodiegética, ou seja, é a figura central dos eventos narrados — afinal, o livro é *O conto da aia* —, enquanto as três narradoras de *Os testamentos* são homodiegéticas, ou seja, contam em primeira pessoa, mas dividem o protagonismo do enredo (GENETTE *apud* EAGLETON, 2003), embora não sejam personagens secundárias.

Nesses livros, a escolha de Offred, tia Lydia, Agnes e Nicole como narradoras é essencial para formar um mosaico de vozes femininas que represente boa parte do que se passa no universo de Gilead, uma vez que “o enredo existe através das personagens” (CANDIDO, 2018b, p. 53), e elas têm histórias de vida completamente distintas, idade, maturidade e personalidade diferentes, além de intenções que variam ao fazerem seus relatos, proporcionando recortes bem específicos. O leitor segue a História de Gilead, de sua ascensão e queda, os costumes locais e outros personagens, pelo olhar das quatro narradoras-personagens, que funcionam como uma câmera (BRAIT, 1985) e, juntas, formam um quebra-cabeças que nos permite entender o cenário desenhado por Atwood. Cada narradora tem a possibilidade de fechar os olhos para a cena que se desenrola à sua frente, ou mesmo emoldurar parte da cena, editando os eventos que testemunha e as experiências que vive, cada uma a seu modo — a linguagem escrita e a oral não são aqui concebidas como uma expressão individual, já que cada um de nós carrega influências do nosso contexto (EAGLETON, 2003), e com isso se entende que a linguagem se manifesta de acordo com a subjetividade de cada personagem, não com a subjetividade da autora.

---

<sup>29</sup> No original, “Yesterday I viewed—on the closed-circuit television in Commander Judd’s office—the Particicution presided over by Aunt Elizabeth”.

<sup>30</sup> No original, “transcriptions of witness testimonies”.

Essa subjetividade, se por um lado enriquece a narrativa, sobretudo num livro com várias narradoras e várias vozes, por outro tem o potencial de fazer o leitor desconfiar do narrador, apesar do acordo tácito de confiança que a pessoa assume quando começa a ler uma obra ficcional (ECO, 1994). Há, na literatura, exemplos como Nick Carraway, de *O grande Gatsby* (de F. Scott Fitzgerald, 1925), e Bentinho, de *Dom Casmurro* (de Machado de Assis, 1899), considerados narradores não confiáveis, expressão usada pela primeira vez por Wayne Booth em *A retórica da ficção*:

Tampouco a inconfiabilidade costuma ter a ver com mentiras, embora narradores deliberadamente enganosos sejam um recurso importante usado por alguns romancistas modernos. É mais comum que se trate de algo que James chama de inconsciência; o narrador se engana ou acredita ter qualidades que o autor não lhe atribui. (1983, p. 159).

E não teríamos motivo para desconfiar das narradoras de Atwood não fosse pelas “Notas históricas” trazidas ao final de cada livro. A surpresa ao final das histórias contadas pelas personagens é a descoberta de que elas não necessariamente narraram tudo aquilo que lemos, ou não apenas aquilo que lemos, e que a ordem da exposição dos acontecimentos pode ser toda diferente daquela ali impressa. Os relatos tais como lemos são parte do trabalho do prof. Pieixoto, pesquisador do período gileadeano, sobre fitas gravadas e cadernos manuscritos que estavam escondidos, e discutidos em simpósios de Estudos Gileadeanos nos anos 2195 e 2197. Esse recurso paródico usado pela autora tem enorme relevância dada a motivação de fazer uma distopia feita pelo ponto de vista de uma mulher. Quando as palavras de Offred e das outras narradoras são filtradas e editadas por um homem, elas sofrem uma nova forma de violência além da necropolítica do Estado.

Se escrever uma narrativa é como “gravar a voz humana”, como diz Atwood em sua aula da Masterclass; se romper a forma de narrar é romper com a estrutura social, como aconteceu no surgimento do romance ou no Modernismo, mais tarde, então essa ruptura de ponto de vista é como rasgar o contrato tácito que há entre narradoras e leitores. A diferença entre o historiador e o romancista, tão discutida por diversos autores e teóricos, como Balzac e Forster, de que um historiador que tentasse deduzir o que está por trás de uma ação acabaria por se afastar do real papel de sua função enquanto o escritor pode captar a interioridade dos personagens, inclusive como recurso estético (BASTOS, 2007) — essa diferença acaba se perdendo quando o prof. Pieixoto é que se revela o responsável pela edição da narrativa dos eventos em Gilead. No final, é um homem quem dá voz a quatro mulheres. E esse recurso só é

possível pelo fato de Gilead ser uma sociedade oral para o universo feminino, que impede que mulheres leiam ou façam registros escritos — e esse será o tópico da nossa próxima seção.

## 1.2 Lembrar para não esquecer

O poema é uma máquina que produz anti-história,  
ainda que o poeta não tenha essa intenção.  
*Octavio Paz, Os filhos do barro*

O filósofo e crítico cultural Mark Fisher expressou em 2009, data da primeira edição de *Realismo capitalista*, que “houve um tempo em que filmes e romances distópicos eram exercícios semelhantes ao ato de imaginação” (p. 10); no entanto, a História mostra que projetos utópicos fazem parte do percurso da humanidade antes mesmo da existência de livros e filmes: basta lembrarmos o mundo das ideias de Platão, já citado aqui, ou lermos algumas peças de Aristófanes, dramaturgo da Grécia antiga conhecido pelas sátiras. E todo projeto que é utópico para uns se mostra distópico para outros, tanto que não à toa pensadores modernos despertaram para o fato de que “visões utópicas acabam por funcionar apenas para manter o *status quo*” (BOOKER, 1994, p. 3), como descreveremos melhor no Capítulo 2 deste trabalho, dedicado a entendermos o que é distopia. A catástrofe se instaura quando essas ideias são postas em prática e grupos minoritários têm sua liberdade cerceada e até mesmo a vida posta em risco, como foi o caso do nazismo, talvez o maior projeto utópico posto em prática na Modernidade, que discursava sobre a superioridade da “raça ariana”, com base em dados nada científicos, colocando à margem judeus, como foi o caso de Benjamin, minorias sociais diversas e negros — os mesmos negros que, até o século anterior, também com o apoio do discurso falsamente científico da frenologia, haviam sido vítimas do tráfico transatlântico de escravos visando o progresso de determinados impérios.

Dos milhões de africanos e afrodescendentes que dedicaram a vida ao progresso de metrópole europeia e colônia americana, poucos são os que tiveram a vida narrada para a posteridade. Uma delas foi Anastácia, no Brasil, mas pouco sabemos de fato, já que não há quase escritos à época sobre sua biografia, e seus restos mortais, que poderiam nos contar alguma coisa, foram queimados em 1968, quando a Igreja do Rosário, no Rio de Janeiro, onde ela estava sepultada, pegou fogo; e o que ficou perpetuado no inconsciente coletivo foi apenas

uma litografia da escrava com uma máscara de ferro na boca, feita por Jacques Étienne Victor Arago. Com a reprodução em inúmeros livros de História e sites na internet, essa imagem acaba sendo naturalizada por um grupo de pessoas que veem a escravidão como um evento que fez parte da História do país e ficou no passado. Deixar a História no passado é uma das intenções da utopia; a antiutopia, por outro lado, busca uma fuga rumo à História (MORSON *apud* BOOKER, 1994), em geral como uma crítica ao que se credita como erros do passado, e Atwood vai rumo à História quando conta pela perspectiva do oprimido as ficções baseadas em eventos reais.

Aqueles que olham para a imagem da escravizada Anastácia, que teria chegado ao Brasil em 1740 num navio-negreiro, e se reconhecem na figura da mulher negra sabem que ter voz é um privilégio e que representação importa. Tanto que a travesti Linn da Quebrada, ao entrar na casa do BBB em janeiro de 2022, apareceu vestindo uma camiseta com Anastácia estampada sem a mordança de ferro, ilustração do artista Yhuri Cruz (Figura 6).

Figura 6 - Linn da Quebrada no BBB 2022



Legenda: Linn da Quebrada entrando na casa do BBB 2022 com camiseta estampando ilustração que se tornou conhecida como Anastácia livre.

Fonte: *Frame* do GloboPlay.

Com uma audiência de 27,6 pontos no programa naquele dia, o tema repercutiu nas mídias em geral. Nem sempre, no entanto, o silenciamento precisa se dar por um objeto que fisicamente impeça a pessoa de falar e possa ser reimaginado e/ou reinterpretado. O manto vermelho que envolve o corpo das aias, se fisicamente não as impede de falar, psicologicamente causa no Outro o mesmo efeito de silenciamento e naturalização da violência do apetrecho punitivo de ferro que calava Anastácia. Crianças são ensinadas a verem aias com uma visão capacitista, como conta Agnes logo no início de seu testemunho:

Quando andávamos pela rua, as aias caminhavam em dupla (...) não devíamos olhar para elas porque era falta de educação ficar encarando, dizia tia Estée, assim como era falta de educação olhar para aleijados ou qualquer outra pessoa que fosse

diferente. (...) Algo ruim, então; algo prejudicial, ou algo prejudicado, o que talvez fosse a mesma coisa.<sup>31</sup> (ATWOOD, 2019, p. 16).

Nessa nova configuração de mundo que nasce como uma tentativa de reverter os baixos índices de natalidade da população, a religião mais uma vez se torna um “dos primeiros abrigos dos desesperados” (FISHER, 2009, p. 2), o que para Freud e Nietzsche é visto como “a força mais opressiva na civilização” (BOOKER, 1994, p. 11). A sociedade é dividida em castas, sem nenhuma possibilidade de mobilidade social: as belas e recatadas de famílias tradicionais se tornam esposas de comandantes; as mulheres de classes populares são empregadas como marthas, responsáveis pelas tarefas do lar dos comandantes, ou se tornam econoesposas; as pecadoras, se férteis, ocupam o posto de aias para engravidar dos comandantes, ou, se inférteis, são levadas para as Colônias (campos de trabalho radioativo) junto às idosas ou para as Casas de Jezebel (os prostíbulos extraoficiais). A maior repressão recai sobre o gênero feminino, uma vez que as mulheres são privadas de leitura e de qualquer papel político — exceto pelas tias, que comandam os centros de treinamento das aias e por isso podem ler e escrever informações relacionadas a essa gestão. Nem mesmo lojas mantiveram seus nomes na fachada, como Offred aponta: “Em seguida vamos ao Tudo Carne, que está sinalizado por uma costela de porco grande de madeira pendurada em duas correntes”<sup>32</sup> (ATWOOD, 2017, p. 37).

Embora meninas de Gilead não pudessem aprender a ler e escrever, elas frequentavam uma escola, modelada para atender às necessidades do governo, como aprender bordado, tarefa apropriada para uma esposa de comandante. Igualmente apropriado era não questionar, já que eram “coisas importantes que os homens faziam, importantes demais para mulheres se meterem porque tinham cérebros menores, incapazes de formar pensamentos mais elevados”<sup>33</sup> (ATWOOD, 2019, p. 15), o mesmo discurso da frenologia que tentou justificar a escravidão por séculos, dessa vez ajustado ao sexo feminino, mesmo que integrante do alto da pirâmide social. Se Offred tem consciência de que sofre diversas formas de violência física e psicológica pelo fato de ter que doar sua força de trabalho — nesse caso, gerar filhos — na hierarquia social gileadeana, Agnes sequer se dá conta de que a ausência da leitura é uma

<sup>31</sup> No original, “As we marched along the street, the Handmaids would be walking two by two (...) we were not supposed to look at them because it was rude to stare at them, said Aunt Estée, just as it was rude to stare at cripples or anyone else who was different. (...) Something bad, then; something damaging, or something damaged, which might be the same thing”.

<sup>32</sup> No original, “Next we go into All Flesh, which is marked by a large wooden pork chop hanging from two chains”.

<sup>33</sup> No original, “the important things that men did, too important for females to meddle with because they had smaller brains that were incapable of thinking large thoughts”.

violência e privação de direitos humanos, pois, assim como era comum no Brasil colonial que escravizados usassem máscaras de ferro, é comum em Gilead que meninas sejam analfabetas.

Há dois séculos, a propagação dos ideais iluministas levou a humanidade a entender que o pensamento lógico e racional conduzia a respostas morais. Mesmo assim, ainda hoje discutimos censura e patrulhamento ideológico de líderes populistas de extrema direita em todo o mundo, com discursos que remetem aos regimes autoritários de romances distópicos como *1984* e *Fahrenheit 451*... ou regimes da vida real que se dizem democráticos, como o Texas em 2022, quando o governo proibiu que centenas de livros fossem lidos em bibliotecas escolares e emprestados para alunos. A ação, que lembra as medidas tomadas pela Alemanha nazista e pelos Estados Unidos do macarthismo, não é novidade em tempos recentes: entre 2003 e 2004, houve 62 obras banidas, e outras 33 foram submetidas a restrições diversas.<sup>34</sup> O que causou perplexidade é que agora o estado, que reelegeu o republicano Greg Abbott pela segunda vez em 2022, dessa vez banuiu 801 obras das escolas.<sup>35,36</sup>

Mesmo que a Declaração Universal dos Direitos Humanos (ONU, 1948) defenda a vida cultural da comunidade e o progresso científico, a literatura é vista por muitos como algo supérfluo — vemos, por exemplo, quase cotidianamente os ataques da extrema direita brasileira a programas de incentivo cultural como a lei Rouanet; mesmo a educação pode ser vista como dispensável no topo da hierarquia social, como notamos no discurso proferido pelo bispo e líder religioso Edir Macedo, que viralizou em setembro de 2019, quando falava da educação formal das próprias filhas, que compartilhavam o tablado com ele:

Quando elas foram para fora, disse que elas fariam apenas o ensino médio e que elas não fariam faculdade. [...] Porque, se você se formar numa determinada profissão, você vai servir a si mesmo, vai trabalhar para si. Mas eu não quero isso, vocês vieram para servir a Deus. [...] Porque, se a Cristiane [...] fosse doutora e tivesse um grau de conhecimento elevado e encontrasse um rapaz que tivesse grau de conhecimento baixo, ele não seria o cabeça, ela seria a cabeça. E, se ela fosse a cabeça, não serviria à vontade de Deus.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2004/oct/01/usa.schoolsworldwide>. Acesso em: 25 fev. 2023.

<sup>35</sup> Disponível em: <https://www.theguardian.com/us-news/2022/dec/24/us-book-bans-streak-of-extremism>. Acesso em: 25 fev. 2023.

<sup>36</sup> Disponível em: <https://pen.org/report/banned-usa-growing-movement-to-censor-books-in-schools/>. Acesso em: 27 fev. 2023.

<sup>37</sup> O vídeo estava disponível no perfil de Facebook de Edir Macedo (<https://www.facebook.com/BispoMacedo/videos/684642745333759/>) e foi acessado em 24 de setembro de 2019, porém logo depois foi tirado do ar.

A vontade de Deus é a mesma narrativa usada por tia Vidala, responsável pelo ensino de religião à turma de Agnes. A menina também revela como se dá a relação daquela sociedade com os livros ao descrever o escritório de seu pai, um Comandante:

Todos os livrinhos de mentira nas estantes estavam em branco. Perguntei por que não tinha nada dentro deles — eu tinha uma vaga noção de que naquelas páginas devia ter marcas — e minha mãe falou que livros eram decoração, que nem vasos de flores.<sup>38</sup> (ATWOOD, 2019, p. 14).

O fato de livros serem tratados como objeto de decoração não é nenhum espanto ao leitor contemporâneo — basta lembrar o episódio em que o desembargador Yedo Simões, do Tribunal de Justiça do Amazonas, derrubou sem querer o painel com foto de lombadas de livros que ele usava como cenário durante videochamadas; ou o fato de que existe todo um mercado de compra de livro a metro, pela cor da lombada. O que se destaca no trecho acima são duas questões: os livros não têm qualquer conteúdo impresso, e a narradora nunca viu um livro tal qual o objeto que conhecemos. Contudo, embora a leitura seja proibida a boa parte da população de Gilead, o livro continua fazendo parte do imaginário coletivo como símbolo de poder e status. Como disse o filósofo francês Denis Diderot, com suas ideias iluministas: “Cada homem opulento, cada pequeno indivíduo que não seja bruto, tem sua pequena ou grande biblioteca” (2002, p. 135). Não é de se admirar, portanto, que mesmo numa sociedade como Gilead, que despreza a ciência e a cultura, comandantes tenham seus cenários para preencher o vazio criado pela necropolítica local.

Se cabe bem para Gilead de forma geral o termo “necropolítica” — cunhado pelo filósofo e historiador Achille Mbembe para tratar de políticas públicas que decidem quem vive e quem morre sob o pretexto de manter a ordem (2003) —, levando em consideração os corpos no Muro e nas Colônias, talvez ele pareça forte demais para falar de algo como privação de leitura; lembremos, porém, que algumas meninas de Gilead se tornaram vítimas do comandante Judd, um “grande apreciador dos efeitos revigorantes causados por moças”<sup>39</sup> (ATWOOD, 2019, p. 63) e que evoca por suas ações o sultão Shahriar de *As 1.001 noites*. O feminicida tinha “uma coleção respeitável de biografias e livros de História — Napoleão,

---

<sup>38</sup> No original, “All the little pretend books on the shelves were blank. I asked why there was nothing inside them — I had a dim feeling that there were supposed to be marks on those pages — and my mother said that books were decorations, like vases of flowers”.

<sup>39</sup> No original, “great believer in the restorative powers of young women”.

Stálin, Ceauseşcu e diversos outros líderes e controladores da humanidade”<sup>40</sup> (ATWOOD, 2019, p. 316) e uma coleção de ex-esposas, todas mortas; por pouco ele não se casou com Agnes, que não teria opção se não fosse o interesse de tia Lydia em manter a menina viva. Sem consciência de seus direitos e deveres, sem aulas de biologia e educação sexual, sem livros de ficção como *As 1.001 noites* ou outros que mostrem o que é violência e estupro, essas crianças sequer conseguem colocar em palavras o que está acontecendo com elas, ao contrário da menina de oito anos em Goiânia que, ao assistir a uma aula de educação sexual na escola, percebeu que estava sofrendo abuso e denunciou o parente.<sup>41</sup> Em *Os testamentos*, Becka, melhor amiga de Agnes, é estuprada pelo próprio pai, dr. Grove, um dentista renomado de Gilead. Agnes sempre ia ao consultório do dr. Grove acompanhada por uma das marthas, “porque era mais adequado, dizia Tabitha sem explicações”<sup>42</sup> (ATWOOD, 2019, p. 95), mostrando a inocência somada à ignorância causada pelo sistema, sobretudo pela privação de acesso a histórias que promovem experiências vicárias.

Em 1994, a Unicef apoiou a publicação do livro *A infância, a adolescência e os direitos humanos no Brasil* (1994), em que o autor, o jornalista Gilberto Dimenstein, estabelece uma analogia clara entre educação e direitos humanos, exemplificando que a ignorância pode ter consequências fatais, como morte por fome. Pouco mais de duas décadas antes, Theodor Adorno, da Escola de Frankfurt, na entrevista que viraria o ensaio “A educação contra a barbárie” (1968), diz que

Entendo por barbárie algo muito simples, ou seja, que, estando na civilização do mais alto desenvolvimento tecnológico, as pessoas se encontrem atrasadas de um modo peculiarmente disforme em relação a sua própria civilização — e não apenas por não terem em sua arrasadora maioria experimentado a formação nos termos correspondentes ao conceito de civilização, mas também por se encontrarem tomadas por uma agressividade primitiva, um ódio primitivo ou, na terminologia culta, um impulso de destruição, que contribui para aumentar ainda mais o perigo de que toda esta civilização venha a explodir, aliás uma tendência imanente que a caracteriza. Considero tão urgente impedir isto que eu reordenaria todos os outros objetivos educacionais por esta prioridade. (não paginado).

Adorno dialoga ainda com o que Antonio Candido prega no ensaio “O direito à literatura” (2017 [1989]), resultado de uma palestra em curso organizado pela Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo em 1988, em que ele defende que literatura está

<sup>40</sup> No original, “a respectable collection of biographies and histories—Napoleon, Stalin, Ceauşescu, and various other leaders and controllers of men”.

<sup>41</sup> Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/em-aula-de-educacao-sexual-menina-denunciou-abuso-idoso-e-condenado>. Acesso em: 15 mar. 2022.

<sup>42</sup> No original, “as it was more proper that way, Tabitha used to say without explaining why”.

diretamente ligada aos valores de uma sociedade. E o sociólogo vai além: sem literatura, talvez não haja equilíbrio social. Ele ainda faz dois pontos de contato entre a literatura e os direitos humanos: é por meio da literatura que organizamos o que está à nossa volta, construindo nossa visão de mundo e, portanto, humanizando-nos; e também é com ela que desmascaramos as mazelas materiais e espirituais.

É interessante notar que parte da renovação nacional proposta por regimes totalitários como o instaurado em Gilead é acompanhada de uma renovação cultural. A *Bücherverbrennung*, a queima de livros promovida pelo regime nazista do Terceiro Reich, é provavelmente o caso mais famoso de destruição de livros. Churchill certa vez escreveu sobre Hitler: “Nesse país [Alemanha], todas as falas pacifistas, todos os livros mórbidos são proibidos ou reprimidos, e seus autores, rigorosamente aprisionados. De sua nova tabuleta de mandamentos, foi omitido ‘Não matarás’” (HAM, 2020). Na Idade Média, a Igreja Católica criou a *Index Librorum Prohibitorum*, que foi atualizada até 1948; além de livros de filosofia, foram queimados romances como *O corcunda de Notre-Dame*, de Victor Hugo, que depois veio a ser adaptado pela Disney como animação de longa-metragem para o público infantil.<sup>43</sup> Na Bienal do Livro Rio de 2019, o prefeito Marcelo Crivella censurou livros com a temática LGBT, alegando que era imprópria para o público infantojuvenil que frequentava o evento. São comuns os apelos à palavra de Deus para justificar a censura, e por isso a seção 2 do Capítulo 2, sobre religião, será de suma importância para entendermos os dois romances de Atwood, concluindo a análise deste trabalho. Apagar a memória, portanto a História, é um projeto político, como dizia Darcy Ribeiro.

Por outro lado, é importante atentar para o fato de que ideias progressistas também podem levar a um tipo de censura da História: um exemplo bem recente é a revisão de conteúdo das obras do escritor inglês Roald Dahl, em acordo entre seu espólio e a editora Puffin, parte do poderoso conglomerado Penguin Random House, apontando para uma tendência de mercado de expurgar das narrativas frases e expressões de cunho racista ou com outros preconceitos. Sua personagem Matilda, por exemplo, trocou Rudyard Kipling por Jane Austen — como se os dilemas tratados por Austen fossem leitura mais apropriada para uma criança de cinco anos do que as aventuras criadas por Kipling —, pelo fato de a literatura dele ter conteúdo racista, misógino e imperialista, tal qual tantos outros livros publicados na

---

<sup>43</sup> BRAGA, N. “Quais livros já foram proibidos pela Igreja Católica?” In: *SuperInteressante*. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-livros-ja-foram-proibidos-pela-igreja-catolica/>. Acesso em: 30 set. 2019.

Inglaterra na segunda metade do século XIX. Depois disso, a HarperCollins, outra das grandes do cenário editorial mundial, “purificou” Agatha Christie, e a Ian Fleming Publications Ltd fez o mesmo com os romances que protagonizam James Bond. A onda de cancelamentos no mundo literário, ampliada pela rapidez com que as trocas de mensagens acontecem nas redes sociais, teve J.K. Rowling como maior alvo; após declarações transfóbicas da autora, sua saga Harry Potter passou por um escrutínio e começou a ser vista como racista e antissemita, apesar da enorme e inegável influência que teve sobre gerações de leitores no mundo todo. Lovecraft e Monteiro Lobato: racistas, portanto cancelados. Podemos cancelar as pessoas; e as obras? Podemos apagar narrativas que são espelho da época em que seus escritores viviam e que, por isso mesmo, são um documento histórico? Atwood está atenta à discussão, e, quando Tom Gauld fez uma tirinha sobre o tema, ela pediu autorização para usar o conteúdo em sua *newsletter* do Substack (Figura 7) (até o momento desta publicação, o tema não foi tratado, no entanto).

Figura 7 - Tom Gauld no Twitter<sup>44</sup>



Fonte: Twitter, 16 abr. 2023.

Para Benjamin, a História é um documento de barbárie, já que o ponto de vista da classe dominante sempre se sobrepõe ao da dominada: “o historiógrafo do historicismo tem empatia (...) com o vencedor” (2020, p. 74). A crítica e teórica indiana Gayatri Spivak,

<sup>44</sup> Sou você no futuro. Voltei para avisar que o livro que você está escrevendo será um fracasso. / Peraí! Sou do futuro distante. O livro foi redescoberto e agora é reverenciado como um clássico. / Sou do futuro mais distante. O livro agora é considerado tão ofensivo que me mandaram ao passado para impedir que você escrevesse. / Sou de um futuro inimaginável de tão distante e não permitimos censura. Agora, vão todos para casa e deixem esse homem terminar o livro horrível dele.

pioneira nos estudos feministas pós-coloniais, reflete sobre sua educação formal, fundamentada no imperialismo britânico, e fala em “historiografias alternativas” (2019 [1989], p. 251) para alertar que as narrativas históricas contadas pela perspectiva do explorador continuam sendo perpetuadas e, portanto, legitimadas como a única verdade. Trazer à tona as historiografias alternativas é um dever político, defendem as pautas progressistas, “pois todos os bens culturais que ele [o materialista histórico] contempla têm uma origem sobre a qual não se pode refletir sem terror” (BENJAMIN, 2020, p. 74), mas é preciso refletir sobre o ato de passar uma borracha nos erros do passado e fingir que eles nunca existiram, como propõe essa suposta leitura de sensibilidade que não deixa espaço para vilões. Os alemães e seus diversos memoriais sobre o Holocausto seguem o lema “lembrar para não cometer os mesmos erros” e são o exemplo comparativo que trago aqui para argumentar: de que adiantaria para Agnes e outras meninas de Gilead ter acesso a um acervo literário totalmente livre de violência, gatilhos, personagens que deem margem a críticas? Certamente ler apenas livros “água com açúcar” seria melhor do que a privação total de leitura, pois pelo menos elas teriam a experiência da fabulação, algo sem o qual é impossível viver (CANDIDO, 2017); mas seria uma experiência incompleta de literatura, que em circunstâncias plenas “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de [que vivam] dialeticamente o problema” (CANDIDO, 2017, p. 177).

Dentro desse revisionismo progressista, talvez até *O conto da aia* precisasse passar por uma leitura de sensibilidade — afinal, no livro de 1985 existe um modelo de apartheid em que os negros, os Filhos de Cam, são agrupados em reassentamentos no Território Nacional Autônomo Um, distante do restante de Gilead; não há protagonistas negros no universo criado por Atwood. A questão é que o apartheid existiu na África do Sul até 1994, até 1967 o casamento interracial era proibido nos Estados Unidos, e lembrar-se disso é o que nos permite enxergar quão absurdo é o racismo. A série do Hulu, na busca por representatividade, traz alguns personagens negros com papéis relevantes: a aia Moira, Luke e Hanna, respectivamente melhor amiga, marido e filha de Offred; a martha Rita, apesar de importante na história, é uma serviçal, um papel que costuma ser destinado a negros no audiovisual, criando verossimilhança com a herança de sociedades escravocratas. O problema é que considerar que os extremamente puritanos Filhos de Jacob incentivariam que comandantes brancos gerassem filhos em aias negras soa mais utópico do que verossímil. Como a série introduz personagens negros, mas não introduz o racismo como tema, sequer um comentário, isso cria questões: Ofmatthew, uma aia que tem como função narrativa criar conflitos que vão

servir ao enredo da terceira temporada, é negra; apesar de grávida, ela torna-se uma pária entre as aias, por servir ao regime sem questionar — lembremos que a série mostra mais agência e empoderamento feminino do que o livro. Se “não existe” racismo, a gente esquece que a opressão sobre mulheres negras é pior do que a opressão sobre mulheres brancas, e a empatia necessária é perdida. Apesar de Ofmatthew, que teve três filhos como aia, deixar claro que Gilead é para ela muito melhor do que o antes, que ela tem casa e comida, Offred não pensa duas vezes em ofendê-la com *bullying*, pois para Offred a luta é um imperativo feminino, sem ponderar nem o histórico de vida da outra aia nem as consequências. Decerto que a representatividade de minorias nas artes precisa ser revista, mas essa conta não deve ser feita pensando apenas em quantidade, mas também na qualidade dessa representação. Como aponta bell hooks no prefácio à edição de 2015 de *E eu não sou uma mulher?*, título que homenageia a abolicionista Sojourner Truth:

Fazer cursos em Estudos de Mulheres me mostrou as expectativas da sociedade em relação às mulheres (...) mas aprendi pouco sobre o papel designado às mulheres negras em nossa cultura. Para me entender como negra, para compreender o lugar definido para as mulheres negras nesta sociedade, precisei explorar mais do que a sala de aula, mais do que os tratados e os livros que minhas companheiras e colegas brancas estavam criando para explicar o movimento de libertação da mulher. (2019, p. 10).

Diferentes vivências criam diferentes experiências, e, como já tratamos aqui, o narrador é um dos principais elementos narrativos, pois a escolha de ponto de vista determina o que é possível ser contado ou não, e de que modo pode ser contado. Ela impacta inclusive o que se quer contar, e nenhuma das narradoras dos livros, em nenhum momento, faz crítica ou cria memórias destacando o apartheid gileadeano ou o racismo no tempo pré-Gilead. Quando o historiador inglês E.H. Carr conta sobre seis anos de documentos deixados pelo chanceler alemão Stresemann com interlocutores políticos e sua relevância na História da República de Weimar, ele destaca que “os documentos não nos contam o que aconteceu, mas somente o que Stresemann pensou que aconteceu, ou o que ele queria que outros pensassem, ou talvez o que ele próprio queria pensar que tivesse acontecido” (1961, p. 54).

Para efeitos de comparação, poderíamos trocar Stresemann por Offred, tia Lydia, Agnes ou Nicole. Os documentos de Stresemann foram organizados, após sua morte, por seu secretário, Bernhard, que os publicou em três volumes, e anos mais tarde por Sutton, um editor inglês, que fez uma edição condensada a partir da seleção de Bernhard. Carr especula que Stresemann teria caído no ostracismo se não fossem tais edições, e as histórias criadas por Atwood para Offred, tia Lydia, Agnes e Nicole são bem semelhantes à dele nesse sentido.

Todas as narrativas deixadas por elas foram encontradas postumamente e editadas já após a queda de Gilead, por alguém que não viveu aquele período, ou seja, com um olhar de alteridade, e nisso se distancia do que aconteceu com Stresemann pelos olhos de Bernhard, que maquiou os feitos de seu antigo chefe. Outros romances com recursos paródicos sobre documentos encontrados declaram a veracidade dos relatos ali descritos, como fazem, além do já comentado aqui More, Daniel Defoe em *Robinson Crusoe* (“O editor acredita que seja uma pura história dos fatos; não há nenhuma aparência de ficção”; 1994 [1719], p. 7) e Zamiátin em *Nós* (“Nenhum delírio, nem metáforas absurdas, nem sentimentos: somente fatos”; 2017, p. 410-411); em *O conto da aia e Os testamentos*, ao contrário, a figura do prof. Pieixoto como organizador e comentador dos relatos e o recurso paródico revelam incerteza sobre todos os materiais encontrados e reforçam a ferramenta de narrador não confiável:

Este item — hesito usar a palavra documento — foi escavado no lugar que um dia fora Bangor. (...) Com a transcrição pronta — e tivemos que repassá-la várias vezes, pelas dificuldades impostas pelo sotaque, referências obscuras e arcaísmos —, precisamos tomar uma decisão sobre a natureza do material cuja aquisição fora tão laboriosa. Estávamos diante de algumas possibilidades. Primeiro, as fitas podiam ser uma falsificação. Como vocês sabem, houve muitos casos de falsificação, pelos quais editores pagaram grandes quantias.<sup>45</sup> (ATWOOD, 2017, p. 313-314).

Como sempre, devemos ter cautela. Suponhamos que o manuscrito [de tia Lydia] seja uma falsificação. (...) E se nosso manuscrito foi concebido para ser uma armadilha? (...) A menos, é claro, que a história das jovens sobre “tia Lydia” seja para despistar.<sup>46</sup> (ATWOOD, 2019, p. 410-411).

Mesmo quando ele tenta relativizar sua desconfiança e fala de credibilidade, parte do discurso faz questão de apontar para a fragilidade das informações retidas pela memória humana:

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

---

<sup>45</sup> No original, “This item – I hesitate to use the word document – was unearthed on the site of what was once the city of Bangor (...) Once we had the transcription in hand – and we had to go over it several times, owing to the difficulties posed by accent, obscure referents, and archaisms – we had to make some decision as to the nature of the material we had thus so laboriously acquired. Several possibilities confronted us. First, the tapes might be a forgery. As you know, there have been several instances of such forgeries, for which publishers have paid large sums”.

<sup>46</sup> No original, “But as always we must be cautious. Suppose the manuscript is a forgery (...) What if our manuscript were devised as a trap (...). Unless, of course, the girls’ story of ‘Aunt Lydia’ is itself a misdirection”.

afoga de vez; porém, muito raramente as águas se abrem (...)”<sup>47</sup> (ATWOOD, 2019, p. 415).

Embora “contar histórias sempre [tenha sido] a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 1994, p. 205), o peso dessa estratégia narrativa de Atwood reforça a característica de Gilead como uma instituição total, que acaba por usar dispositivos que operam para subtrair a identidade de seus internos, objetificando-os (GOFFMAN, 1961; CORRÊA, 2021), e ecoa a frase que tia Lydia diz para Offred quando elas chegam à casa dos Waterford: “Pense nisso como servir ao Exército”<sup>48</sup> (ATWOOD, 2017, p. 17). Editar o conteúdo para trazer à luz é definir a realidade do outro — e também sua identidade. Para romper o silêncio que lhes foi imposto durante a vida, tal como aconteceu com Anastácia na vida real, pelo menos duas dessas narradoras, Offred e tia Lydia, precisaram encontrar subterfúgios que lhes permitissem recuperar sua história escondida do mundo, uma vez que o Muro de Gilead impedia a troca de informação com o mundo externo, como um “ato político, (...) um ato de *tornar-se*”, serem “autoridade da própria história” (KILOMBA, 2019, p. 28). Por meio das palavras de prof. Pieixoto, elas perdem o papel de agentes/sujeitos e voltam a ocupar o espaço de pacientes/objetos.

Kilomba ressalta, quando fala de reencenações do sujeito negro em cena colonial, que ele é o Outro, numa referência ao conceito de Hall, alguém que costuma ser alguém subordinado e exótico, e as “Notas históricas” ao final das duas obras de Atwood transparecem que a sociedade enxerga as pessoas de Gilead com essa alteridade: no simpósio de 2195, há um “The Nature Walk and Outdoor Period-Costume Sing-Song” (2017, p. 311); no de dois anos depois, um “Period Costume Re-enactment Day” (2019, p. 408), o que é tão desrespeitoso quanto hoje entendemos que é racista usar fantasia de “índio” ou fazer *black face* no Carnaval. Usar roupa de uma comunidade que teve sua história apagada, ao contrário de ser uma homenagem, é construir um muro que ressalta a diferença entre a sociedade que representa e a que é representada, assim como produzir, tal qual colocou Hall, “o espetáculo do ‘Outro’” (2016). O que é minimamente curioso, já que uma das falas de Crescent Moon,

---

<sup>47</sup> No original, “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”.

<sup>48</sup> No original, “Think of it as being in the army”.

interlocutora de prof. Pieixoto no simpósio, é “Precisamos seguir lembrando os erros cometidos no passado para não os repetirmos”<sup>49</sup> (ATWOOD, 2019, p. 408).

Se o imaginário coletivo cristaliza certos estereótipos e normatividades, isso vai transparecer na literatura, conforme ressalta Palumbo-Liu no artigo “The Minority Self as Other: Problematics of Representation in Asian-American Literature”:

Minha principal linha de argumentação gira em torno do que pode se chamar de uma sociologia da representação situada na História. Nesse contexto, Robert Weimann observa que “se deve discutir a questão da historicidade em mais de uma dimensão: não apenas na dimensão de como se representa (o que reduziria este projeto a um tipo de genealogia do significado), mas também na dimensão de quem e o que está representando”. (1994, p. 80-81).

Palumbo-Liu, que conclui o artigo citando uma fala de Spivak para mostrar como seus projetos dialogam, retoma um paralelo entre literatura e vida real no artigo “Embedded Lives: The House of Fiction, the House of History” (2011) para defender a influência das narrativas na vida das pessoas — sejam narrativas moldadas por um escritor ou formadas pelo coletivo, sejam os leitores contemporâneos ao momento de produção ou de gerações futuras, o efeito é o mesmo. As perguntas que resalto aqui são: como pode a literatura que exalta a alteridade do opressor servir de modelo para a humanização do oprimido? Como pode o prof. Pieixoto, sob o pretexto de produção de conhecimento, apropriar-se da voz de quatro mulheres, questionar publicamente a veracidade de seus relatos e, ainda assim, valer-se deles para apresentar seu trabalho? Em vez de libertação (de um Estado totalitário), o que esse final nos mostra é uma nova forma de dominação e manipulação (FINIGAN, 2011) — e por isso é tão relevante a sugestão de Carr de que, “quando pegamos um trabalho de história, nossa primeira preocupação não deveria ser com os fatos que ele contém, mas com o historiador que o escreveu” (1961, p. 58).

Não à toa o cânone da literatura é masculino: os homens dominam os espaços acadêmicos, e não são necessárias citações e referências bibliográficas para constatarmos isso, mas podemos listar alguns dados: das publicações de professores universitários na Itália e na Noruega entre 2011 e 2015, apenas 33%-34% eram de autoria feminina<sup>50</sup>; segundo a Unesco, mulheres que fazem parte da primeira geração de universitárias da família representam 39%-

<sup>49</sup> No original, “We must continue to remind ourselves of the wrong turnings taken in the past so we do not repeat them”.

<sup>50</sup> Disponível em: <https://www.nature.com/articles/d43978-021-00037-2>. Acesso em: 29 mar. 2023.

41% das mulheres na academia na Ásia, América do Sul, Europa e Oceania.<sup>51</sup> Como o próprio relatório aponta, as universidades estão preocupadas em mapear o número de estudantes mulheres em comparação ao de homens nos *campi*, mas não as produções delas — novamente, como na questão de representatividade racial na série, qualidade sendo preterida pela quantidade. Na pandemia de Covid-19, o abismo criado foi ainda maior: com o distanciamento social, sem escolas nem empregadas domésticas, a mulher da classe média se viu sobrecarregada com os cuidados infantis e do lar, respectivamente, sobrando pouco ou nenhum tempo para a dedicação acadêmica. Quem encontra a transcrição dos depoimentos de Agnes e Nicole é uma aluna de pós-graduação, Mia Smith, mas é o prof. Pieixoto, como dezenas dos professores (homens) que conhecemos no decorrer da vida acadêmica, que se torna a voz de autoridade, aquele que seleciona o que leremos e conheceremos. Seria essa uma crítica de Atwood e não apenas resultado de uma escrita que, como tantas outras, cai no machismo estrutural? Como aponta Joanna Russ, até Ursula K. Le Guin foi vítima das influências do patriarcado (2017), então como saber se o mesmo não aconteceu com Atwood?

Pensando na literatura como documento histórico de seu tempo de produção, é importante destacar que epígrafes e dedicatórias, dois elementos pré-textuais, exercem uma função de resgate da memória. *O conto da aia* traz na epígrafe *A Modest Proposal* [Uma modesta proposta], de Jonathan Swift (1729), prenunciando a intenção de adotar um tom satírico, e isso ajuda a entender o papel do prof. Pieixoto e das “Notas históricas”. O romance de Swift é reconhecidamente uma sátira que usa o canibalismo para denunciar a ganância dos colonizadores ingleses. Com a colonização, a Europa estendeu seus domínios, poder e influência pelo mundo — e a academia até hoje nada mais é do que uma reprodução dos valores eurocêntricos forjados e esculpidos na Grécia Antiga e os cânones que daí derivaram e que engolem as demais culturas. A USP, uma das mais prestigiadas universidades do Brasil, recebeu diversos professores franceses na década de 1930, e a mesma filosofia de pensamento da época perdura até hoje; a professora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí aponta essa influência também nos estudos africanos (1997). Mesmo ações de contracultura como o Movimento Antropofágico da Semana de 22, em São Paulo, que pretendia expurgar os valores clássicos das artes, vinham de um grupo tão branco, elitista e predominantemente masculino quanto eram os artistas europeus que eles desprezavam. Como alertou Beauvoir em 1949, falando de

---

<sup>51</sup> Disponível em: <https://www.iesalc.unesco.org/en/2022/03/08/global-universities-address-gender-equality-but-gaps-remain-to-be-closed/> e [https://www.iesalc.unesco.org/wp-content/uploads/2022/03/SDG5\\_Gender\\_Report-2.pdf](https://www.iesalc.unesco.org/wp-content/uploads/2022/03/SDG5_Gender_Report-2.pdf). Acesso em: 29 mar. 2023.

cultura e referências, “são os homens que fizeram a Grécia, o Império Romano, a França e todas as nações, que descobriram a Terra e inventaram os instrumentos que permitem explorá-la, que a governaram, que a povoaram de estátuas, de quadros e de livros” (2016, vol. 2, p. 34).

*O conto da aia* é dedicado a Mary Webster e Perry Miller, ambos puritanos. Webster é antepassada de Atwood, uma das bruxas condenadas nos Julgamentos de Salem, que sobreviveu ao enforcamento; apesar de a acusação ter sido aceita pela comunidade pelo simples fato de ela ser mulher e seu acusador, homem, sua sobrevivência pode ser interpretada como motivo de esperança. Miller foi professor de Atwood em Harvard, historiador; ela destaca o papel relevante dele na pesquisa de historiografias alternativas sobre o puritanismo em território estadunidense no século XVII (ATWOOD, 2022), e aprofundaremos a importância da homenagem a ele na seção 2 do Capítulo 2, quando falarmos de religião. Juntando essas duas chaves de leitura, além da clara paródia ao fundamentalismo estabelecido pelos Filhos de Jacob e da já declarada crítica de Atwood à construção da história pelo olhar dos vencedores, tal qual preconiza Benjamin, é possível reconhecer no prof. Pieixoto o historiador que construiu uma História pelo ponto de vista que ele queria, notadamente machista, como revela a sua fala nos simpósios de 2195 e 2197, mostrando antes de tudo que ele também é, como muitos historiadores, “produto da História” (CARR, 1961, p. 75). No primeiro dos trechos abaixo, o professor faz questão de ressaltar o sentido obsoleto de um verbo que tem uso corrente na língua inglesa contemporânea (“enjoy”, que tem como definição de uso arcaico fazer sexo, e aqui traduzi por “desfrutar”), trazendo à tona o cunho sexual que normalmente sequer passaria pela cabeça do público; no segundo, ele se desculpa pelo evento anterior, mas não sem antes fazer um gracejo:

Tenho certeza de que todos desfrutaram nossa adorável truta-do-ártico [Arctic Char] no jantar ontem à noite, e agora estamos desfrutando uma igualmente adorável Presidente do Ártico [Arctic Chair]. Uso a palavra “desfrutar” [“enjoy”] em dois sentidos, excluindo, é claro, o terceiro e obsoleto.<sup>52</sup> (ATWOOD, 2017, p. 312).

Obrigado, profa. Crescent Moon, ou deveria dizer sra. Presidente? Todos parabenizamos sua promoção, algo que nunca teria acontecido em Gilead. Agora que mulheres voltaram a usurpar cargos de liderança de forma tão ampla, espero que você não seja tão malvada comigo. Levei em consideração o que você me disse sobre as piadinhas que fiz no Décimo Segundo Simpósio — e admito que algumas

---

<sup>52</sup> No original, “I am sure we all enjoyed our charming Arctic Char last night at dinner, and now we are enjoying an equally charming Arctic Chair. I use the word ‘enjoy’ in two distinct senses, precluding, of course, the obsolete third”.

delas eram de mau gosto — e vou tentar não recair na ofensa.<sup>53</sup> (ATWOOD, 2019, p. 408).

Em sua análise de *Sobre o conceito de história*, o prof. Michael Löwy conclui que “a tese II se orienta ao mesmo tempo para o passado – a história, a rememoração – e o presente: a ação redentora” (2005, p. 53); a redenção está na lembrança, no presente, das vítimas do passado. Cada geração tem a potência da revolução ao olhar para os erros e acertos das gerações anteriores, e isso acontece quando a sociedade do final do século XXII ouve os ecos vindos de Gilead, saindo da bolha do ar que respira (BENJAMIN, 2020, p. 67-68). O próprio prof. Pieixoto lembra que “narrativas em primeira mão de Gilead são extremamente raras — sobretudo as relacionadas à vida de meninas e mulheres”<sup>54</sup> (ATWOOD, 2019, p. 412), por isso, apesar das contradições que seu trabalho apresenta — dar voz às mulheres quase tirando a credibilidade dessas vozes —, ele ainda tem relevância, desde que sempre se tenha em mente o que Benjamin destaca na tese VI,<sup>55</sup> a fim de evitar o que Löwy alerta como a “falsificação (...) do passado, e a transformação das massas populares em instrumento das classes dominantes” (2005, p. 66), que é a tendência vista com os eventos caricatos oferecidos durante os simpósios, citados anteriormente aqui. É preciso evitar que o poder do patriarcado, somado aqui à alteridade trazida pelo tempo, estruture-se na consciência normativa.

Ao juntar os cacos das quatro narradoras, o prof. Pieixoto constrói uma nova historiografia, alternativa, se considerarmos que a História oficial não revela que tia Lydia, Agnes e Nicole foram imprescindíveis para a derrocada do governo teocrático de Gilead. Löwy ainda destaca a intertextualidade da tese II com observações de Horkheimer, em que este coloca que “o que aconteceu aos seres humanos que morreram nenhum futuro pode reparar”, em consonância com o que Primo Levi, que foi levado para Auschwitz em 1944, fala sobre memória e trauma: o eu que escapa e consegue narrar não é quem viveu o verdadeiro trauma, pois este não está aqui para nos contar, está submerso (1988), a exemplo da personagem tia Immortelle, também conhecida por Becka, de *Os testamentos*, que morre afogada ao se esconder em uma cisterna para que Nicole use seu uniforme de tia e junto a

<sup>53</sup> No original, “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 a terrifying 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”.

<sup>54</sup> No original, “first-hand narratives from Gilead are vanishingly rare—especially any concerning the lives of girls and women”.

<sup>55</sup> “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘como ele foi de fato’. Significa apoderar-se de uma recordação, tal como ela relampeja no instante de um perigo.” (BENJAMIN, 2020, p. 70).

Agnes fuja de Gilead, levando os documentos que promoverão o fim do regime. Immortelle é o nome de tia que Atwood escolhe para a personagem, talvez uma homenagem à memória de todos que deram a vida por uma causa utópica ou perderam a vida por uma causa distópica.

O leitor termina *O conto da aia* e *Os testamentos* sem saber o que aconteceu com Offred após ela entrar na van preta e com tia Lydia após a fuga das meio-irmãs, respectivamente, nem se o destino delas é o mesmo de Becka, já que seus relatos são interrompidos e a História não as cita. Cientes da incerteza de seu futuro, as duas encontraram subterfúgios para deixar seus relatos registrados antes que fossem caladas para sempre. Offred diz:

Eu gostaria de acreditar que isto que estou contando é uma história. Tenho que acreditar nisso. Preciso acreditar. Quem consegue acreditar que essas histórias são só histórias tem mais chance.

Se o que estou contando é uma história, então tenho controle sobre o fim. Então haverá um fim, para a história, e a vida real virá depois. Posso retomá-la de onde parei.

Isto que estou contando não é uma história.

É também uma história que estou contando, dentro da cabeça, conforme avanço.

Conto, não escrevo, porque não tenho nada com que escrever, e porque de qualquer jeito escrever é proibido. Mas, se for uma história, mesmo dentro da minha cabeça, preciso estar contando para alguém. Não se conta uma história apenas para si mesma. Tem sempre alguém mais.

Até quando não tem ninguém mais.

Uma história é como uma carta. *Prezado você*, eu digo. Só você, sem nome. Associar um nome associa *você* ao mundo factual, o que é mais arriscado, mais perigoso: quem sabe quais são as chances lá fora, de sobrevivência, as suas? Eu digo *você*, *você*, como uma antiga canção de amor. *Você* pode se referir a qualquer pessoa.

*Você* pode se referir a milhares.

Não estou em perigo imediato, digo para você.

Finjo que você pode me ouvir.

Mas não adianta, porque sei que não pode.<sup>56</sup> (ATWOOD, 2017, p. 49-50).

Já tia Lydia, em seus escritos, o tempo todo se dirige ao futuro leitor — são dezesseis ocorrências de “você que me lê”<sup>57</sup> como vocativo — e faz questão de mencionar a

<sup>56</sup> No original, “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 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”.

importância de seu papel no regime e no fim dele, como acontece logo na abertura e no encerramento do livro (desconsiderando as “Notas históricas”), respectivamente:

Escrevo estas palavras em minha sala particular na biblioteca do Ardua Hall — uma das poucas bibliotecas ainda de pé após a fervorosa queima de livros que tem acontecido de um lado a outro de nossa terra.

As digitais corruptas e manchadas de sangue do passado precisam ser removidas para criar um espaço limpo para a geração moralmente pura que certamente há de vir. Essa é a teoria.

Mas entre essas digitais sangrentas estão as que nós mesmos deixamos, e essas não são tão fáceis de remover. Ao longo dos anos, enterrei muitos ossos; agora estou inclinada a escavá-los de novo — ainda que seja apenas para sua edificação, você que não conheço e que me lê. Se você está lendo, pelo menos este manuscrito terá sobrevivido. Embora talvez seja fantasia minha: talvez eu nunca tenha leitores. Talvez só esteja falando com a parede ou o muro, em mais de um sentido.

Já chega de inscrições por hoje. Minha mão dói, minhas costas doem, e meu copo noturno de leite quente me aguarda. Vou guardar esta arenga no esconderijo, evitando as câmeras de segurança — sei onde estão, já que eu mesma as instalei. Apesar dessas precauções, estou ciente do risco que corro: escrever pode ser perigoso. Que traições, e depois que condenações, me aguardam? Muitos em Ardua Hall adorariam pôr as mãos nestas folhas.<sup>58</sup> (ATWOOD, 2019, p. 4-5).

O tempo que temos juntos está acabando, você que me lê. Talvez para você estas minhas páginas sejam uma frágil caixa de tesouro, que deve ser aberta com máximo cuidado. Talvez você as rasgue, ou as queime: isso acontece muito com palavras.

Talvez você seja estudante de História, e nesse caso espero que faça algo proveitoso comigo: um retrato sincero, um registro definitivo da minha vida e minha época, com as devidas notas de rodapé; mas, se não me acusar de má-fé, ficarei espantada. Ou, na verdade, não espantada: estarei morta, e os mortos não se espantam facilmente.

Eu a imagino uma mulher jovem, inteligente e ambiciosa. Você está tentando criar um espaço para si entre os ecos das escuras cavernas acadêmicas que ainda existirem em sua época. Eu a visualizo em sua mesa, com o cabelo encaixado atrás das orelhas, o esmalte nas unhas descascando — pois o esmalte terá voltado, como sempre volta. Você está franzindo ligeiramente o cenho, um hábito que vai piorar com a idade. Eu paio atrás de você, espionando por cima do seu ombro: sua musa, sua inspiração invisível, instando-a a continuar.

<sup>57</sup> No último capítulo, tia Lydia revela que pensa em uma leitora enquanto escreve, algo que no original em inglês só fica claro com a confidência, e que em português ficaria evidente desde o início do livro numa tradução mais direta como “minha leitora”, antecipando um *spoiler*, mesmo que isso não impacte tanto na leitura; por isso, aqui uso uma solução neutra: “você que me lê”. Depois da revelação caberia minha leitora, mas o original usa uma expressão fixa (“my reader”), então cabe à tradução manter a padronização.

<sup>58</sup> No original, “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-smeared 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. / That’s enough inscribing for today. My hand hurts, my back aches, and my nightly cup of hot milk awaits me. I’ll stash this screed in its hiding place, avoiding the surveillance cameras—I know where they are, having placed them myself. Despite such precautions, I’m aware of the risk I’m running: writing can be dangerous. What betrayals, and then what denunciations, might lie in store for me? There are several within Ardua Hall who would love to get their hands on these pages”.

Você vai se debruçar neste meu manuscrito, ler e reler, esmiuçá-lo, desenvolvendo o sentimento fascinado, mas também entediado, de ódio que tantos biógrafos acabam sentindo por seus objetos de estudo. Como posso ter me portado de forma tão ruim, tão cruel, tão estúpida?, você pergunta. Você mesma jamais teria feito essas coisas! Mas você mesma jamais terá precisado fazer.

(...)

Mas agora preciso encerrar nossa conversa. Adeus, você que me lê. Tente não pensar muito mal de mim, ou não pior do que eu penso de mim mesma.<sup>59</sup> (ATWOOD, 2019, p. 403-404).

Benjamin afirma que os soldados voltaram da Primeira Guerra mudos e “pobres em experiência comunicável” (1994, p. 198), e vemos que, apesar de todas as privações e os maus-tratos que sofreram, Offred e tia Lydia têm condições de narrar. Já Adorno se questiona se é possível fazer poesia após Auschwitz, colocando o Holocausto como experiência limítrofe que impede de falar — para ele, não como fuga da realidade, mas como uma representação dela (1998 [1949]) —, então cabe a pergunta: é possível fazer poesia após Gilead? Ou melhor, podem Offred, tia Lydia, Agnes e Nicole criar poesia? Por poesia, aqui, mobilizo Octavio Paz e sua definição de que “a poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia. (...) O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem” (1982, p. 17). Para responder à pergunta, levanto uma hipótese: Offred cria poesia para se manter sã, Agnes e Nicole contam crônicas históricas (WHITE, 1991), apenas, enquanto tia Lydia promove uma estetização da violência para se colocar como heroína.

A memória delas, que se manifesta narrativamente via linguagem oral ou escrita, é o pano de fundo dessas quatro histórias que o prof. Pieixoto edita, e é possível ver que essas memórias têm construções bem distintas, algo que os próprios títulos dos romances evidenciam: Offred nos oferece uma *tale*, que pode ser uma narrativa de eventos fictícios ou reais, mas sempre uma narrativa; as outras narradoras fornecem *testaments*, algo quase com

<sup>59</sup> No original, “mine as a fragile treasure box, to be opened with the utmost care. Possibly you will tear them apart, or burn them: that often happens to words. / Perhaps you’ll be a student of history, in which case I hope you’ll make something useful of me: a warts-and-all portrait, a definitive account of my life and times, suitably footnoted; though if you don’t accuse me of bad faith I will be astonished. Or, in fact, not astonished: I will be dead, and the dead are hard to astonish. / I picture you as a young woman, bright, ambitious. You’ll be looking to make a niche for yourself in whatever dim, echoing caverns of academia may still exist by your time. I situate you at your desk, your hair tucked back behind your ears, your nail polish chipped—for nail polish will have returned, it always does. You’re frowning slightly, a habit that will increase as you age. I hover behind you, peering over your shoulder: your muse, your unseen inspiration, urging you on. / You’ll labour over this manuscript of mine, reading and rereading, picking nits as you go, developing the fascinated but also bored hatred biographers so often come to feel for their subjects. How can I have behaved so badly, so cruelly, so stupidly? you will ask. You yourself would never have done such things! But you yourself will never have had to. / (...) / But now I must end our conversation. Goodbye, my reader. Try not to think too badly of me, or no more badly than I think of myself”.

um caráter documental. Ana Rüsche, em sua tese de doutorado, traz um levantamento bibliográfico importante sobre o uso de *tale* como referência à palavra homófona *tail* de um conto de Chaucer, mostrando que o uso de *tale* pelos professores Pieixoto e Wade é um trocadilho perverso que banaliza a situação de escravidão sexual das aias. O fato é que só nas “Notas históricas” essa associação é levantada, então Rüsche conclui que “o uso do tom pernóstico do narrador bastante inoportuno parece, contudo, não macular a narrativa dramática principal que antecede a palestra do prof. Pieixoto” (2015, p. 46).

Assim como a carta de Pero Vaz de Caminha, considerado o primeiro documento escrito no Brasil, pode ser estudada como literatura por suas qualidades estéticas, já que traz um componente narrativo, ao contrário do gênero de anais, o “objeto” que Offred deixa narrado — o prof. Pieixoto mesmo reluta em chamar de documento, mais pela questão da veracidade do que pela materialidade do texto — poderia ser literatura para aquela sociedade pós-gileadeana que assiste ao simpósio, poderia ser pesquisado por um professor de literatura fictício em 2195. Quando Gilead impõe a religião como modelo de regime e de pensamento, é nas palavras que Offred encontra sua forma não apenas de organizar para si o mundo à sua volta, mas também de lutar, criando essa nova visão da História de Gilead; num mundo com linguagem pré-moldada, como veremos melhor na seção 2 do Capítulo 2, “O Pai-Nosso de cada dia”, ela tece sua própria linguagem. Assim, a literatura de Offred é o ápice da revolução benjaminiana, ou seja, a emancipação dos oprimidos, quando lembramos que Gilead tenta retomar a Idade Média, época em que era a religião que apaziguava os problemas morais do humano, e que sua substituição se deu pela cultura com o Humanismo.

Aristóteles já preconizava que a poesia é o gênero mais belo por não se ater à linearidade, tendo assim um caráter mais artístico e menos documental (2005). As lembranças de Offred surgem como *flashes* de memória a todo instante, tendo “objetos físicos [que] se tornam veículos que ligam uma época a outra”<sup>60</sup> (BIGNELL, 1998, p. 6); imagens que não existiam e que, quando lembradas, voltam a existir (BENJAMIN, 1989). Também Aristóteles já traz a diferença entre narrar e mostrar, técnica estabelecida pelo formalista inglês Percy Lubbock em *The Craft of Fiction* [A arte da ficção] (1921) e que hoje a maioria dos manuais de escrita criativa sintetiza como “*show, don’t tell*” [mostre, não conte]. Além disso, é indiscutível o tom poético da narração de Offred, permeada por metáforas e mudanças de tempo verbal, entre outras figuras de linguagem, para mostrar seu presente e seu passado, como no trecho:

---

<sup>60</sup> No original, “Physical objects become vehicles which link one time to another”.

Você há de me perdoar. Sou uma refugiada do passado e, como outras refugiadas, rememoro os costumes e hábitos que abandonei ou fui obrigada a abandonar, e tudo parece igualmente peculiar, daqui, e estou igualmente obcecada. Como uma russa Branca bebendo chá em Paris, perdida no século XX, eu perambulo de volta, tentando recuperar aquelas trilhas distantes; fico melancólica, perco a mim mesma. Derramo lágrimas. É derramar lágrimas, não chorar. Eu me sento nesta cadeira e escorro feito uma esponja.<sup>61</sup> (ATWOOD, 2017, p. 239).

Destaco ainda na narrativa de Offred o discurso indireto livre, já exemplificado aqui pela conversa entre Fred e Offred na página 222 do romance, e várias figuras recolhidas em uma única página do livro, a que abre o capítulo 2 (ATWOOD, 2017, p. 17): assíndeto em “A chair, a table, a lamp”; assíndeto e hipérbatos, quando, “em tropeços sucessivos, antecipa uma coisa e logo salta para outra, e vai inserindo ainda mais outras pelo meio irracionalmente, e de novo volta ao ponto de partida” (LONGINO, 2005, p. 74), em “A window, two white curtains. Under the window, a window seat with a little cushion. When the window is partly open — it only opens partly — the air can come in and make the curtains move”; hipérbato, perguntas e mudança de pessoa verbal em “Does each of us have the same print, the same chair, the same curtains, I wonder? Government issue? / Think of it as being in the army, said Aunt Lydia”.<sup>62</sup>

Offred, assim, oferece ao leitor as fontes técnicas do sublime que Longino teorizou no século I (2005), inaugurando um conceito depois revisto por filósofos como Kant, Burke e Schiller, aqui trazidas com o jargão atualizado aos tempos modernos: figuras de pensamento, de sintaxe e de semântica que poderiam encher páginas e mais páginas deste trabalho. Se nesse passado remoto de Longino temas *elevados* eram os voltados à aristocracia e ao amor, nós (e nossas narradoras), produto do século XXI, frutos de uma filosofia moderna que deixou para trás as tragédias de destino e passou a enxergar a agência do humano via livre-arbítrio, decerto damos mais importância às críticas sociais típicas das comédias da Antiguidade do que a reis enlouquecendo para cumprir seu destino ou a belas donzelas inalcançáveis. Por isso os capítulos “Noite”, seis no total, são tão importantes ao analisarmos a literatura que ela

<sup>61</sup> No original, “You’ll have to forgive me. I’m a refugee from the past, and like other refugees I go over the customs and habits of being I’ve left or been forced to leave behind me, and it all seems just as quaint, from here, and I am just as obsessive about it. Like a White Russian drinking tea in Paris, marooned in the twentieth century, I wander back, try to regain those distant pathways; I become too maudlin, lose myself. Weep. Weeping is what it is, not crying. I sit in this chair and ooze like a sponge”.

<sup>62</sup> Ao longo desta dissertação traduzi todos os trechos de *O conto da aia* e *Os testamentos* usados para exemplificar minha argumentação, mas aqui, pelo fato de estar analisando figuras de linguagem, pareceu-me apropriado manter o original, em inglês, no corpo do texto e trazer a tradução para a nota: Uma cadeira, uma mesa, uma luminária. / Uma janela, duas cortinas brancas. Sob a janela, uma cadeira acolchoada. Quando a janela está meio aberta — ela nunca abre toda — o ar entra e balança as cortinas. / “Será que todo mundo tem o mesmo quadro, a mesma cadeira, as mesmas cortinas? Coisa do governo? / Pense nisso como servir ao Exército, disse tia Lydia.

produz — neles, as memórias de Offred não vêm como um lampejo involuntário, são deliberadas, e o foco da narrativa é o passado dela junto à família e aos amigos.

Em vários momentos Offred mostra uma nostalgia do passado, e, considerando que Gilead foi criada com a motivação de construção de famílias, para assegurar o futuro da comunidade, alguns de seus laços afetivos do passado — Luke e Moira, marido e melhor amiga — desfeitos pelo regime tornam-se um tema de importante de contraposição entre o antes e o agora, a liberdade e a opressão, a democracia e a teocracia; seu ato pode ser interpretado como “‘atear ao passado a centelha da esperança’ — uma centelha que pode incendiar a pólvora no presente” (LÖWY, 2005, p. 66), como um dever de fala. Logo na abertura do terceiro capítulo “Noite”, o sétimo no livro, ela deixa claro o seu papel como agente nessas lembranças: “A noite é minha, meu tempo para mim, para fazer o que eu quiser, desde que eu fique quieta. Desde que eu não me mexa. Desde que eu me deite. A diferença entre *me deitar* e *deitada*. Deitada é sempre passivo. (...) Eu me deito, então, no quarto (...)”<sup>63</sup> (ATWOOD, 2017, p. 47). Há um paralelo inclusive com a fala de Primo Levi de que “Aqui [no campo de trabalho Ka-be], porém, o tempo é nosso; de beliche para beliche, apesar da proibição, nos visitamos e falamos, falamos” (1988, p. 77) quando lembramos a cena das aias contando o nome uma para a outra no final da primeira “Noite”, como já citamos na seção 1 deste capítulo.

No entanto, como disse Benjamin, “o importante para o autor que rememora não é o que ele viveu, mas o tecido da sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? (...) Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite” (1994, p. 37). As exceções aos laços afetivos citados acima são a filha e a mãe, reforçando o tema da maternidade em seu período em Gilead. Para haver memória, é preciso que antes haja esquecimento, então os capítulos “Noite” não são aqueles em que ela se lembra da mãe e filha, que lhe foi retirada à força enquanto fugiam pela floresta, tentando atravessar a fronteira para o Canadá. O que aponta para o trauma aqui é que a criança nunca tem seu nome revelado; sempre é tratada por “ela”. Quando sua amiga Janine está prestes a dar à luz, a própria Offred reflete indiretamente sobre o tema, sem perder a linguagem poética — provavelmente herança da ternura melancólica que a noite traz no Romantismo (CANDIDO, 2008): “Mas quem pode se lembrar da dor, depois que termina?

---

<sup>63</sup> No original, “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. The difference between *lie* and *lay*. Lay is always passive. (...) I lie, then, inside the room”.

Tudo o que resta dela é uma sombra, nem sequer na mente, na carne. A dor nos marca, mas é profunda demais para ver. Quem não vê não sente”<sup>64</sup> (ATWOOD, 2017, p. 135). Sua filha torna-se essa sombra não palpável, sem nome, assim como ela própria, uma vez que o conteúdo pode ser reprimido, mas não o afeto. A memória da filha se oferece para repor o “objeto” que não está mais ali, já que a fantasia tem o mesmo valor da realidade para o descarrego (FREUD, 2020). Esse embate entre não existência/existência, de certo modo rompendo parcialmente a barreira da resistência de que fala Freud (parcial porque cria a imagem, mas deixa o nome de fora), faz Offred viver constantemente o processo de “recordação, repetição e elaboração” (FREUD, 1914), tornando de novo a filha real via linguagem, curando-se pela fala (ou, se não a curando, permitindo o não enlouquecimento), que é o princípio da psicanálise.

Benjamin, leitor de Freud, destaca no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” que para o pai da psicanálise o consciente teria a importante função de agir “no interesse e proteger contra os estímulos” (1989, p. 111). Por isso, faz sentido que Offred não fale da filha quando tem suas lembranças voluntárias. Juliana Lugão (2019), em sua tese sobre arquivo, fotografia e memória em Benjamin, aponta alguns outros pontos de contato entre Freud e o filósofo alemão, como a símile da escavação e a figura do arqueólogo na questão da memória, que a fala de Offred ilustra de certa forma quando explicita que

Isto é uma reconstrução. É tudo uma reconstrução. É uma reconstrução agora, na minha cabeça, enquanto estou deitada na minha cama de solteira ensaiando o que devia ter falado ou não, o que devia ter feito ou não, como eu devia ter agido. Se eu sair daqui algum dia...

Vamos parar aí. Pretendo sair daqui. Não pode durar para sempre. Outros já pensaram coisas assim, em momentos ruins antes deste, e sempre tiveram razão, conseguiram sair de um jeito ou de outro, e não durou para sempre. Embora para eles talvez tenha durado todo o sempre que eles tinham.

Quando eu sair daqui, se eu for capaz de registrar isso, de qualquer jeito, mesmo que seja de uma voz para outra, vai ser uma reconstrução também, com ainda mais distanciamento. É impossível dizer algo exatamente do jeito que era, porque o que dizemos nunca dá para ser exato, sempre se deixa algo de fora, existem partes demais, lados, contracorrentes, nuances; gestos demais, que podem significar isto ou aquilo, formas demais que nunca podem ser descritas plenamente, sabores demais, no ar ou na língua, semicóres, demais.<sup>65</sup> (ATWOOD, 2017, p. 144).

<sup>64</sup> No original, “But who can remember pain, once it’s over? All that remains of it is a shadow, not in the mind even, in the flesh. Pain marks you, but too deep to see. Out of sight, out of mind”.

<sup>65</sup> No original, “This is a reconstruction. All of it is a reconstruction. It’s a reconstruction now, in my head, as I lie flat on my single bed rehearsing what I should or shouldn’t have said, what I should or shouldn’t have done, how I should have played it. If I ever get out of here – / Let’s stop there. I intend to get out of here. It can’t last forever. Others have thought such things, in bad times before this, and they were always right, they did get out one way or another, and it didn’t last forever. Although for them it may have lasted all the forever they had. / When I get out of here, if I’m ever able to set this down, in any form, even in the form of one voice to another, it

Aqui, no entanto, destaco que a ideia freudiana de reinterpretação e reavaliação de eventos passados à luz do presente também está em Benjamin quando, em *Sobre o conceito de história*, ele sugere que a História, ou seja, o passado, seja repaginada para dar voz aos vencidos, embora Lugão ressalte que Benjamin “insiste muito mais na impossibilidade de retomar o passado enquanto tal, pois a imagem da memória já seria produto resultante do choque entre passado e presente, transformando-os” (2019, p. 112).

Lembremos que Atwood é, além de romancista e ensaísta, poeta: entre 1961 e 2020, lançou mais de vinte coletâneas de poemas. Manifestar-se poeticamente, mesmo que em um texto em prosa, faz parte de sua expressão; não à toa sua obra é considerada literária pela crítica moldada pela cultura humanista eurocêntrica. A erudição e a desenvoltura de Offred ao manipular a linguagem são empréstimos possíveis da habilidade da autora à personagem, mas não são uma obrigatoriedade na narrativa — e a prova disso são os relatos de Agnes e Nicole, relatos cronológicos mais secos; as tensões ocorrem pelo conteúdo, pelo sofrimento que lhes é infligido ao longo do período de tempo que narram, não pela forma que a narrativa ganha. A disparidade de narração tem motivo: Agnes cresceu em Gilead, sem acesso a leitura, e Nicole, embora criada no Canadá, ainda é bem jovem; seus testemunhos são esteticamente mais pobres como estratégia narrativa de construção das personagens, pois falas rebuscadas trairiam a verossimilhança.

Agnes faz seu relato em ordem meticulosamente cronológica, embora não marque o tempo em dias, meses e anos, já que o tempo em Gilead é marcado por sinos, como “outrora nos conventos de freiras”<sup>66</sup> (ATWOOD, 2017, p. 18), segundo contou Offred. A própria Agnes relata que “é difícil se lembrar de datas, especialmente porque não tínhamos calendário”<sup>67</sup> (ATWOOD, 2019, p. 19), tema que vamos explorar melhor quando falarmos de nacionalismo cotidiano, na seção “O Pai-Nosso de cada dia”. Sua narrativa busca as lembranças, num movimento voluntário de recuperação das informações de seu passado para um interlocutor que desconhecemos, porém as pistas narrativas, sendo a mais evidente os títulos dos capítulos “Transcrição do Depoimento da Testemunha 369A”, apontam para um arquivo, que é construído junto com o de Nicole, testemunha 369B.

---

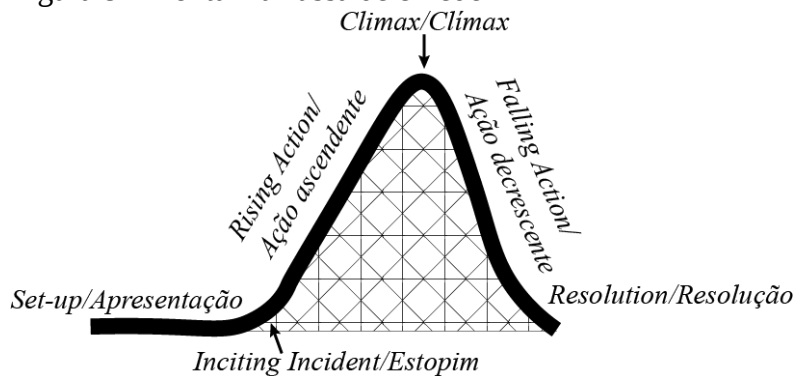
will be a reconstruction then too, at yet another remove. It's impossible to say a thing exactly the way it was, because what you say can never be exact, you always have to leave something out, there are too many parts, sides, crosscurrents, nuances; too many gestures, which could mean this or that, too many shapes which can never be fully described, too many flavours, in the air or on the tongue, half-colours, too many”.

<sup>66</sup> No original, “as once in nunneries”.

<sup>67</sup> No original, “It's hard to remember calendar dates, especially since we did not have calendars”.

Diferentemente de Offred, elas nunca parecem estar em estado poético, quando “os elementos racionais se processam ao mesmo tempo que os irracionais” (PAZ, 1982, p. 172). Por mais que às vezes haja emoção no conteúdo dito, isso não se converte em forma poética, pois os recursos linguísticos empregados são do tipo mais acessível, como imaginamos que se expressem pessoas que cresceram impedidas de fabular (Agnes) ou que tenham pouca idade e, portanto, pouco repertório linguístico e literário (Nicole). Considerando o enredo de montanha-russa ensinado nos cursos de escrita criativa (Figura 8), podemos considerar que o estopim [*inciting incident*] que leva ao início da ação crescente das duas ocorre pela temática da morte: com a morte da mãe, Agnes precisa enfrentar o abandono paterno e o *bullying* por ser filha de uma aia, tornando-a presa fácil para o comandante Judd e fazendo-a logo ser “resgatada” por tia Lydia para ser uma postulante e posteriormente pérola, ou seja, *trainee* de tia; com a morte dos pais, Nicole descobre que eles, na verdade, são agentes do Mayday que cuidavam de sua proteção e seu anonimato, por ser a famosa bebê sequestrada do seio de Gilead.

Figura 8 - Montanha-russa de enredo



Legenda: Montanha-russa de enredo popularizada em cursos de escrita criativa, descendente da pirâmide de Freytag, desenhada no século XIX pelo dramaturgo e romancista alemão Gustav Freytag, que por sua vez expandiu o esquema clássico narratológico proposto por Aristóteles.

A morte e o luto, esse tema que desperta as maiores emoções há milênios, tanto em personagens — lembremos a reação de Aquiles à morte de Pátroclo<sup>68</sup> — quanto em autores — Woolf conta em um ensaio que na infância marcada por *moments of non-being* [momentos de

<sup>68</sup> “Uma nuvem negra de dor se apoderou de Aquiles. / Levantando com ambas as mãos a poeira enegrecida, / atirou-a por cima da cabeça e lacerou seu belo rosto. (...) E ele próprio, grandioso na sua grandiosidade, jazia / estatelado na poeira e com ambas as mãos arrancava o cabelo. (...) Medonhos foram os gritos de Aquiles. (...) ‘meu ânimo não me compele / a viver entre os homens e com eles coexistir, se primeiro / Heitor não perder a vida golpeado pela minha lança’”. (HOMERO, 2013, XVIII: 22-92).

não ser/estar] ela teve um *moment of being* [momento de ser/estar] deflagrado ao ouvir os pais falando de um suicídio (1974 [1940]) —, é narrada assim por Agnes:

Tem sido muito difícil para mim contar as circunstâncias em torno da morte da minha mãe. Tabitha me amava incondicionalmente, e agora ela se fora, e tudo à minha volta parecia trêmulo e incerto. Nossa casa, o jardim, até meu próprio quarto — já não pareciam reais, como se fossem se dissolver em uma névoa e desaparecer. Eu não parava de pensar em um versículo d'A *Bíblia* que tia Vidala nos fez decorar (...)

No funeral da minha mãe, me deram um vestido preto. Compareceram alguns dos outros comandantes e suas esposas, e nossas marthas. Tinha um caixão fechado com a carcaça terrena da minha mãe dentro, e meu pai fez um discurso curto sobre como ela havia sido uma boa esposa, sempre pensando nos outros antes de si mesma, um exemplo para todas as mulheres de Gilead, e depois ele fez uma oração, agradeceu a Deus por libertá-la da dor, e todo mundo disse Amém. Não faziam muito drama em funerais de mulheres em Gilead, nem das que estão no alto na hierarquia.

As pessoas importantes voltaram à nossa casa depois do cemitério, e teve uma recepção pequena. Zilla tinha feito salgados de queijo, uma de suas especialidades, e me deixou ajudar. Isto foi um consolo: poder vestir um avental, e ralar o queijo, e espremer a massa no tubo de confeitiro para o papel-manteiga, e depois observá-la crescer através do vidro do forno. Nós assamos esses no último instante, quando as pessoas vieram.

Depois tirei o avental e fui para a recepção com meu vestido preto, como meu pai tinha pedido, e fiquei quieta, como ele também tinha pedido. A maioria dos convidados me ignorou, exceto uma das esposas, que se chamava Paula.<sup>69</sup> (ATWOOD, 2019, p. 73-74).

O funeral é um momento que, como levanta Felipe Marques Maciel em sua dissertação sobre a emoção na obra homérica, “cria um espaço de permissividade emocional — um refúgio, nos termos de William Reddy (2001) — em que a expressão das emoções não é apenas tolerada, mas obrigatória” (2020, p. 111), e, se isso era comum na Grécia Antiga e é no Brasil hoje, então, mesmo que a obra se passe num futuro desconhecido, sabemos que ainda é no século XXII; mesmo que culturas diferentes lidem de formas diferentes com a

<sup>69</sup> No original, “It has been very difficult for me to tell you about the events surrounding my mother’s death. Tabitha had loved me without question, and now she was gone, and everything around me felt wavering and uncertain. Our house, the garden, even my own room—they seemed no longer real—as if they would dissolve into a mist and vanish. I kept thinking of a Bible verse Aunt Vidala had made us learn by heart (...) / For my mother’s funeral I was given a black dress. Some of the other Commanders and their Wives were in attendance, and our Marthas. There was a closed coffin with the earthly husk of my mother inside it, and my father made a short speech about what a fine Wife she had been, forever thinking of others ahead of herself, an example for all the women of Gilead, and then he said a prayer, thanking God for freeing her from pain, and everyone said Amen. They didn’t make a big fuss over the funerals of women in Gilead, even high-ranking ones. / The important people came back to our house from the cemetery, and there was a small reception. Zilla had made cheese puffs for it, one of her specialties, and she’d let me help her. That was some comfort: to be allowed to put on an apron, and to grate the cheese, and to squeeze the dough out of the pastry tube onto the baking sheet, and then to watch through the glass window of the oven as it puffed up. We baked these at the last minute, once the people had come. / Then I took off the apron and went in to the reception in my black dress, as my father had requested, and was silent, as he had also requested. Most of the guests ignored me, except for one of the Wives, whose name was Paula”.

morte, podemos imaginar que a sociedade gileadeana não se comporta de modo muito diferente da sociedade estadunidense atual, sobretudo no que tange a valores cristãos.

Em vez de mostrar seus sentimentos, Agnes conta cenas, traz capítulos episódicos. Poderíamos atribuir a reação também ao fato de que cada pessoa, mesmo as que convivem num mesmo tempo e numa mesma cultura, processa o luto de uma forma própria, e seria possível considerar que nessas cenas sua fala é morna por causa do trauma e da melancolia pelo luto não elaborado. E pensar sobre o tema remete a uma fala de Benjamin sobre Proust, quando ele diz “quando Proust descreve, numa passagem célebre, essa hora supremamente significativa, em sua própria vida, ele o faz de tal maneira que cada um de nós reencontra essa hora em sua própria existência” (1994, p. 38). É exatamente essa empatia com personagens agregada à experiência vicária que a literatura traz que a torna algo tão importante para a humanidade — no duplo sentido da palavra —, mesmo que Benjamin dê a entender que o romance é menor que a narração do contador de histórias, pela experiência que provoca no público.

Em 2015, meu pai sofreu um acidente e passou cinco meses internado num CTI, entubado, tetraplégico, quase sempre lúcido. As chances de recuperação eram mínimas, mas a esperança nunca nos abandonou. Até o dia em que ouvi as palavras mais duras jamais ouvidas, vindas da voz mais reconfortante que existia naquele momento, a da minha mãe: “Os médicos disseram para nos prepararmos”. Minha primeira reação foi involuntária, um jato de vômito que esguichou da minha boca antes mesmo que eu pudesse processar aquela frase que materializava a ausência por vir, uma nova existência do meu pai, presente a partir daquele segundo apenas em fotos e na memória. Dias depois, no velório, ouvi de uma pessoa muito querida e próxima: “Você está tão bem, tão forte, eu não conseguiria”, comprovando o trecho que destaquei há pouco na dissertação de Maciel, antes mesmo de pensar em dar este relato tão pessoal aqui. A verdade é que não importa tudo que a gente tenha lido de filosofia, psicologia, teoria sobre o tema: quando acontece conosco, não é possível prever nossa reação. Nem no dia, nem na semana seguinte, nem oito anos e meio depois. Esta inclusão não foi planejada. Ela foi fruto de alguns dias escrevendo sobre as mortes na vida de Agnes e Nicole, das lembranças daqueles cinco meses de 2015 sempre muito vivas, como que escavadas (usando a metáfora arqueológica que Benjamin pega emprestada de Freud) pelas palavras de Atwood nos dois romances. E a necessidade quase física de escrever sobre isso aqui foi, de alguma forma, meu meio de tentar mais uma vez ordenar meus sentimentos; foi quando me

adiantei e escrevi a dedicatória, para lembrar a ausência, e os agradecimentos, para celebrar a presença.

A rememoração de Agnes, retomando a análise da obra, acontece anos depois do fato, pois entre a morte da mãe e o encontro com Nicole transcorre cerca de uma década, pela cronologia dos eventos. Não temos como saber o foro íntimo e as motivações de Agnes além do que é refletido em sua expressão. Ela, como narradora, poderia ter excluído isso de seu testemunho — afinal, se seu interlocutor está interessado nas informações relacionadas com o que pode causar a derrubada de Gilead, como parece ser pelas “Notas históricas”, pouco importa se a mãe adotiva de Agnes está viva ou morta; do que morreu; se seu pai se casou novamente e com quem. Ela, como eu, decidiu trazer à tona a cena do funeral, mas o fez sem mostrar emoção; o que poderia ser um *moment of being* é tão comum quanto outros momentos no livro, e por isso não dá para concordar que ela faça poesia como faz Offred. Nos momentos felizes a emoção de Agnes emerge, mas ainda vemos uma linguagem, quando comparada à da aia, menos rica em imagens e figuras de linguagem:

Eu me aninhava junto dela, com o braço dela em volta de mim e minha cabeça apoiada em seu corpo magro, e dava para sentir a saliência de suas costelas. Meu ouvido ficava colado no peito dela, e eu escutava seu coração martelando lá dentro — mais e mais rápido, pelo que parecia, enquanto ela esperava até eu falar alguma coisa. Eu sabia que minha resposta tinha poder: podia fazê-la sorrir ou não.

O que eu podia dizer além de sim e sim? Sim, eu estava feliz. Sim, eu tinha sorte. Enfim, era verdade.<sup>70</sup> (ATWOOD, 2019, p. 13).

Acima ela se refere à Tabitha ainda viva, a única figura materna que conhecia, por quem nutria grande amor, em uma conversa sobre a mãe tê-la escolhido como filha. Em outra lembrança doce, esta com a mãe já morta, ela diz “Tabitha tinha uma voz linda, que nem uma flauta de prata. De vez em quando, à noite, quando estou adormecendo, quase a escuto cantar”<sup>71</sup> (ATWOOD, 2019, p. 18). Ela constrói algumas imagens, porém sem o mesmo rebuscamento narrativo de Offred, que costuma empregar em sua narrativa metáforas em vez de símiles. Podemos ainda entender que ela passa por um segundo luto quando descobre que é filha de uma aia e passa a sofrer *bullying* da colega Shunammite. Adaptando para o contexto

<sup>70</sup> No original, “I would be nestled close to her, with her arm around me and my head against her thin body, through which I could feel her bumpy ribs. My ear would be pressed to her chest, and I could hear her heart hammering away inside her—faster and faster, it seemed to me, as she waited for me to say something. I knew my answer had power: I could make her smile, or not. / What could I say but yes and yes? Yes, I was happy. Yes, I was lucky. Anyway it was true”.

<sup>71</sup> No original, Tabitha had a beautiful voice, like a silver flute. Every now and then, at night when I am drifting off to sleep, I can almost hear her singing”.

de Gilead o que Kilomba (2019) fala sobre escrita e racismo, é possível dizer que para Agnes (e também para Offred) “o processo de [contar] é tanto uma questão relativa ao passado quanto ao presente (...) já que o [preconceito] cotidiano incorpora uma cronologia que é temporal” (p. 29). Talvez isso explique por que ela aborda o tema da morte da mãe do coração e como isso funciona bem como recurso narrativo para a autora, sem criar uma arbitrariedade na história e ao mesmo tempo criando empatia do leitor com a personagem.

A morte dos pais adotivos de Nicole, por outro lado, é indispensável à narrativa, pelo fato de eles serem agentes do Mayday e de que sem essa morte muito provavelmente ela não teria aceitado ir a Gilead para contribuir com o plano de tia Lydia. A adolescente, quando comparada a Agnes, elabora ainda menos seu luto num primeiro momento. Ela descobre a morte dos pais no final do capítulo IV e continua o tema no capítulo XXI:<sup>72</sup>

Fiquei sentada lá por um minuto sem falar; eu não conseguia entender. Que maníaco ia querer matar Neil e Melanie? Eles eram tão comuns.

— Então eles estão mortos? — falei, enfim. Eu tremia. Tentei imaginar a explosão, mas só consegui ver um vazio. Um quadrado preto.<sup>73</sup> (ATWOOD, 2019, p. 58).

Eu estava sentada no carro de Ada, tentando assimilar o que ela havia me falado. Melanie e Neil. Explodidos por uma bomba. Na frente da Clothes Hound. Não era possível.

— Aonde estamos indo? — Era algo frouxo para se dizer, parecia tão normal; mas nada era normal. Por que eu não estava gritando?

(...)

— Vamos entrar aqui? — Fiquei muito cansada de repente. Seria bom entrar em uma casa e me deitar.<sup>74</sup> (ATWOOD, 2019, p. 121).

O discurso direto, com falas também de outros personagens, destaca-se em seus relatos, passando a agência para os outros, que por vezes ganham voz própria num momento que deveria ser dela. Ela então consegue elaborar um pouco mais tarde:

Consegui beber um pouco do chá, e meus dentes pararam de bater. Fiquei sentada e vi a movimentação de pessoas, que nem eu ficava vendo na Clothes Hound. Entraram algumas mulheres, uma com um bebê. Elas pareciam bem arrasadas, e também com medo. As mulheres do Santuário se aproximaram e lhes deram

<sup>72</sup> Os capítulos V a XX são narrados por Agnes e tia Lydia, por isso há um hiato tão grande de capítulos entre a notícia e a elaboração.

<sup>73</sup> No original, “I sat there for a minute without speaking; I couldn’t make sense of this. What kind of maniac would want to kill Neil and Melanie? They were so ordinary. / ‘So they’re dead?’ I said finally. I was shivering. I tried to picture the explosion, but all I could see was a blank. A black square”.

<sup>74</sup> No original, “I was sitting in Ada’s car, trying to absorb what she’d told me. Melanie and Neil. Blown up by a bomb. Outside The Clothes Hound. It wasn’t possible. / ‘Where are we going?’ I said. It was a limp thing to say, it sounded so normal; but nothing was normal. Why wasn’t I screaming? / (...) / ‘Are we going in here?’ I was suddenly very tired. It would be nice to go into a house and lie down”.

boas-vindas e disseram “Vocês estão aqui agora, está tudo bem”, e as mulheres de Gilead começaram a chorar. Na hora pensei: Por que chorar, vocês deviam estar felizes, vocês saíram. Mas, depois de tudo que aconteceu comigo desde aquele dia, eu entendo. A gente segura dentro de si o que quer que seja, até consigo passar da pior parte. Depois, já em segurança, pode derramar todas as lágrimas com que não podia desperdiçar tempo antes.

Saíram palavras das mulheres em fragmentos e rompantes:

*Se disserem que eu preciso voltar...*

*Eu tive que deixar meu filho para trás, não tem algum jeito de...*

*Perdi o bebê. Não tinha ninguém...*

As mulheres encarregadas lhes deram lenços. Falaram coisas para acalmá-las, como Você precisa ser forte. Estavam tentando melhorar a situação. Mas pode ser muita pressão ouvir que você precisa ser forte. Isso é outra coisa que eu aprendi.<sup>75</sup> (ATWOOD, 2019, p. 123-124).

Apenas no capítulo XXIII ela descobre que não era filha biológica dos pais que conhecia e novamente passa por um processo de luto: a ausência de vínculo consanguíneo, assim revelada, tem o potencial de esvaziar sua até então principal função afetiva no mundo, que era ser filha de Melanie e Neil. Se por um lado a narração oferece à narradora o poder humanizador de organização do mundo ao seu redor, por outro a articulação do texto nem parece finamente lapidada nem tem aquele quê de caótico milimetricamente estratégico que lemos nos flashes impressionistas de Offred e que remete ao fazer poético extraído de Paz (1982) citado há pouco; assim, por mais que a mensagem possa tocar o leitor, pela identificação ao nos fazer pensar nas pessoas que perdemos, o código que a adolescente usa não assegura o efeito de impressionar a percepção (CANDIDO, 2017). Nicole então preenche a ausência com uma raiva que é assim expressada logo no início do relato, que abre com uma catacrese, mas que em geral não se revela como uma linguagem poética:

Dizem que vou ficar com a cicatriz para sempre, mas estou quase melhor; então, sim, acho que estou forte o bastante para fazer isto agora. Você disse que gostaria que eu dissesse como me envolvi nessa história toda, então vou tentar; mas é difícil saber por onde começar.

Vou começar logo antes do meu aniversário, ou do que eu achava que era meu aniversário. Neil e Melanie mentiram para mim sobre isso: tinha sido pelo melhor dos motivos, e com a melhor das intenções, mas, quando descobri, fiquei bem brava.

<sup>75</sup> No original, “I managed to drink some of the tea, and my teeth stopped chattering. I sat there and watched the foot traffic, the way I used to watch it in The Clothes Hound. Several women came in, one of them with a baby. They looked really wrecked, and also scared. The SanctuCare women went over and welcomed them and said, ‘You’re here now, it’s all right,’ and the Gilead women started to cry. At the time I thought, Why cry, you should be happy, you got out. But after all that’s happened to me since that day, I understand why. You hold it in, whatever it is, until you can make it through the worst part. Then, once you’re safe, you can cry all the tears you couldn’t waste time crying before. / Words came out of the women in snatches and gasps: / *If they say I have to go back... / I had to leave my boy behind, isn’t there any way to... / I lost the baby. There was no one... /* The women in charge handed them tissues. They said calm things like You need to be strong. They were trying to make things better. But it can put a lot of pressure on a person to be told they need to be strong. That’s another thing I’ve learned”.

Mas **foi difícil manter minha raiva**, porque àquela altura eles já estavam mortos. Dá para sentir raiva dos mortos, mas é impossível conversar com eles sobre o que foi feito; ou então só dá para ter um lado da conversa. E além da raiva eu sentia culpa, porque eles tinham sido assassinados, e eu achava que o assassinato deles era culpa minha.<sup>76</sup> (ATWOOD, 2019, p. 39; grifo meu).

No entanto, depois, quando começa a narração em ordem cronológica, a memória dos acontecimentos é relatada quase toda em diálogos, e, apesar das lágrimas, não a vemos sentir a raiva de que ela havia falado antes, mostrando, como aponta Benjamin (1994), que as reminiscências são involuntárias, mas a memória é seletiva. Ela comenta que “Senti lágrimas se acumularem nos olhos. Tinha outro buraco se abrindo na realidade: Neil e Melanie estavam desaparecendo, mudando de forma. Percebi que eu não sabia muito sobre eles, no fundo, nem sobre seu passado. Eles não tinham falado disso, e eu não tinha perguntado. Ninguém nunca pergunta muito aos pais sobre eles, não é?”<sup>77</sup> (ATWOOD, 2019, p. 131), mas essa é uma parte pequena da mensagem, que perde o destaque por estar cercada por um grande diálogo entre ela, Ada e Elijah, integrantes do Mayday e responsáveis por levá-la a Gilead, que trata de questões práticas sobre a verdadeira identidade e o trabalho de Melanie e Neil. Somente no capítulo XXX, em que Nicole torna a narrar, ela enfim elabora melhor, em discurso indireto, o que está sentindo, e o que vem a ser seu terceiro luto — a perda da própria identidade:

Eu estava falando do momento em que Elijah disse que eu não era quem eu pensava. Não gosto de lembrar a sensação. Foi como se um buraco se abrisse e me engolissem — não só eu, mas minha casa, meu quarto, meu passado, tudo que eu sabia de mim, até minha aparência — era queda e sufocamento e escuridão, tudo ao mesmo tempo.

Devo ter ficado sentada lá por pelo menos um minuto, sem falar nada. Eu me sentia como se não conseguisse puxar o ar. Eu me sentia gelada.

A bebê Nicole, de rosto redondo e olhos ignorantes. Sempre que eu via aquela foto famosa, eu estava olhando para mim mesma. Aquela bebê tinha causado muitos problemas para muita gente só por ter nascido. Como eu podia ser aquela pessoa? Dentro da minha cabeça eu negava, eu gritava que não. Mas nada saiu.

(...)

Balancei a cabeça. Eu ainda estava tentando assimilar. Então eu era uma refugiada, que nem as mulheres assustadas que eu tinha visto no Santuário; que nem as outras refugiadas sobre quem todo mundo discutia. Meu cartão de saúde,

<sup>76</sup> No original, “They say I will always have the scar, but I’m almost better; so yes, I think I’m strong enough to do this now. You’ve said that you’d like me to tell you how I got involved in this whole story, so I’ll try; though it’s hard to know where to begin. / I’ll start just before my birthday, or what I used to believe was my birthday. Neil and Melanie lied to me about that: they’d done it for the best of reasons and they’d meant really well, but when I first found out about it I was very angry at them. Keeping up my anger was difficult, though, because by that time they were dead. You can be angry at dead people, but you can never have a conversation about what they did; or you can only have one side of it. And I felt guilty as well as angry, because they’d been murdered, and I believed then that their murder was my fault”.

<sup>77</sup> No original, “I felt tears building in my eyes. There was another void opening in reality: Neil and Melanie were fading, changing shape. I realized I didn’t know much about them really, or about their past. They hadn’t talked about it, and I hadn’t asked. Nobody ever asks their parents much about themselves, do they?”.

minha única prova de identidade, era falso. Eu nunca estive legalmente no Canadá. Podia ser deportada a qualquer momento. Minha mãe era uma aia? E meu pai...  
 — Então meu pai é um daqueles? — perguntei. — Um comandante?  
 A ideia de que ele fazia parte de mim — de que estava dentro do meu corpo — me deu calafrios.<sup>78</sup> (ATWOOD, 2019, p. 185-186).

Assim como Offred, que deixou de ser \_\_\_\_\_ (seu nome nunca é revelado nos romances) e se torna Of \_\_\_\_\_ (nome do comandante a quem serve) a cada novo período de “serviço” — e essa questão voltará a ser discutida na seção 2 do capítulo 2 —, Nicole, que até então era chamada de Daisy pelos pais adotivos, perde a noção de quem ela própria é; o que era sua história de vida torna-se, a partir desse ponto, uma história de ficção dentro do romance.

O historiador estadunidense Hayden White, que se identifica com o movimento da nova História, aponta no artigo “O valor da representatividade na representação da realidade” (1991) para os três modelos que montam a historiografia: os anais, as crônicas e a história genuína. Os anais não têm nenhuma voz narrativa: são apenas um compilado de fatos em ordem cronológica, sem causalidade nem continuidade; a história genuína conta o final dos eventos que fazem parte da ação principal, o que não acontece com nenhuma das nossas quatro narradoras, pois todas terminam suas histórias *in media res*, que é um dos pré-requisitos das crônicas históricas. Agnes interrompe o relato quando ela e a irmã chegam de bote à orla; não sabemos se elas conseguirão entregar o microchip às autoridades canadenses, que é o único motivo para que Agnes tenha se tornado tia, em vez de ser obrigada a se casar com o comandante Judd. Nicole, embora complemente essa lacuna sobre a grande missão delas juntas, tem ainda como parte de seu enredo o grande ressentimento por ter sido criada por agentes do Mayday e se sentir enganada por não saber quem é sua verdadeira mãe; seu relato cessa quando ela adormece assim que a mãe chega ao quarto do hospital e se apresenta, deixando essa parte da história sem conclusão. Ainda com Nicole vemos um proêmio comum às narrativas da Antiguidade clássica — como se fosse o texto de capa que temos hoje,

---

<sup>78</sup> No original, “I was telling you about the moment when Elijah said that I wasn’t who I thought I was. I don’t like remembering that feeling. It was like having a sinkhole open up and swallow you — not only you but your house, your room, your past, everything you’d ever known about yourself, even the way you looked — it was falling and smothering and darkness, all at once. / I must have sat there for at least a minute, not saying anything. I felt I was gasping for breath. I felt chilled through. / Baby Nicole, with her round face and her unknowing eyes. Every time I’d seen that famous photo, I’d been looking at myself. That baby had caused a lot of trouble for a lot of people just by being born. How could I be that person? Inside my head was denying it, I was screaming no. But nothing came out. / (...) / I shook my head. I was still trying to take it in. So I was a refugee, like the frightened women I’d seen in SanctuCare; like the other refugees everyone was always arguing about. My health card, my only proof of identity, was a fake. I’d never legally been in Canada at all. I could be deported at any time. My mother was a Handmaid? And my father... ‘So my father’s one of those?’ I said. ‘A Commander?’ The idea of part of him being part of me—being inside my actual body—made me shiver”.

resumindo o desenrolar daquela história, de modo a atrair a atenção do público; como seu testemunho é oral, faz sentido que a técnica seja utilizada sem comprometer a característica de narrativa em ordem de ocorrência dos fatos, já que depois ela retoma do ponto inicial e segue a cronologia dos eventos.

Por isso, quando embarcamos na suspensão de descrença e pensamos que o conteúdo de *Os testamentos* é real, uma leitura dos textos de Agnes e Nicole pode classificá-los como crônicas, já que, ao contrário de Offred e tia Lydia, elas *narrativizam* (aqui usando o vocabulário estabelecido por White para examinar e atribuir sentido ao mundo via narrativa) os acontecimentos em ordem cronológica, de modo a organizar o discurso. Seus testemunhos também atendem aos demais requisitos da argumentação do historiador: têm início adequado no tempo (seguindo o enredo de montanha-russa, temos o *set-up* logo antes do estopim para as narradoras); coerência narrativa; tema central (unir-se à causa de tia Lydia para levar à derrocada do regime teocrático dos Filhos de Jacob); riqueza de detalhes, afastando-se assim dos anais; e centro geográfico (o eixo Canadá-Gilead-Canadá). Ainda segundo a classificação do historiador, o fato de as narrativas apresentarem preocupação com a forma, como vemos em alguns trechos de Agnes e Nicole, não seria motivo para tirar a credibilidade de um relato como crônica histórica.

Muitos textos autobiográficos, aliás, são objeto de estudo em pós-graduação em Literatura, mostrando que ficção e não ficção têm em comum o debate sobre estilo e discurso, como aponta Lugão quando defende que “a *Crônica* apresenta um laboratório para as diversas formas que um texto memorial pode tomar na escrita de Benjamin” (2019, p. 21). Curioso notar que o crítico literário estadunidense Fredric Jameson (2020) afirma que a *Crônica berlinense* de Benjamin comporta-se como um *Bildungsroman*, já que esses escritos, embora não ficcionais, têm como proposta expor uma série de eventos que contam a história de uma vida, com lampejos de reflexividade literária. Embora essas crônicas diferenciem-se da classificação de White, visto que as crônicas falam de reminiscências, espaço e momentos de discontinuidades, ao contrário da sequência de eventos da autobiografia (JAMESON, 2020; BENJAMIN, 1989), e ainda que “a *Crônica* deve se despojar do impulso de psicologizar o que podemos ser tentados a pensar como efeitos da memória” (JAMESON, 2020, p. 138), é possível colocar a *Crônica berlinense* em diálogo com a parte de Agnes em *Os testamentos*. A narradora poderia ter construído seu próprio romance de formação não fosse a lacuna de tempo entre começar o treinamento de postulante, primeiro passo para ser tia, e o encontro com Nicole, que entrara em Gilead sob o pseudônimo Jade. Infelizmente esse hiato na história

de Agnes impede que o leitor conheça o dia a dia do treinamento de uma postulante, um recorte de nove anos de sua vida que Agnes julgou que não interessava a seu interlocutor, e o motivo disso nunca é declarado. Assim, retomando a seção anterior, em que o foco era o ponto de vista do narrador, somente Agnes e tia Lydia poderiam nos oferecer dados sobre essa dinâmica social de Gilead — Agnes porque a viveu, tia Lydia porque atuou como a figura de mentora que faz parte da jornada do protagonista em formação.

Como editora de formação e profissão, deixo aqui um breve comentário técnico sobre *Os testamentos* em comparação a *O conto da aia*. Atwood já provou em diversas obras que sabe manipular a linguagem e construir personagens que provoquem no leitor uma experiência estética que coloca suas obras na estante da dita Literatura com L maiúsculo. Em termos de forma, os capítulos de Agnes e Nicole não são catárticos a ponto de provocar no leitor um gozo estético; porém, como já exposto neste trabalho, poderia soar inverossímil ter Agnes e Nicole narrando com o mesmo teor poético de Offred, já que Agnes teve pouco acesso a leitura — restrita aos estudos como postulante nos nove anos de lacuna na sua história — e Nicole era apenas uma adolescente. Não que não seja possível que pessoas com baixo grau de instrução produzam textos capazes de emocionar pela forma; o problema é que isso não é o que se espera de personagens com baixo grau de instrução formal; na vida real, o ser humano tem uma complexidade que dificilmente cabe em personagens literários, os quais precisam pertencer minimamente a uma caixinha de arquétipos para que seja possível contar sua jornada num determinado número de páginas, sem que soem bipolares ou pareçam mal construídos. Editorialmente, o livro apresenta dois principais aspectos narrativos que talvez pudessem ter se beneficiado de um pouco mais de apuro. O primeiro é o arco de Agnes: conhecemos uma adolescente que deseja se tornar tia para fugir de um casamento arranjado e depois saltamos para os dias de uma mulher que, apesar de estar há nove anos sendo moldada para seguir os preceitos estabelecidos pelos Filhos de Jacob, em algumas cenas larga tudo o que ela sempre conheceu e obedece cegamente às palavras de tia Lydia — e obedecer cegamente faria sentido, já que Gilead não estimula o pensamento crítico em mulheres, mas não faz sentido lutar contra a própria instituição que a criou. Esse buraco explica-se meramente porque a jornada de Nicole que interessa contar ocorre num espaço de tempo curtíssimo, ao contrário da jornada da meia-irmã, mas as histórias das duas tinham que chegar juntas a um ponto comum na linha do tempo do livro com um balanço mínimo de capítulos dedicados a cada uma delas, para que uma não parecesse coadjuvante à outra — e mesmo assim, embora elas narrem alternadamente os capítulos pares de II a XVIII e em conjunto do

XX ao XXVI, quando contados os subcapítulos, Agnes narra 34, contra 23 de Nicole. O segundo aspecto narrativo é a quebra de expectativa de leitura: o livro é divulgado como uma distopia, já que seria uma certa continuação de *O conto da aia*, mas a história de Agnes é uma aventura; esta análise, no entanto, será feita na seção 1 do Capítulo 2, “O que é distopia neste trabalho”.

Ainda assim, com o olhar de editora e atenta ao papel político e social da aquisição e edição de originais literários — ou seja, às vozes que ganham e impactam o mundo e que produzem uma representação de mundo para a posteridade —, entendo que a principal contribuição e mérito de *Os testamentos* é o debate que a obra provoca, tanto sobre a importância da construção e reconstrução da memória quanto sobre a esperança de concretização do ideal utópico dentro da distopia, pois, como disse Atwood em entrevista ao jornal *El País* em 2021, “as utopias voltarão porque precisamos imaginar como salvar o mundo”,<sup>79</sup> frase que começou a circular nas redes sociais como um símbolo de esperança. O livro ganhou um dos principais prêmios literários da atualidade, e o discurso de Florence na entrega do prêmio, citado anteriormente, mostra, repito, que *tendência* literária e *tendência* política andam de mãos dadas (BENJAMIN, 1994). E a atitude de Atwood ao dividir o palco com Bernardine Evaristo também reforça essa ideia: Atwood fez um brevíssimo discurso dizendo que não precisava da atenção e que estava feliz de dividir o Booker Prize com Evaristo, deixando para a colega, a primeira autora negra vencedora na história do galardão, o microfone e o tempo de fala. Uma pequena gentileza — uma vez que Atwood, então internacionalmente aclamada pela crítica, já havia ganhado o Booker Prize em 2000, e que *Os testamentos* não precisava de holofote, pois se tornara *best-seller* assim que foi publicado — que, somada a outras pequenas gentilezas que incluem dar voz às minorias, pode tornar o mundo melhor do que temos hoje, o que é a essência do ideal utópico. Evaristo, inclusive, destacou que o prêmio daquele ano fazia História, pois das seis obras finalistas, quatro eram de autoria feminina e duas de autores negros, algo incomum quando fazemos uma análise de prêmios literários de maior prestígio. Essa lembrança da escritora, já ao final de seu discurso, aliás, veio como um lampejo de memória, nítido pela expressão dela no vídeo, daqueles de que Benjamin fala em sua tese V de *Sobre o conceito de história*, e que Evaristo recupera do passado e verbaliza no presente, com uma

---

<sup>79</sup> Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-05-29/margaret-atwood-as-utopias-voltarao-porque-precisamos-imaginar-como-salvar-o-mundo.html>. Acesso em: 7 maio 2023.

preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre. (GAGNEBIN in BENJAMIN, 1994, p. 16).

Nesse sentido, tia Lydia, ao escrever os relatos, cultiva uma aliança ambígua com seu leitor: se por um lado ela cria subterfúgio para produzir memória sobre Gilead, com foco no inescrupuloso comandante Judd e no papel dela para a fuga das meio-irmãs, por outro deixa de lado o tratamento que reservava às aias, relegando esse pedaço da história ao esquecimento; se por um lado ela ressalta o empoderamento feminino, colocando-se como alguém que pela perspicácia conseguiu sair da posição de subalterna e tornou-se agente, por outro tenta apagar que sua posição de agente também foi o que a transformou em algoz de outras mulheres, que diferentemente dela não tiveram opção. As palavras de tia Lydia sobre a redenção das futuras gerações ao olhar para o passado (citadas nas páginas 71 e 72 deste trabalho) fazem lembrar as teses finais de Benjamin; no entanto, a personagem não sabe, ou pelo menos nada indica seu conhecimento, que Offred nos deixou as fitas gravadas. A tia, portanto, mostra-se uma narradora muitíssimo parcial ao tentar impedir que os rastros do passado se alastrassem — e esse esquecimento dos atos violentos que cometeu, relatados por outrem em *O conto da aia*, é a mesma estratégia de regimes que vão contra os direitos humanos, o mesmo tipo de regime que ela tenta destruir em *Os testamentos*.

Se no plano do teor tia Lydia é quase nêmesis de Offred em *O conto da aia* e quase mentora das meio-irmãs em *Os testamentos*, no plano da forma estética a tia aproxima-se da aia e se afasta das jovens, pelo fato de trazer construções sintáticas e escolhas semânticas que dão um tom poético ao texto. No entanto, há questões importantes que diferenciam a tia da aia no plano da linguagem. Para começar, Offred está falando, tia Lydia está escrevendo, e em geral na fala não há tanta ponderação quanto há no processo de escrita, quando temos a oportunidade de pensar melhor antes de colocar determinadas palavras no papel. Como aponta o filósofo estadunidense Walter J. Ong (2002 [1982]), que tem um trabalho relevante de comparação entre linguagem oral e escrita, as estruturas orais privilegiam a pragmática, além da repetição do já dito, caindo ora na redundância do que se quer reforçar, ora no esquecimento do que perdeu a relevância para o presente, enquanto o discurso escrito tem a oportunidade de atentar para uma sintaxe mais elaborada e melhor organização das experiências vividas.

A questão é que as narradoras não são pessoas reais que realmente gravaram seus discursos. Tudo ali foi pensado e ponderado na forma escrita pela autora, Atwood, que pôde

apenas simular a linguagem da interação do dia a dia que humanos mantêm entre si, e até consigo mesmos na forma de pensamento — sempre buscando a verossimilhança que a ficção exige para que o leitor embarque na suspensão de descrença. A intenção é de texto falado, mas a recepção, considerando que o mercado de audiolivros ainda não alcançou a mesma popularidade dos livros impressos e digitais, é de texto escrito. Novamente aqui faço uma afirmação empírica, pela experiência de vinte anos de edição de livros, nacionais e traduzidos, quando ressalto que o autor (e nisso se inclui o tradutor) precisa ter como limite as convenções da linguagem escrita para construir sua narrativa, inclusive nos diálogos. Se por um lado a formalidade nas falas — e na narração em primeira pessoa, que é o caso dos dois romances analisados — provoca a impressão de um personagem engessado e inverossímil, por outro interrupções, sobreposições, negociações de turnos de fala, anacolutos e prosódia comuns no dia a dia não cabem no papel, sob o risco de causar no leitor desconforto ou até confusão, tornando a leitura engasgada. A escrita do autor passa, portanto, por essa ação limitadora. E Gilead pode ser uma sociedade oral, mas Atwood vive numa sociedade escrita, e qualquer laboratório ou pesquisa que ela possa ter feito não vai dar conta de apagar da memória seu contexto sócio-histórico. O esforço é, portanto, dela, de simular essa realidade, e do leitor, de embarcar nesse bosque ficcional (ECO, 1994), uma vez que os padrões de coesão e gramaticais permitem ao interlocutor perceber quando um texto escrito foi feito para soar oral e quando um texto falado em voz alta foi previamente escrito e está sendo lido (BUTT *et al.*, 2000).

Ainda, e o que destaca minha tese trazida anteriormente de que Offred faz poesia e tia Lydia estetiza a violência, há o fato de que a resistência da aia soa como passividade a muitos leitores (e que por isso talvez torne a série mais palatável que o livro para algumas pessoas, como observei em conversas informais com conhecidos ao longo desta pesquisa), quando na verdade ela é apenas um “eu estilhaçado sem linha cronológica” (PATRÍCIO, 2022) que escapa, sobretudo à “Noite”, e então consegue narrar, apesar da despersonalização — lembremos que ela é Offred, não June, e que a filha também nunca tem o nome revelado. Tia Lydia, na outra ponta dessa história, cria um eu narcísico em suas memórias, garante sua existência no futuro como autora, compara-se a uma rainha:

Você vai se debruçar neste manuscrito, lendo e relendo, catando pelo em ovo ao longo da leitura, desenvolvendo o ódio fascinado e também entediado que biógrafos costumam desenvolver por seus biografados (...) Meu começo está no meu fim,

como já disseram. Quem foi mesmo? Maria, rainha da Escócia, se a História não mentir.<sup>80</sup> (ATWOOD, 2019, p. 403-404).

Ela, sim, organiza milimetricamente o caos para assegurar o efeito narrativo (CANDIDO, 2017) que deseja alcançar; seu relato torna-se seu monumento, gravando para sempre no tempo seu heroísmo, à semelhança de sua estátua. Parece que a frase “Mas as pessoas são capazes de fazer qualquer coisa para não ter que admitir que a vida delas não tem significado. Não tem utilidade, melhor dizendo. Não tem enredo”<sup>81</sup> (ATWOOD, 2017, p. 227), dita por Offred em *O conto da aia*, antecipa as motivações de tia Lydia em *Os testamentos*. A beleza que a tia tenta trazer à narrativa, em vez de um gozo estético, como é a fala de Offred, revela um falseamento. A própria fala da tia citada acima, trazendo a condicional “se a História não mentir”, realça o ato falho da personagem e a grande perspicácia da autora, que aponta sem precisar levantar o dedo ao destacar que a História é uma construção formada pelas peças que têm sua voz reconhecida, e que a história naqueles cadernos segue esse padrão.

É importante, por fim, ressaltar que, em *O conto da aia*, tia Lydia era uma personagem plana, construída em torno de poucas qualidades e sem um arco narrativo de crescimento (FORSTER, 2003), uma vez que Offred não acessava seus pensamentos nem tinha intimidade com a personagem, de quem estava afastada hierarquicamente na escala social de Gilead. Das narradoras que vivem em Gilead, Offred e Agnes, por não serem pessoas dentro do sistema, têm conhecimento restrito sobre o funcionamento do regime; a única narradora que pode proporcionar ao leitor detalhes do funcionamento do Centro Vermelho é tia Lydia, já no livro *Os testamentos*, agora como uma personagem redonda (FORSTER, 2003) — inclusive com muito mais camadas do que Agnes e Nicole. Ela, no entanto, opta por ressaltar seu sofrimento logo após o golpe de Estado pelos Filhos de Jacob, buscando justificar sua escolha de ter se tornado tia, e, no tempo presente da escrita no Ardua Hall, destacar as picuinhas com as outras tias, sua relevância naquela sociedade e o empenho para derrotar o sistema, mesmo que isso signifique sua morte. Assim, a estrutura da maioria de seus capítulos — todos os ímpares do livro, do primeiro ao último antes das “Notas históricas” — é ou um desabafo íntimo ou uma reminiscência, seguido de um espaço narrativo que introduz cenas episódicas de Gilead.

<sup>80</sup> No original, “You’ll labour over this manuscript of mine, reading and rereading, picking nits as you go, developing the fascinated but also bored hatred biographers so often come to feel for their subjects. (...) In my end is my beginning, as someone once said. Who was that? Mary, Queen of Scots, if history does not lie”.

<sup>81</sup> No original, “But people will do anything rather than admit that their lives have no meaning. No use, that is. No plot”.

A possibilidade revolucionária presente no golpe de Estado orquestrado por tia Lydia, portanto, não cumpre a exigência de revolução benjaminiana: a narradora parte de um ponto de vista único para elaborar sua própria versão da História de Gilead, ignorando totalmente o cortejo fúnebre que ela própria impôs à casta que perde tudo, desde o nome até o direito de maternar o filho levado no ventre. A tia torna-se a elite que caminha sobre os corpos das aias, das não mulheres e de tantas outras pessoas que direta ou indiretamente sofreram o trauma máximo em consequência das escolhas dela — caso de Becka, por exemplo. Em comum com Benjamin, que deixa um “testemunho e testamento” (SELIGMANN-SILVA in BENJAMIN, 2020, p. 11) com as teses de *Sobre o conceito de história* e depois escolhe tirar a própria vida com morfina, para evitar ser preso pelo regime nazista, tia Lydia deixa seu testamento sob o título “O hológrafo de Ardua Hall” e decide aplicar em si uma ou duas doses de morfina antes da chegada dos olhos para prendê-la por conspiração e pelo homicídio do comandante Judd; ao contrário de Benjamin, no entanto, que nos brindou com um texto sobre redenção que continua atual e relevante mesmo oito décadas depois de escrito em plena era dos extremos, a tentativa da tia de criar uma narrativa de redenção é seu alimento para suportar a realidade que ela escolheu para si mesma, deixando para a História um testamento narcísico.

## 2 A UTOPIA DE UNS É A DISTOPIA DE OUTROS

### 2.1 Definindo distopia neste trabalho

Todos os animais são iguais, mas alguns são mais iguais que outros.  
*George Orwell, Animal Farm*

Enquanto escrevia o Prólogo deste trabalho, levantei a pergunta para mim mesma, como que em voz alta: “será a utopia um documento de barbárie? E seriam as distopias uma ficcionalização da revolução benjaminiana?”. Afinal, as utopias mostram um mundo melhor, no presente ou no futuro — nunca um mundo perfeito, e é importante destacar isso sempre —, a partir ou não do ideal religioso de Paraíso (abraçando esse conceito em todas as mitologias), que pode ser alcançado não pela virtude apenas, e, sim, pelos esforços humanos (CLUTTE; NICHOLLS, 1995). No entanto, o ser humano é plural, tem vivências e desejos diferentes; por mais que a manutenção e o aprimoramento da vida humana possam parecer um desejo universal, afinal a morte, esse desconhecido, tem sido um dos maiores tabus da humanidade há séculos, impulsionando as pessoas a descobrirem formas de viver mais e melhor, nem todo indivíduo está preocupado com o acesso de todos às condições que levariam a essa vida melhor e mais longa. Provas disso: quando um novo grupo emergiu contra a sociedade feudal, em vez de *Liberté, Egalité, Fraternité* para todos, vimos o surgimento de novos contextos de opressão (MARX; ENGELS, 2013); ou: hoje vivemos no capitalismo, não no comunismo. Então, como seria possível uma utopia? Como seria possível existir um momento histórico em que todas as pessoas que habitam um mesmo espaço tivessem os mesmos desejos a ponto de alcançarmos um lugar seguro para todos? Como poderia haver um mundo em que versões de Silas Malafaia, pastor homofóbico assumido em nome de valores supostamente cristãos, convivam em harmonia com transexuais?

Na fictícia Gilead, por exemplo, esposas participam do ritual da cerimônia segurando as mãos das aias que são violentadas pelo sonho da maternidade e da família feliz disfarçada como bem maior pela comunidade, lembrando o que Beauvoir aponta sobre o feminismo das mulheres de classe média e alta quando escreve *O segundo sexo*, em 1949:

A mulher burguesa faz questão de seus grilhões porque faz questão de seus privilégios de classe. Explicam-lhe sem cessar (e ela sabe) que a emancipação das

mulheres seria um enfraquecimento da sociedade burguesa; libertada do homem, seria condenada ao trabalho; pode lamentar não ter sobre a propriedade privada senão direitos subordinados aos do marido, porém deploraria ainda mais que essa propriedade privada fosse abolida; não sente nenhuma solidariedade com as mulheres da classe proletária: está muito mais próxima do marido do que das operárias da indústria têxtil. (2016, vol. 1, p. 163).

Como poderia haver um mundo em que cada indivíduo ignore sua individualidade e suas idiossincrasias pelo bem-estar coletivo, abrindo assim mão do que o faria feliz? Diante da impossibilidade de achar uma resposta viável a todas essas perguntas, que me assombram desde que comecei esta pesquisa — afinal, não achar essa resposta pode, um dia, me levar ao niilismo, pois todos os esforços serão em vão? —, foi inevitável não pensar que, se uma narrativa ou ideologia venceu a ponto de se cristalizar como utopia, isso significa que outras vozes foram caladas, e, portanto, a utopia seria tanto um documento de barbárie benjaminiano quanto é a História.

Por outro lado, quando vozes se levantam para derrubar esse *status quo*, como é o caso de Atwood com suas distopias altamente críticas, elas estão criando uma revolução. Esse início é apenas uma extensão do pensamento inicial em voz alta, e a proposta desta seção é tentar entender isso melhor, mesmo que eu não encontre as respostas que busco.

\*\*\*

Com a invenção da embarcação a vapor, decerto que a ideia de progresso fez brilhar os olhos de comerciantes e da Coroa inglesa. Afinal, o comércio ultramarino e a Marinha sustentavam o Império Britânico enquanto potência, e “o vapor e a maquinaria revolucionaram a produção industrial” (MARX; ENGELS, 2013, p. 77). Se o uso do carvão nos transportes fez o comércio interno crescer em progressão aritmética, o externo cresceu em progressão geométrica (HOBSBAWM, 1995). Contudo, para tornar possível o sonho de não depender mais de ventos para mover embarcações, era preciso que operários trabalhassem longas horas em condições insalubres, sujeitos a doenças como pneumoconiose e fibrose, que podiam levar à morte, lembrando as condições das “não mulheres” enviadas às Colônias de Gilead, tudo sob o respaldo das leis da época e do lugar. Para que comandantes e esposas pudessem criar suas lindas famílias *à la* sonho americano, pessoas precisavam morrer limpando material radioativo, como Moira conta para Offred quando elas se encontram numa Casa de Jezebel:

Eles me mostraram um filme. Quer saber o assunto? Era sobre a vida nas Colônias. Nas Colônias, elas passam a vida limpando. (...) Às vezes são apenas corpos depois de uma batalha. (...) Então as mulheres fazem a incineração. As outras Colônias são piores, no entanto, os lixos tóxicos e os vazamentos radioativos. Eles sabem que a

pessoa dura no máximo três anos, nessas, até o nariz cair e a pele soltar como luva de borracha. Sequer esquentam de dar comida suficiente ou equipamentos de segurança ou coisa do tipo, é mais barato não dar nada.<sup>82</sup> (ATWOOD, 2017, p. 260).

A mesma Revolução Industrial que criou os meios para o florescimento de um mercado editorial na Europa trouxe tantos contras para a sociedade que não à toa serviu de inspiração para que escritores como o inglês Charles Dickens publicassem obras diversas que eram pura crítica social, com personagens que se consolidariam no imaginário coletivo, como o Scrooge de *Um conto de Natal* (2019 [1843]). Esse é apenas um exemplo, mas a História teve várias ocasiões em que o progresso na área econômica veio acompanhado de um retrocesso no campo social, mostrando, como fez questão de enfatizar a cientista política Hannah Arendt no prefácio à primeira edição de *Origens do totalitarismo*, que “o Progresso e a Ruína são duas faces da mesma medalha” (2012, p. 12). As palavras “progresso” e “ruína” dialogam diretamente com as teses que Benjamin, seu amigo, desenvolveu e lhe enviou em 1940, publicadas postumamente como *Sobre o conceito de história* (2020)<sup>83</sup>, e com a discussão que nos interessa aqui sobre utopias e distopias.

Nesse testamento político-intelectual, Benjamin articula “uma crítica do sequestro da política por uma prática que reduz corpos a instrumento do capital e destrói a natureza” (SELLIGMANN-SILVA in BENJAMIN, 2020, p. 26-27), frase que coincide tão bem com o enredo de *O conto da aia* que poderia ser uma *blurb* estampada na capa do romance. Mas vamos discorrer sobre o desejo utópico antes de chegarmos à distopia ficcional. De acordo com a tese XIII, “a ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha em um tempo homogêneo e vazio. A crítica da ideia dessa marcha deve fundamentar a crítica da ideia de progresso em geral” (BENJAMIN, 2020, p. 82). Nessa e nas outras teses, Benjamin ressalta a irresistibilidade ao progresso, que é visto como um caminho direto e linear (tese II) por aqueles que só enxergam a História Universal e a massa dos fatos (tese XVII). Só que, para que alguns pudessem ter suas lindas vidas de comercial de

<sup>82</sup> No original, “When that was over they showed me a movie. Know what it was about? It was about life in the Colonies. In the Colonies, they spend their time cleaning up (...) Sometimes it’s just bodies, after a battle. (...) So the women in the Colonies there do the burning. The other Colonies are worse, though, the toxic dumps and the radiation spills. They figure you’ve got three years maximum, at those, before your nose falls off and your skin pulls away like rubber gloves. They don’t bother to feed you much, or give you protective clothing or anything, it’s cheaper not to”.

<sup>83</sup> Há pelo menos quatro versões dessas teses: a primeira, enviada a Hannah Arendt; uma que o autor enviou a Georges Bataille e que posteriormente chegou às mãos de Adorno e Giorgio Agamben; outra manuscrita por Benjamin em francês; uma que Dora, irmã de Benjamin, datilografou, em que ele troca a epígrafe de Brecht na tese VII por um trecho de Nietzsche. Em 2020, a editora Alameda publicou no Brasil a edição que compara essas versões, fonte que optei por usar neste trabalho, e por isso grafiei em itálico, em vez das aspas usadas para os demais capítulos da edição da Suhrkamp/Brasiliense.

margarina, pessoas precisaram formar pilhas de escombros às costas do Anjo da História (tese VIII), numa luta de classes e opressão bastante agravada pelo capitalismo na Modernidade e, sobretudo, pelo contexto da Segunda Guerra e do Holocausto em que o autor, judeu, insere-se. É importante atentar para o seu senso de urgência em 1940, uma vez que o exílio pela Europa já durava sete anos, período em que o próprio território alemão servia de teste para a violência e a barbárie — ou, na visão ariana, para a necessária purificação da raça — antes da invasão à Polônia (KERSHAW, 2010), e a segurança que o solo estadunidense lhe prometia estava distante.

Essa tempestade sob o nome de progresso a que o Anjo da História tenta resistir culmina, hoje, numa discussão sobre o fato de a humanidade estar mudando a natureza a níveis imensamente desproporcionais aos que a natureza afeta a humanidade. Segundo o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2023), um dos nomes engajados na discussão sobre o Antropoceno, isso começou com o uso dos combustíveis fósseis durante a Revolução Industrial, mas só veio a chamar nossa atenção com a convergência entre a aceleração das mudanças antropogênicas no nosso ecossistema e a crise do capitalismo tardio. De fato, as conquistas tecnológicas no século XIX já mostravam que a habilidade humana de controlar a natureza e, por consequência, outros seres humanos tinha potencial mais devastador do que libertador (BOOKER, 1994). Essa é uma discussão da qual participa Atwood: um pouco em *O conto da aia*, ao trazer isso como mote para o problema de infertilidade da população e o cenário das Colônias; depois em sua trilogia *Maddaddão* (2003-2013) — saga distópica que retrata temas como ecologia, ética científica e a fragilidade humana num futuro pós-apocalíptico com criaturas híbridas —, em ensaios diversos, em poemas como “The Moment” (1998) e, mais recentemente, no curso *Practical Utopias*, online, oferecido em setembro de 2022 e do qual participei como ouvinte, voltado à construção de modelos ideais para evitarmos o fim do mundo.

Seria leviano, no entanto, dizer que essa tempestade é um efeito exclusivo do capitalismo ou da Modernidade: basta mobilizarmos a República idealizada por Platão, um dos mais famosos exemplos de pensamento utópico e grande influência no Ocidente — por exemplo, a educação comunitária das crianças que ele defende é empregada por Gilman em *Terra das mulheres* (2018) e por Marge Piercy em *Uma mulher no limiar do tempo* (2023 [1976]), dois romances utópicos. Nesse modelo que se propunha para a construção de uma

sociedade ideal, o filósofo grego defende a condição dos escravos,<sup>84</sup> que não têm a menor chance de ascensão social pois “não há homem de ouro parido por escrava” (KOTHE, 2017). Para uma obra que parte da justiça como um dos problemas centrais (e o maior dos bens) e da racionalidade como princípio para a garantia da felicidade, precisamos perguntar: justiça para quem? Felicidade de quem? Nessa Calípolis, a banalização da violência com escravos e a meritocracia sem chance de mobilidade social entre os cidadãos livres — “E será duro para com os escravos... mas amável para com os homens livres” (PLATÃO, 2014, p. 334) e “vós próprios... admitistes o princípio de que cada um deve exercer um só ofício, aquele para o que o destinou a natureza” (PLATÃO, 2014, p. 195) — mostram que, em alguns aspectos, a *bela cidade* utópica não só antecipa o modelo capitalista de medir as pessoas pela performance, de certa forma, como também se parece com a distópica Gilead — onde aias são maltratadas até que possam render frutos, cada um tem sua função dada por Deus, e as meninas devem aceitar a sua:

Enfim nossa aia conseguiu engravidar. Descobri antes que me contassem, porque as marthas pararam de tratá-la como um cachorro de rua do qual alguém cuida por pena e passaram a paparicá-la, a lhe dar refeições maiores e a colocar um vasinho de flores na bandeja do café da manhã.<sup>85</sup> (ATWOOD, 2019, p. 93).

Todo mundo tinha sua função em Gilead, todo mundo servia de seu próprio modo, e todos eram iguais aos olhos de Deus, mas alguns tinham talentos diferentes dos talentos de outros, dizia tia Lise. Se essa variedade de talentos se misturasse e todo mundo tentasse ser tudo, o único resultado possível seria caos e sofrimento. Não se deve esperar que uma vaca seja um pássaro!<sup>86</sup> (ATWOOD, 2019, p. 164).

(...) toda menina que era agraciada com um corpo feminino tinha a obrigação de oferecer esse corpo em sacrifício sagrado a Deus e em prol da glória de Gilead e da humanidade, além de cumprir o papel que aqueles corpos haviam herdado desde o momento da Criação, e que essa era a lei da natureza.<sup>87</sup> (ATWOOD, 2019, p. 246).

Se *A República*, escrita sob a forma de diálogo socrático, é considerada uma utopia política, em nenhum momento a palavra utopia (que, aliás, não consta do texto platônico)

<sup>84</sup> Aqui opto por manter a palavra “escravo”, em vez de trocar por “escravizado”, já que nesse contexto o termo nomeia uma casta naquela sociedade.

<sup>85</sup> No original, “Finally our Handmaid managed to get pregnant. I knew this before I was told, because instead of treating her as if she were a stray dog they were putting up with out of pity, the Marthas began fussing over her and giving her bigger meals, and placing flowers in little vases on her breakfast trays”.

<sup>86</sup> No original, “Everyone had a place in Gilead, everyone served in her own way, and all were equal in the sight of God, but some had gifts that were different from the gifts of others, said Aunt Lise. If the various gifts were confused and everyone tried to be everything, only chaos and harm could result. No one should expect a cow to be a bird!”.

<sup>87</sup> No original, “any girl who’d been gifted with a woman’s body was obligated to offer this body up in holy sacrifice to God and for the glory of Gilead and mankind, and also to fulfill the function that such bodies had inherited from the moment of Creation, and that was nature’s law”.

deve ser interpretada como perfeição, como podemos pensar vulgarmente, a exemplo da acepção do dicionário *Houaiss*: “lugar ou estado ideal, de completa felicidade e harmonia entre os indivíduos” (2009). O prof. Gregory Claeys, grande pesquisador do tema, reconhece a dificuldade de definição do termo, mas divide o estudo em três correntes: pensamentos e ideais — que podem ter viés religioso ou não —, a busca pela comunidade ideal onde viver, e o gênero literário (2010; 2020). É preciso tomar cuidado para não creditar quaisquer sonhos e/ou projetos progressistas como utopia, sob o risco de saturar a palavra, avisa Claeys, que em sua obra *Utopia: The History of an Idea* (2020) levanta diversos exemplos de “impulsos utópicos”, da realidade e da ficção, destacando a *Epopéia de Gilgamesh* (2000 aEC) como primeira obra de que se há documentação desse pensamento.

O termo utopia foi cunhado pelo humanista cristão Thomas More apenas em 1516, em obra homônima, publicada em latim. O título vem do grego *ουτοπία*, que significa *não lugar*. Usando o tropo do viajante que já havia sido usado por Homero, More cria uma ilha imaginária onde o marinheiro Raphael Hitlodeu descobre uma comunidade diferente da Commonwealth europeia em que vive, e em sua volta à terra natal faz uma apresentação bastante didática, sem lançar mão de personagens nem diálogos, de temas como geografia, distribuição de riqueza, hierarquia social, acesso a artes e educação, política, profissões, relações comerciais, leis, assuntos militares e religião. Mais tarde, com a ascensão do romance e o uso da utopia como ferramenta narrativa na literatura de ficção, pelo fato de ser esse um mundo prospectivo desconhecido pelo leitor, tais temas acabam surgindo, se não todos pelo menos a maioria deles, como parte da construção de mundo da obra, apresentada por quem viaja e enxerga aquela sociedade como algo alienígena e então apresenta a seu interlocutor, que pode ser outro personagem ou o leitor (como em casos de relatos anotados em diários), as diferenças entre o próprio mundo e aquele novo. Pelo mesmo motivo, os artifícios narrativos também precisam ser aplicados na distopia.

Na coletânea *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (2010) editada por Claeys, a profa. Fátima Vieira, que foi já presidente da Utopian Studies Society (2006-2016), cargo hoje ocupado por Claeys, alerta no artigo “The Concept of Utopia” que hoje não podemos reduzir o gênero à proposta de More, pois aquela era uma manifestação de desejo utópico da época. Ainda assim, alguns atributos da narrativa se mantêm bastante comuns hoje nas obras literárias, como a apresentação de um mundo real cheio de problemas de onde sai um viajante que encontra um lugar novo, uma comunidade imaginada, numa terra distante. Após ser apresentado ao funcionamento desse lugar e dessa sociedade, o viajante conclui que

a grama ali é mais verde e que ele pode voltar à sua terra natal levando os aprendizados adquiridos, ajudando sua própria comunidade, assim, a se organizar melhor. Por isso, os romances utópicos precisam ser centrados nas pessoas — mais do que na construção de mundo, embora isso também tenha enorme relevância —, e não pode haver nenhum tipo de intervenção divina, ou seja, todos os eventos são causados por humanos e voltados para humanos. Quando essa terra não é distante geograficamente, mas, sim, no tempo, ou seja, o viajante vai para o futuro, como acontece com a Connie da obra de Piercy, estamos diante de uma eucronia (VIEIRA, 2010).

Como essas sociedades fictícias estão estabilizadas como o melhor mundo possível, há dois pontos que merecem destaque para responder à pergunta inicial que questiona se toda utopia é um documento de barbárie — e aqui vou me ater a romances, ou seja, apenas a textos modernos de ficção. O primeiro é que a utopia literária rasga o tecido da realidade e já apresenta ao leitor o mundo utópico pronto, sem criação de rastros. A transição até pode ser explicada (em *Terra das mulheres*, por exemplo, um vulcão explodiu e matou quase todos os homens, e as pequenas guerras civis que se seguiram levaram à extinção dos que haviam sobrevivido), mas nem sempre é, e nunca há uma construção historiográfica detalhada, quero dizer, o leitor não acompanha as dificuldades cotidianas que acontecem durante a fundação do começo utópico. Jameson trata dessa questão apontando para a ausência de fios que liguem o passado ao presente da terra utópica, pois “os Utópicos vivem em uma feliz ignorância do passado” (2021, p. 300), e no momento em que se conta a história já está morta a figura do contador de histórias que viveu o antes e poderia contar a experiência em primeira mão ao narrador ou viajante. A história é um recorte escolhido pelo autor para o narrador e os personagens e pode dispensar esse conflito — que por si só já seria todo um romance, provavelmente não classificado como utópico, porque toda transição implica perdas e ruínas até que haja a estabilização. Assim, se consideramos o tempo presente da narrativa apenas, com pessoas felizes vivendo sua vida e apresentando seu mundo ao viajante recém-chegado, não vemos barbárie; no entanto, se consideramos a arqueologia daquela sociedade, há chance de encontrarmos um documento de barbárie (em *Terra das mulheres*, por exemplo, os escravizados que se rebelam após a erupção vulcânica acabam sendo mortos pelas jovens que sobrevivem à rebelião), mas também pode não haver. Em *Os despossuídos* (2019 [1974]), de Ursula K. Le Guin, outro livro classificado por crítica e mercado como utopia, algumas características divergem dos atributos narrativos listados por Vieira: o viajante, Shevek, parte da lua Anarres e vai até o planeta Urras para uma missão diplomática. No passado, um grupo

insatisfeito com Urras abandonou o planeta e foi habitar Anarres, descrito então como o lugar utópico — como os puritanos que, insatisfeitos com a perseguição religiosa na Inglaterra, resolveram migrar para uma Nova Inglaterra, melhor que a “antiga”. Esses dissidentes estabeleceram-se em busca de uma sociedade mais igualitária e cooperativa, negando a hipótese de documento de barbárie até onde o narrador descreve os eventos.

O segundo ponto é que, para que o mundo utópico funcione bem, há regras rígidas que precisam ser seguidas e que podem soar autoritárias, de acordo com Vieira (2010). No entanto, as narrativas exploram uma comunidade feliz, como se todos já fossem corpos dóceis integralmente adaptados a todas as condições impostas, e por isso a sociedade parece imutável, como se não buscasse nenhuma forma de progresso — afinal, para que mudar algo cujas engrenagens funcionam perfeitamente? Por isso Jameson afirma que “a acusação de tédio tão frequentemente dirigida às utopias envolve tanto a forma quanto o conteúdo” (2021, p. 305). Segundo ele, a felicidade não é um tema que tornaria uma obra de arte interessante do ponto de vista estético, já que se consagrou acreditar que o sofrimento e a dor são as melhores fontes de poesia, e a monotonia do mundo do vilarejo em que costumam se ambientar as utopias não tem grandes projetos a oferecer ao enredo.

Por outro lado, até que ponto nessa sociedade são permitidas idiosincrasias? Será que para atender à rigidez utópica o autor não fica limitado na criação de personagens plurais e interessantes, de enredos ricos, refletindo a sociedade real? Não seria isso um documento de barbárie do ponto de vista de preservação da individualidade que caracteriza o ser humano e seus impulsos? Como aponta Claeys (2017), isso seria exigir demais da natureza humana, como atacam os críticos ao utopianismo. Ou ainda, como ressalta o prof. M. Keith Booker (1994), a visão utópica atua para a manutenção do *status quo*. Talvez eu precisasse de uma dissertação inteira tratando especificamente do tema para, quem sabe, encontrar essas respostas.

Foi esse “tédio”, somado ao pessimismo moderno, que levou ao florescimento das distopias literárias no século XX. Nessa era dos extremos,

a burguesia, durante seu domínio de classe, de apenas cem anos, criou forças produtivas mais numerosas e mais colossais que todas as gerações passadas em conjunto. A subjugação das forças da natureza, as máquinas, a aplicação da química à indústria e à agricultura, a navegação a vapor, as estradas de ferro, o telégrafo elétrico, a exploração de continentes inteiros, a canalização dos rios, populações inteiras brotando da terra como por encanto — que século anterior teria suspeitado que semelhantes forças produtivas estivessem adormecidas no seio do trabalho social? (MARX; ENGELS, 2013, p. 81-82).

No entanto, também foi uma era marcada por experiências de pobreza, luto, decadência e medo causados por duas guerras mundiais, nuvens de cogumelo, Holocausto e governos totalitários, crise de projetos utópicos como a igualdade prometida pelo socialismo e a liberdade prometida pelo capitalismo, entre outros eventos históricos. Se antes a humanidade sonhava com um progresso linear rumo à civilidade máxima, no amplo sentido sociopolítico-econômico, então ficou claro que, na verdade, a História é esse cortejo fúnebre de escombros sobre escombros (BOOKER, 1994; CLAEYS, 2017; BENJAMIN, 2020). Esse mundo em ruínas levou a uma crise de representação, e as artes apareceram como mecanismo para atribuir sentido ao que se vivia no campo político (com *O homem do castelo alto*, 1962, de Philip K. Dick, e *Matadouro-Cinco*, 1969, de Kurt Vonnegut), no ambiental (com *Não verás país nenhum*, 1982, de Ignácio de Loyola Brandão, e *A parábola do semeador*, 1993, de Octavia Butler) e no tecnológico (com *Laranja mecânica*, 1962, de Anthony Burgess), apenas para trazer à luz alguns exemplos de obras distópicas com repercussão entre leitores até hoje, não citadas antes neste trabalho, mostrando o alcance da produção dentro do espectro distópico, sobretudo no pós-Segunda Guerra.

Segundo Claeys (2017), o termo distopia, *δυστοπία* ou lugar ruim, foi cunhado em 1747, mas o registro que se tornou conhecido foi quando o filósofo e economista britânico John Stuart Mill, em 1868, usou-o no Parlamento como sinônimo de cacotopia (lugar vil), por sua vez cunhado pelo filósofo e jurista britânico Jeremy Bentham, idealizador do conceito de panóptico explorado por Foucault que se popularizou na literatura com a figura do Grande Irmão (ORWELL, 2021). Distopia, assim, numa visão simplista, costuma ser pensado como o oposto de utopia, mas os gêneros trazem algumas semelhanças, já que podem fazer parte do mesmo projeto que começa com a crítica a uma sociedade e uma busca por mudanças. Nesse sentido, seria possível dizer que os parques da Disney contêm os dois modelos, ao mesmo tempo materialização do sonho americano que nos proporciona uma fuga do mundo real e prisão capitalista que nos aliena num mundo fantástico (BOOKER, 1994). Tudo depende do ponto de vista de quem vive a situação.

A ausência de construção historiográfica detalhada vista nas utopias literárias é também uma característica das distopias, mas com uma explicação que torna o efeito mais verossímil: o apagamento dos rastros é uma intenção dos regimes autoritários distópicos, pois numa sociedade sem memória é possível reescrever a História. Os cacos são descobertos somente quando o protagonista encontra um elemento contrastante e catalisador que o leva a questionar o *status quo* e começar seu processo de mudança. Assim, o sacrifício pessoal do

humano evoluído em prol de um bem comum na utopia é algo que de certa forma vemos também nas distopias, de duas perspectivas: a primeira, quando ele ainda é personagem alienado, sua individualidade castrada para agir em conformidade com a engrenagens da máquina — ou seja, um documento de barbárie; a segunda, quando ele passa a rejeitar aquela realidade como a única possível e traçar um novo caminho para si, mas que não é um caminho só seu, pois poderá ser percorrido por outros depois dele, levando à revolução tal qual concebida por Benjamin.

Nem sempre a distopia tem um enredo que destaca claramente a crítica social; como às vezes é difícil para uma pessoa enxergar problemas que fazem parte de sua própria realidade, porque para enxergar a barbárie ela teria que se afastar do seu próprio presente — ao qual está acostumada e que dá por algo certo —, a distopia, em vez de lançar mão do contraste bom x ruim da utopia, faz uso da desfamiliarização como ferramenta na construção do enredo (BOOKER, 1994). Assim, diante de um contexto estranho, o leitor torna-se capaz de ler nas entrelinhas da história, que em geral se passa num tempo interno e/ou espaço distante, e associar os fragmentos encontrados com o contexto histórico de produção da obra. Por isso, um dos formatos estéticos que combinam com o gênero é a sátira, que traz “humor baseado num senso de grotesco ou absurdo [e] destina-se ao ataque” (FRYE, 2014, p. 369).

Se o mundo utópico pode se vincular ao presente (vide More) ou ao futuro (vide Piercy), as distopias costumam acontecer no futuro, pois pretendem ser uma projeção do que o futuro nos reserva caso a humanidade não corrija seu curso no tocante a um ou mais aspectos (uma exceção é *O homem do castelo alto*, que é um presente alternativo). Outra diferença marcante entre utopias e distopias é o espaço: o “mundo do vilarejo” tranquilo, bucólico, perfeito para uma vida utópica, é substituído pelos espaços predominantemente urbanos, que colocam uma lupa na industrialização excessiva, na tecnologia excessiva, em tudo que o ser humano criou e que pode levar à sua destruição. Não à toa Benjamin critica, em suas teses de *Sobre o conceito de história* (2020), a crença na inevitabilidade do progresso, sentimento do qual ele não compartilha. Esse progresso a qualquer custo, que no capitalismo estabeleceu-se seguindo um “princípio fordista que se estende às novas formas de produção, da construção civil à comida industrializada”, alienando todos da cadeia produtiva, como apontou o historiador Eric Hobsbawm (1995, p. 263-4), só podia fazer a humanidade se tornar

[vítima] da civilização urbana e industrial, não [conhece] mais a experiência autêntica (*Erfahrung*), baseada na memória de uma tradição cultural e histórica, mas

somente a vivência imediata (*Erlebnis*) e, particularmente, o *Chockerlebnis* (experiência do choque) que provoca [nas pessoas] um comportamento reativo de autômatos “que liquidaram completamente sua memória”. (LÖWY, 2005, p. 28).

Com o século XX, utopia e distopia começam a se entrecruzar (CLAEYS, 2020), e por isso faz tanto sentido que Atwood use o termo “ustopia”, que vem da mescla de utopia e distopia, para se referir às suas obras categorizadas como distopias pelo mercado e pela crítica. Ainda assim, nunca se questionou que *O conto da aia* é um romance distópico, essa visão bastante gráfica e alarmante do que o futuro será caso não haja uma reforma sociopolítica, em que a narradora é vencida por um regime totalitário. A própria autora, em artigo sobre o que determina se uma obra pode ser classificada como ficção científica, é categórica: “O conto da aia é uma distopia clássica” (ATWOOD, 2004b, p. 516). Offred não se adequa àquele mundo e busca formas de sair dele, de criar para si um novo território, e, se impossibilitada de fazer isso fisicamente, cria-o em sua mente. Esmiuçando ainda mais, é possível ainda acrescentar que os capítulos “Noite”, discutidos no Capítulo 1 deste trabalho, cabem na classificação de heterotopia, pois,

no contexto da literatura distópica, as heterotopias representam uma espécie de santuário para os protagonistas, muitas vezes situadas em suas lembranças, nos sonhos ou em lugares que, por algum motivo, estão fora do alcance do sistema de vigilância que em geral prevalece nessas sociedades.<sup>88</sup> (CLAEYS, 2010, p. 18).

E como Gilead se encaixa no conceito de mundo distópico para as narradoras de *Os testamentos*? Analisemos cada uma de suas narradoras, comparando com as distopias clássicas anglófonas mais famosas no século XX, a começar por tia Lydia. O fato de ela fazer parte do *status quo* não é um problema, pois essa condição é também a de Bernard Marx (*Admirável mundo novo*), Winston (1984) e Montag (*Fahrenheit 451*) (HUXLEY, 2009; ORWELL, 2021; BRADBURY, 1981). Eles têm cargos de relevância na sociedade até que um estopim os faz repensar tudo e se rebelar. E esse estopim é necessário porque esses protagonistas não conhecem o antes; aquela realidade é a única conhecida. Quando há alguma memória de um antes, ela é distorcida e a História, reescrita — como quando o chefe dos bombeiros afirma a Montag que casas sempre foram à prova de fogo ao ser questionado sobre a atuação dos bombeiros no passado (BRADBURY, 1981). O mundo em que vivem só se torna distópico, portanto, a partir do estopim. Tia Lydia, ao contrário deles, conhece o antes e

<sup>88</sup> No original, “Within the context of dystopian literature, heterotopias represent a kind of a haven for the protagonists, and are very often to be found in their memories, in their dreams, or in places which, for some reason, are out of the reach of the invigilation system which normally prevails in those societies”.

foi vítima da mudança de estado do “mundo real” para o “mundo distópico” quando todas as mulheres perderam o direito à posse e ao trabalho, quando foi deixada em um estádio esportivo quase sem acesso a comida, água e higiene básica, quando testemunhou sua amiga ser assassinada por se recusar a participar do novo regime. Essa sua vivência entre o mundo de antes e o depois, para comparação, assemelha-se à de Offred, que viveu uma distopia.

A tia, no entanto, traz esse relato no passado distante; seu presente na narrativa foi viver por anos ciente de que aquele mundo era pior para muitos, tanto que várias vezes sente necessidade de justificar seus meios questionáveis como parte imprescindível para atingir a finalidade de fazer Gilead começar a desmoronar por dentro. A diferença entre ela e Offred, entre ela e Marx, Winston e Montag, é a escolha de contribuir conscientemente para a distopia desse universo. Ela poderia ter colocado a própria vida em risco para alcançar a revolução anos antes, feito seu corpo de receptáculo para vazar as informações em micropontos que levariam à derrocada do sistema, algo que sua posição como líder no Centro Vermelho lhe permitiria fazer. No entanto, seu plano de vingança dura ao menos duas décadas de opressão às aias e entra em prática apenas quando os pais adotivos de Nicole, agentes do Mayday, morrem. E se eles não tivessem sido assassinados? Será que ela provocou também essas mortes para que Nicole se tornasse disponível para ir a Gilead? Nada nas narrações indica que sim, mas também não nega. Se “a função específica das distopias é nos alertar sobre sociedades que não desejamos habitar” (ATWOOD *apud* CLAEYS, 2017, p. 448), como tia Lydia não se aproveitou de seu cargo de confiança para sair, ou ao menos para tornar aquele lugar um pouco melhor de habitar às aias e às jovens que sofriam abuso sexual do dr. Grove, dentista da região e pai de Becka, com a ciência da tia? Várias resenhas de blogs defendem que há bondade no coração de tia Lydia, que os fins justificam os meios. Deixar jovens serem estupradas pelo dr. Grove fazia parte de qual plano sádico, já que nem comandante ele era? No fim, ela coloca em risco a vida de três jovens, levando uma à morte, e deixa a vida para entrar na História — e, com essa referência à carta-testamento de Getúlio Vargas, de modo algum a intenção é romantizar o suicídio, mas é uma leitura que pode ser feita de tia Lydia, que se compara à rainha Maria da Escócia, como mostrado no Capítulo 1, e a uma fênix renascendo das cinzas, e acredita que morrer pelo suicídio seria mais honroso do que ser capturada e condenada à morte por seus inimigos.

Agnes, assim como os protagonistas das distopias clássicas, não conhece o antes. Apesar dos *flashes* de lembrança da floresta, de quando foi arrancada de sua mãe biológica, ela não tem essa memória. Como diz, “Cruel a memória. Não conseguimos lembrar o que

esquecemos. O que nos fizeram esquecer. O que tivemos que esquecer para fingir que vivemos em alguma normalidade”<sup>89</sup> (ATWOOD, 2019, p. 330). Ao contrário deles, no entanto, seu estopim, que é a morte da mãe adotiva, não a leva a buscar uma revolução. Mas, mesmo sem saber que é possível haver um mundo diferente daquele totalitário, ela sente desconforto em viver ali nas condições que foram criadas para ela, uma filha de comandante: crescer, ser educada como bela, recatada e do lar e se tornar esposa de um comandante, dando prosseguimento ao ciclo. Não é como Offred, que não se adequa àquele mundo: Agnes não se adequa à condição de esposa, apenas. O assédio sexual que sofre em seguida é motivo para que sua vida mude de rumo, mas não no nível de tentativa de mudar a comunidade; diferentemente de Bernard Marx, Winston e Montag, ela age no nível individual ao optar por se tornar postulante, como parte do processo de formação de tia, pois seu único motivo é fugir do casamento com o comandante Judd. Em nenhum momento ela procura mudar a condição de outras meninas como ela, tanto que sua colega Shunammite acaba sendo a escolhida para se casar com o predador de jovens. Ela está disposta a viver em Gilead na condição de tia e contribuir para que as engrenagens continuem rodando, ao contrário da postura de Offred. Já no final da narrativa, mesmo quando age, a revolução não parte dela; Agnes apenas segue as instruções de tia Lydia; mesmo seu relato é uma entrevista, não é um subterfúgio arriscado para criar memória, como fez Offred.

Nicole passa a maior parte do relato no Canadá e só chega a Gilead já quase no terço final do romance. Ela, assim como os protagonistas das utopias, é a figura que viaja de um lugar comum ao leitor e chega a um espaço diferente, tornando possível a comparação entre os dois mundos no presente — só que, em vez de uma grama mais verde que é o mundo idealizado nas utopias, ela encontra um lamaçal que é Gilead. Esse papel não costuma ser o do protagonista distópico, que reconhece apenas beleza em sua vida até se dar conta do que realmente vive, e então parte em busca de corrigir os erros do passado, escovando a História daquele mundo a contrapelo. A narrativa de Nicole, portanto, está mais para uma aventura até um mundo com elementos distópicos do que uma distopia. No entanto, como a obra é tratada como a continuação de *O conto da aia*, que indubitavelmente é um romance distópico, o mercado e a crítica a incluem na mesma categoria, apesar de suas características formais. Para o leitor, afinal, ali enxergamos uma distopia.

---

<sup>89</sup> No original, “Such a cruel thing, memory. We can’t remember what it is that we’ve forgotten. That we have been made to forget. That we’ve had to forget, in order to pretend to live here in any normal way”.

Assim, em *Os testamentos*, Gilead deixa de ser a comunidade utópica para os Filhos de Jacob e distópica para aias, não mulheres e outras pessoas subalternas ou que acabam no Muro. O Muro, aliás, que costuma ser um espaço de contenção nas distopias, é facilmente ultrapassado pelo vaivém de pérolas (jovens missionárias que viajam para o exterior com o intuito de angariar mais jovens para Gilead), folhetos de propaganda que se mostram verdadeiros *malwares* e informações em geral que acabam divulgadas na mídia canadense, como Nicole narra em:

Gravações de uma nova leva de execuções tinham sido contrabandeadas de Gilead e exibidas nos noticiários: mulheres enforcadas por heresia e apostasia e ainda pela tentativa de retirar bebês de Gilead, o que na legislação deles era traição à pátria.<sup>90</sup> (ATWOOD, 2019, p. 48).

Por termos uma narradora que faz parte do regime, sabemos que as tias têm poder irrestrito num espaço dessa sociedade extremamente patriarcal e são responsáveis pela *commodity* mais preciosa que há ali, considerando que todo aquele sistema foi concebido por causa da baixa taxa de natalidade e são as aias as únicas capazes, teoricamente, de gerar filhos pelos preceitos teocráticos ali seguidos. Essa comunidade imaginada pelos Filhos de Jacob, como veremos na seção a seguir, antes tão forte em *O conto da aia*, começa a mostrar sinais de vulnerabilidade. Não à toa, em *Os testamentos*, tia Lydia desabafa: “Gilead tem um problema antigo, você que me lê: apesar de ser o reino de Deus na Terra, tem uma taxa de emigração constrangedoramente alta”<sup>91</sup> (ATWOOD, 2019, p. 112).

## 2.2 O Pai-Nosso de cada dia

A princípio, os colonos precisavam se ater às beiradas da América, sem encostar no miolo, que nem uma torta congelada no micro-ondas. Mas na época os americanos não eram o povo humilde e discreto que ainda não são hoje em dia. Eles acreditavam em algo chamado Destino Manifesto, a

<sup>90</sup> No original, “Footage of a new batch of executions had been smuggled out of Gilead and broadcast on the news: women being hanged for heresy and apostasy and also for trying to take babies out of Gilead, which was treason under their laws”.

<sup>91</sup> No original, “Gilead has a long-standing problem, my reader: for God’s kingdom on earth, it’s had an embarrassingly high emigration rate”.

crença de que toda a terra pertencia a eles, e que Deus queria que eles fossem para o Oeste e as tomasse dos nativos que Ele tinha colocado lá antes por engano.<sup>92</sup>

*Philomena Cunk, no mockumentary Cunk on Earth*

Um dos principais símbolos de uma nação é sua bandeira. Nós aprendemos algumas nas aulas de geografia do ensino fundamental — e “algumas” costumam ser as dos países considerados importantes, como os do norte global e as potências orientais —, usamos seus emojis em *stories* com fotos de viagens ao exterior, vestimos suas cores em dias de jogo da Copa. Muita gente não sabe, por exemplo, que o uso da bandeira brasileira não pode ser indiscriminado e deve seguir regras específicas de acordo com o art. 3º da lei 5.700/1971 — provavelmente é o caso do morador do Rio de Janeiro que pendurou na janela sua versão estilizada (Figura 9) para mostrar que não era simpatizante do governo federal em gestão em 2022, que difundira como um dos *slogans* de campanha que “nossa bandeira jamais será vermelha”. A referência era ao Partido dos Trabalhadores (PT), que com sua logo vermelha representaria, segundo a narrativa criada pela campanha de Bolsonaro, uma volta ao comunismo no Brasil, bem como foi o *Red Scare* [ameaça vermelha] que assombrou os estadunidenses logo após a Revolução Russa e sobretudo durante o macarthismo. Graças a essa exaltação nacionalista de “Brasil acima de tudo” somada a “Deus acima de todos”, a bandeira do país e as cores verde e amarelo passaram a ser associadas aos eleitores de Bolsonaro, numa disputa narrativa entre dois grupos polarizados política e socialmente, e as camisetas da seleção de futebol brasileira, até então comuns no vestiário informal cotidiano, ficaram enterradas no fundo da gaveta de quem sentia repulsa pelo presidente — até começar a Copa e o sentimento nacionalista das pessoas do chamado “país do futebol” tornar-se mais forte do que o protesto.

Segundo Hobsbawm (2021), o nacionalismo talvez seja o fenômeno político mais poderoso deste século XXI, embora os conceitos de o que é nação e o que é nacionalismo sejam empíricos e, portanto, não haja um conceito universal que possa ser definido aqui, como um verbete de dicionário. Para ele, a melhor abordagem é a perspectiva histórica, o que poderia se justificar pelo fato de Hobsbawm ser historiador, mas a argumentação procede quando ele exemplifica que há diferentes nacionalismos: territorial, linguístico, étnico,

<sup>92</sup> No original, “At first, settlers had to stick to the edges of America, leaving the middle untouched, like a frozen pie in a microwave. But Americans back then weren’t the humble, unassuming people they are still not today. They believed in something called Manifest Destiny, the belief that all the land belonged to them, and that God wanted them to go West and claim it back from the Native Americans he’d put there first by mistake”.

histórico e combinações distintas com essas bases. O que todos têm em comum é que o vínculo de lealdade à nação é maior que qualquer outro. Assim como acontece com o conceito de literatura, que tem precedentes históricos antes da nomeação, o conceito de nação só vai surgir no final do século XVIII, e o nacionalismo é mais do que um instrumento político: é um movimento. Desde a Revolução Francesa, Hobsbawm aponta, o nacionalismo apresenta-se como um programa — e o argumento rousseauiano adotado pela Revolução Francesa entende que a nação é o povo, não a instituição chamada Estado, e, “graças ao capitalismo tipográfico, a experiência francesa radicou-se definitivamente na memória humana” (ANDERSON, 2008, p. 218). Essa comunidade imaginada que se desenhou na Revolução Francesa é um ápice utópico, tal como foi a Independência dos Estados Unidos.

Figura 9 - Bandeira do Brasil em varanda em 2022, durante a Copa do Mundo de futebol



Fonte: Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/blogs/hashtag/2022/11/foto-de-bandeira-do-brasil-viraliza-e-para-copa.shtml>. Acesso em: 25 jan. 2023.

Na verdade, a própria “América” seria a terra utópica *per se*, uma vez que a narrativa dos textos seminais na colônia enquadrava a saída dos ingleses puritanos do Velho Mundo não como um castigo, mas sim como uma bênção, pois eles haviam sido escolhidos por Deus. Em *A Description of New England* (in BAYM *et al.*, 2012 [1616]), John Smith coloca-se como alguém com a expertise necessária para apresentar o Novo Mundo àqueles que quisessem desfrutar de uma vida melhor. O convencimento das maravilhas locais inclui descrições vívidas daquela terra em comparação à terra natal e a promessa de mobilidade social — ali, todos que têm fé podem lucrar fazendo um bom trabalho, exatamente como o discurso neoliberal sobre meritocracia que ouvimos hoje. À época a terra era nomeada como Nova Inglaterra, ao mesmo tempo mantendo uma conexão direta com o Império, mas também alimentando uma propaganda que a definia como *uma versão melhor* da Inglaterra.

Obviamente, Smith omite todos os perigos da ida, como o risco de doenças na longuíssima viagem, e ignora que melhor para os colonos é pior para os nativos, dizimados ou em decorrência de epidemias de doenças levadas pelos europeus ou de lutas em disputa de território contra os europeus. Em 1620 os *pilgrims* embarcaram no *Mayflower* e chegaram em Plymouth, Massachusetts. Boston, hoje capital do estado, só se tornaria um assentamento dez anos depois, com a chegada de um novo grupo de setecentos puritanos, entre eles John Winthrop, a bordo do *Arbella* (BAYM *et al.*, 2012).

Winthrop fazia parte de um grupo de mercadores puritanos fervorosos autodenominados The Company of Massachusetts Bay in New England [a Companhia da Baía de Massachusetts na Nova Inglaterra], que no ano anterior, 1629, conseguira autorização de Carlos I para emigrar, já que era notória a antipatia do rei anglicano, casado com a católica Henriqueta Maria de França, pelos professores dessa “espiritualidade intensa e tumultuosa” de calvinistas radicais (ARMSTRONG, 2009, p. 116). Apesar de ter pensado em seguir o clérigo, formou-se advogado, mas seu sermão *A Model of Christian Charity* (WINTHROP in BAYM *et al.*, 2012) tornou-se referência à época, embora mais tarde fosse considerado a representação de um modelo utópico e impossível, como a História mostrou (BAYM *et al.*, 2012). Para ele, a comunidade é construída com base num vínculo de afeto entre ricos e pobres: Deus ama a todos igualmente, então a diferença econômica é um desejo Dele e as pessoas devem cumprir com responsabilidade o “contrato social” que Ele determinou — nem é preciso dizer, é claro, que Winthrop era rico. A reprodução de trechos d’A *Bíblia* foi uma estratégia para explicar e fundamentar suas ideias. E como se daria esse vínculo? Os ricos exerceriam sua caridade e misericórdia ajudando os pobres; os pobres exercitariam sua paciência e obediência servindo aos ricos, o mesmo discurso que Agnes ouvia das tias sobre todos serem iguais aos olhos Dele, como mostramos na página 97 deste trabalho. A religião, assim, mais do que uma forma de expressar a fé, tornava-se um modelo político de funcionamento da sociedade em que ser bondoso não apenas tornava a pessoa parte do corpo de Cristo como também a livrava da ira d’Ele, voltada a todos que se recusassem a servir a própria comunidade. Houve colonos à época mostrando a falácia e a hipocrisia da argumentação, como o puritano John Cotton, que aportou ali em 1635, e sua discípula Anne Hutchinson, expulsa de lá em 1638 (ARMSTRONG, 2009). No entanto, seus escritos não ficaram registrados como textos seminais da cultura estadunidense na *Norton Anthology of American Literature*, por exemplo, confirmando a tese de Benjamin de que a História que conhecemos é a dos vencedores.

Uma das imagens mais fortes construídas sobre os Estados Unidos vem desse sermão: “a cidade na colina”, ou *a city upon a hill*, é uma referência às Escrituras, mais especificamente aos discursos de Moisés em Deuteronômio (“As bênçãos decorrentes da obediência” e “Os castigos da desobediência” em Levítico 28 e “Promessas de misericórdia” em Levítico 30), que Winthrop recupera para dizer que Boston é o foco dos olhares de todos. O objetivo então era mostrar que aquela colônia seria um exemplo para todas as outras colônias na América do Norte e para o mundo. O presidente John F. Kennedy faria menção ao peregrino e à metáfora em 1961, diante da Corte Geral de Massachusetts; Reagan, recém-eleito quando Atwood começou a escrever *O conto da aia*, usaria a expressão com frequência em seus discursos para mostrar a importância do país como exemplo a ser seguido no contexto mundial. A visão utópica daquele território como lugar melhor, pensada por Smith e Winthrop, (re)vive séculos depois — apesar dos séculos de escravidão e suas consequências, apesar de todas as invasões a outros territórios, apesar dos muros planejados para separar os vizinhos do sul.

Em 1636, o conselho da colônia de Massachusetts, constituída exclusivamente por puritanos, decidiu fundar uma universidade para a formação de clérigos logo do outro lado do rio Charles, no local onde hoje é Cambridge. Assim nasceu o New College ou College at New Towne, que três anos depois passou a ser chamado de Universidade Harvard. Em 2017, Atwood escreveu uma Introdução para as reedições de *O conto da aia*, e nesse texto ela não deixa margem para dúvidas de que a história se passa em Cambridge e na universidade; ela também conta que a maior das bibliotecas da universidade, a Widener, abrigava o Serviço Secreto de Gilead. Offred lembra as palavras de tia Lydia — “Antigamente aqui moravam médicos, advogados, professores universitários. Não existem mais advogados, e a universidade fechou”<sup>93</sup> (ATWOOD, 2017, p. 33) —, ajudando o leitor a comparar momentos históricos na narrativa e na vida real: se na obra o passado representa a ciência e o presente, a religião, na realidade esses papéis se invertem. Em entrevista ao *Los Angeles Times*, a escritora conta ainda sobre o romance que

(...) Uma das pessoas a quem ele foi dedicado é Perry Miller, com quem em Harvard estudei muito detalhadamente os puritanos estadunidenses. Descobri que as raízes do totalitarismo nos Estados Unidos estão na teocracia do século XVII. “A

---

<sup>93</sup> No original, “Doctors lived here once, lawyers, university professors. There are no lawyers anymore, and the university is closed”.

letra escarlate” não fica muito longe de “O conto da aia”, minha análise sobre o puritanismo estadunidense.<sup>94</sup>

Quem confirma isso é a britânica Karen Armstrong, um dos principais nomes em história das religiões. Em *Em nome de Deus* (2009), a pesquisadora explica que no século XVII as colônias de Nova Inglaterra ocupadas por puritanos eram exceção no tocante à religião. Enquanto os ideais iluministas espalhavam-se pela Europa e por parte da América, os protestantes deram início a um período conhecido como *The Great Awakening* (o grande despertar; qualquer semelhança com o lema homônimo do grupo de extrema direita QAnon não é mera coincidência, embora eles não sejam um grupo religioso, mas exerçam a mesma influência de uma religião, como mostra pesquisa feita pelo Public Religion Research Institute em 2021 e 2022<sup>95</sup>). Na colônia norte-americana no início daquele século, religião e política eram intrinsecamente ligadas, e o intuito desse movimento era também econômico: obrigar a comunidade a frequentar a igreja e pagar as devidas taxas. O nome de destaque do período foi o calvinista Jonathan Edwards, com seu sermão “Sinners in the Hands of an Angry God” [Pecadores nas mãos de um Deus furioso]. Pregados entre 1729 e 1730, seus sermões eram repetitivos, para cimentar as ideias nos ouvintes, cheios de metáforas e imagens vívidas de como a ira divina faria os não seguidores sofrerem: no fogo do inferno, no dilúvio ou sob pedregulhos (EDWARDS in LEMAY, 1988), expressão e imagens que a narradora Agnes usa em seu testemunho quando fala de modéstia e luxúria:

Quaisquer que fossem nossas formas e características, éramos armadilhas e tentações independentemente da nossa vontade, éramos a causa inocente e idônea que por nossa própria natureza deixava os homens loucos de luxúria, a ponto de fazê-los cambalear, curvar-se, cair do precipício — nós nos perguntávamos: que precipício? Era como um penhasco? — e mergulhar nas chamas, tal qual bolas de neve feitas de enxofre inflamado arremessadas pela mão furiosa de Deus. Éramos guardiãs de um tesouro inestimável que existia, oculto, dentro de nós.<sup>96</sup> (ATWOOD, 2019, p. 10).

<sup>94</sup> No original, “(...) one of the persons it’s dedicated to is Perry Miller, through whom at Harvard I studied the American Puritans in great detail. The roots of totalitarianism in America are found, I discovered, in the theocracy of the 17th Century. ‘The Scarlet Letter’ is not that far behind ‘The Handmaid’s Tale,’ my take on American Puritanism”. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-03-04-ca-2834-story.html>. Acesso em: 29 mar. 2023.

<sup>95</sup> Segundo a pesquisa, em 2021, 16% dos estadunidenses criam no QAnon, com queda de 2% no ano seguinte. Em março de 2022, 20% dos seguidores do QAnon eram protestantes; 58% autodeclararam-se estadunidenses brancos. Pesquisa disponível em <https://www.prrri.org/research/the-persistence-of-qanon-in-the-post-trump-era-an-analysis-of-who-believes-the-conspiracies/>. Acesso em: 19 jun. 2023.

<sup>96</sup> No original, “Whatever our shapes and features, we were snares and enticements despite ourselves, we were the innocent and blameless causes that through our very nature could make men drunk with lust, so that they’d stagger and lurch and topple over the verge—The verge of what? we wondered. Was it like a cliff?—and go

Ao longo do século esse fervor foi arrefecendo, até que no início do século XVIII houve um *revival* protestante em toda a região, incluindo quakers, batistas e presbiterianos, que culminou no final do século XIX com o surgimento do fundamentalismo religioso, uma crença de que a secularização havia chegado para ficar em meados do século XX, até que no final da década de 1970 o fundamentalismo voltou com tudo — e, como já dito anteriormente, foi uma das forças que inspiraram Atwood a escrever sobre um totalitarismo religioso puritano na região dos Estados Unidos, com Massachusetts como epicentro da narrativa. Ainda segundo Armstrong, “os primeiros a utilizar [o termo ‘fundamentalismo’] foram os protestantes americanos que, no início do século XX, passaram a denominar-se ‘fundamentalistas’ para distinguir-se de protestantes mais ‘liberais’ (...) Eles queriam voltar às raízes” (2009, p. 10). Afinal, “o passado é um futuro que desemboca no presente” (PAZ, 1982, p. 76), um eterno retorno. Assim, faz sentido que a Universidade Harvard, espaço em que se passa parte da narrativa de Gilead, fundada por puritanos para formar clérigos, tenha se tornado, com o Iluminismo, um lugar das ciências e do pensamento crítico e, num futuro distópico imaginado pelos Filhos de Jacob, que desprezam o mundo acadêmico e as ciências que se opõem à palavra divina, voltado às “trevas”, mostrando que a História é cíclica e não segue a ilusão de linearidade rumo ao progresso que pode vir do calendário cristão, como ressaltam Paz (1982) e Benjamin (2020):

Para Benjamin, os calendários representam o contrário do tempo vazio: são expressão de um tempo histórico, heterogêneo, carregado de memória e de atualidade. Os feriados são qualitativamente distintos dos outros dias: são dias de lembrança, de rememoração, que expressam uma verdadeira consciência histórica. (LÖWY, 2005, p. 124).

Curioso notar que hoje, quando falamos em fundamentalismo religioso, o Ocidente logo pensa no islamismo. Ignoram-se desde ações menores, como bispo evangélico brasileiro chutando estátua de santa por deferência a uma interpretação dos Salmos 115,4-8,<sup>97</sup> entre outros, negando a Lei 6.802/1980, até casos como Reynolds v. United States, de 1879, quando George Reynolds foi acusado de bigamia. O acusado, que era mórmon, tentou argumentar que o caso era uma violação ao seu direito de exercer a Primeira Emenda da Constituição estadunidense, que trata de livre exercício de religião. À época, a Igreja de Jesus Cristo dos

---

plunging down in flames, like snowballs made of burning sulphur hurled by the angry hand of God. We were custodians of an invaluable treasure that existed, unseen, inside us”.

<sup>97</sup> “Prata e ouro são os ídolos deles, / obra das mãos de homens. / Têm boca e não falam; / têm olhos e não veem; / têm ouvidos e não ouvem; / têm nariz e não cheiram. / Suas mãos não apalpam; / seus pés não andam; som nenhum lhes sai da garganta. Tornem-se semelhantes a eles / os que os fazem / e quantos neles confiam.”

Santos dos Últimos Dias aprovava o casamento plural pois Abraão, Jacó e outros servos de Deus haviam desposado várias mulheres, como mostram Gênesis 16 e I Samuel 1; a epígrafe de *O conto da aia*, inclusive, menciona Gênesis 30, que trata da mesma questão. As novas gerações ou pessoas que deixam a História no passado poderiam dizer que muito provavelmente associar fundamentalismo a islamismo é uma consequência dos atos do 11 de Setembro, do terror televisionado ao vivo que dificilmente vamos esquecer, sobretudo porque todo ano os noticiários fazem questão de nos lembrar aquele dia em 2001. No entanto, já na década de 1980 Offred, cristã, aponta o dedo para a fé do outro: “Foi depois da catástrofe, quando atiraram no presidente e metralharam o Congresso e o exército declarou estado de emergência. Na hora, puseram a culpa em fanáticos islâmicos”<sup>98</sup> (ATWOOD, 2017, p. 182-183).

Embora Atwood tenha se baseado em eventos históricos para compor o enredo de *O conto da aia*, a invasão ao Capitólio era apenas fruto de sua imaginação. No entanto, a ficção tornou-se realidade em 6 de janeiro de 2021. No documentário *O Ataque ao Capitólio* (2023) é possível ver o então presidente Donald Trump, ao saber que havia perdido a reeleição para o candidato democrata Joe Biden, fazer um discurso incitando que as pessoas precisavam “salvar a democracia” e que “se vocês não lutarem com tudo, não vão ter mais um país”. As cenas mostram uma multidão segurando e/ou vestindo bandeiras dos Estados Unidos e confederadas (hoje símbolo de grupos racistas e supremacistas brancos), placas de apoio a Trump e com fotos de Jesus e a legenda “Jesus salva”, avançando por uma cerca que contava com meia dúzia de policiais em direção à entrada do prédio. Como lembra Hobsbawm (2021), no auge do seu momento revolucionário, os Estados Unidos não dispunham de matéria-prima nacionalista, então o uso da bandeira nas escolas como ritual de reafirmação diária à lealdade nacional foi uma construção deliberada. Em depoimento para o documentário, senadores e deputados contam que estavam preocupados com o dia da contagem dos votos eleitorais, pois Trump já vinha incitando seus eleitores para uma ação violenta dependendo do resultado das eleições, sob a alegação de fraude eleitoral. As gravações mostram o democrata Jamie Raskin, de Maryland, falando na plenária: “Temos visto ataques crescentes à nossa eleição com alegações infundadas de fraude e corrupção. Mais de sessenta processos foram abertos hoje buscando derrubar os resultados. Eles falharam repetida e espetacularmente. Todas as objeções que ouvimos hoje difamando nossos estados e seus representantes tanto republicanos

---

<sup>98</sup> No original, “It was after the catastrophe, when they shot the President and machine-gunned the Congress and the army declared a state of emergency. They blamed it on the Islamic fanatics, at the time”.

quanto democratas foram mitigadas, julgadas e obliteradas nos tribunais federais e estaduais”, e continua: “o povo falou, acabou a eleição, Joe Biden ganhou por mais de sete milhões de votos”. Ainda assim, os invasores entoavam aos berros a sequência: “De quem é este país?”, “É nosso”, “De quem é esta câmara?”, “É nossa”.

Essa demonstração nacionalista que foi a invasão verídica tem o mesmo espírito de quando os fictícios Filhos de Jacob matam o presidente norte-americano, derrubam o Congresso, tomam o poder, revogam a Constituição e fecham as fronteiras de parte do território estadunidense com a intenção de “proteger” a população: embora nacionalismo e religião destoem no caráter geográfico, pois um se limita às fronteiras com o mundo exterior e o outro pretende se disseminar pelo mundo, sendo portanto transnacional, ambos têm a intenção de incutir suas ideologias nas massas e moldar a alma. Tanto que o Iluminismo tirou Deus e colocou no seu lugar a cultura nacional. Agora, no movimento contrário, esse empenho sacrossanto dos Filhos de Jacob inclui a criação de um refúgio livre dos vazamentos químicos comuns na região que eles chamariam de Gilead e a otimização das tarefas de trabalho, com a criação de castas, para manter a ordem local — lembrando o discurso de Winthrop sobre o pacto de ajuda entre ricos e pobres — e tentar aumentar os índices de natalidade usando métodos permitidos apenas pela *Bíblia*, já que se instaura ali uma teocracia comandada por esse grupo fundamentalista.

Armstrong discorre sobre a dificuldade de se tentar definir o que é fundamentalismo hoje e explica que a fixação à doutrina é uma característica do fundamentalismo cristão, diferentemente dos islâmico e judaico, e aqui não podemos ignorar que “os movimentos fundamentalistas contemporâneos têm uma relação simbiótica com a modernidade” (2009, p. 12). Quando o medievalista Jacques Le Goff teoriza que “o primeiro domínio no qual se cristaliza a memória coletiva dos povos sem escrita (...) é dos mitos de origem” e que “a história coletiva tende a confundir a história e o mito” (2005, p. 424), referindo-se às sociedades orais do passado, é necessário considerar que o mito na pré-modernidade dava sentido aos eventos cotidianos. Embora uma das características mais marcantes dessa sociedade teocrática gileadeana seja a privação de leitura para a maioria das mulheres, os homens continuam tendo acesso à leitura, e, como a política é feita pelos homens para privilegiar os homens, então não é possível dizer que os dois universos tenham em comum as características particulares a uma sociedade oral no que se relaciona com mitos. Benjamin, que se queixava da experiência de pobreza na Modernidade, ressalta que

na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.* (1994, p. 196).

Nesse espetáculo da sociedade de Gilead para si mesma e estetização da política, destaca-se a quantidade de cerimônias criadas na nova realidade dos personagens para eventos do cotidiano: para o ato sexual que envolve comandante, esposa e aia, para partos, para a punição a alguém que come um crime, entre outros. É possível pensar que essa é uma estratégia de criar uma gramática para essa comunidade imaginada por meio de símbolos, uma vez que criar um sentimento de identidade é a maneira mais inequívoca de fomentar uma ligação entre os cidadãos — pessoas que são vizinhas ou integram uma comunidade não porque escolheram morar em determinada área, mas porque o governo as colocou ali —, e a eliminação ou a desvalorização dos antigos traços deixa um vazio que os novos símbolos do patriotismo podem preencher (ANDERSON, 2008; HOBSBAWM, 2021).

Segundo Hobsbawm (2021), a língua é hoje o critério mais comum de nacionalidade, sempre tendo em mente que os conceitos de território, língua, História e cultura e unidade ética não têm o mesmo significado com o decorrer dos séculos ou em diferentes lugares. Como a língua é viva, faz sentido que falantes do mesmo idioma num mesmo tempo, mas de lugares distintos, não compartilhem do mesmo vocabulário: basta pensarmos que estadunidenses e ingleses usam *lift* e *elevator* para se referir a elevador; isso faz parte do processo de evolução da língua em cada região, e não é estranho pensar nessas diferenças. Uma conversa entre as meio-irmãs em *Os testamentos* exemplifica isso quando Nicole usa a expressão “suck it up”<sup>99</sup> e Agnes não entende. A linguagem em Gilead, no entanto, passa por uma transformação enorme, capaz de produzir uma reorientação do mundo a seus habitantes. Uma das estetizações máximas desse lugar é o *newspeak* [novilíngua] que, por exemplo, troca bom-dia, boa-noite e obrigado por frases como “praise be” [louvado seja], “may the Lord open” [que o Senhor possa abrir] e “blessed be the fruit” [bendito seja o fruto]. A novilíngua, esse sistema linguístico criado pelo estado totalitário para substituir a língua oficial do

<sup>99</sup> No original, “‘Gilead,’ said Nicole, ‘is not where we’re going. We’ve got two minutes to join our buddy outside. So suck it up.’ / ‘Pardon?’ Sometimes I could not make out what my sister was saying. / She laughed a little. ‘It means ‘be brave,’” she said. / We are going to a place where she will understand the language, I thought. And I will not” (ATWOOD, 2019, p. 365). Ou em tradução livre: “‘Gilead,’ disse Nicole, “‘não é para onde estamos indo. Temos dois minutos para encontrar nosso colega lá fora. Então força na peruca.” / “Como assim?” Às veze seu não conseguia entender o que minha irmã dizia. / Ela riu. “Quer dizer ‘seja forte,’” disse ela. / Vamos para um lugar onde ela domina a linguagem, pensei. E eu não”.

período democrático, não é uma novidade em romances distópicos: o termo aparece em 1984, e seu caráter restritivo e austero fica evidente quando um personagem diz para o protagonista, Winston: “Sabia que a novilíngua é a única língua do mundo cujo vocabulário diminui a cada ano?” (ORWELL, 2021, p. 77).

É notório que a censura faz parte da estratégia de regimes não democráticos e que a propaganda é uma ferramenta para moldar as massas, e “quando o totalitarismo detém o controle absoluto, substitui a propaganda pela doutrinação e emprega a violência não mais para assustar o povo (...), mas para dar realidade às suas doutrinas ideológicas e às suas mentiras utilitárias” (ARENDT, 2012, p. 474). No Brasil de Bolsonaro, que não era totalitário, mas fazia uso de técnicas populistas similares às vistas durante o nazismo, há exemplos de como a linguagem moldou as massas: “ideologia de gênero” tornou-se uma expressão usada diariamente mesmo sem ter lastro na realidade; um significado foi criado, repetido e reproduzido até ser utilizado por todos. Podemos lembrar também a inquestionável importância da estratégia de propaganda de Goebbels para o sucesso da aderência da população alemã ao nazismo e às atrocidades cometidas pelo regime. Como os Filhos de Jacob armaram um golpe de Estado e tinham força armada suficiente para a manutenção do poder, a linguagem foi usada para dar realidade à ideologia que pregavam. Se “disse Deus: Haja luz; e houve luz” (Gn 1,3), criando o mundo a partir da linguagem, não bastava em Gilead uma doutrinação via orações diárias, reprodução de trechos bíblicos em situações corriqueiras, escolhas lexicais não tão marcadas — como falar de harmonia, família e filhas, sempre remetendo ao coletivo com uso de “nós” — e imperativos para comunicar a mensagem de forma direta (KHAFAGA, 2017): era preciso recriar a língua. E, pelo fato de ser pela linguagem que apreendemos o mundo, a variedade de experiência em Gilead não é permitida, tornando a língua do opressor a única que atravessa o oprimido; toda interação precisa ser mecanizada e a subjetividade torna-se obsoleta (STAELS in BLOOM, 2001). Esse novo código linguístico é tão potente a ponto de Offred, que poderia blasfemar em resposta ao sofrimento imposto a ela em nome de Deus, optar por rezar a Ele, a seu modo, na heterotopia do capítulo “Noite”.

Quando tia Lydia relembra sua entrada para o alto escalão de Gilead, ela conta:

Semana a semana, inventamos: leis, uniformes, bordões, hinos, nomes. Semana a semana, nós nos apresentamos ao comandante Judd, que se dirigia a mim como a porta-voz do grupo. Para os conceitos que ele aprovava, ele tomava para si o crédito. Choviam elogios dos outros comandantes para ele. Como ele estava indo bem!

Eu odiava a estrutura que eles estavam armando? Em algum nível, odiava: era uma traição de tudo que tínhamos aprendido em nossa vida anterior, e de tudo que

havíamos realizado. Eu tinha orgulho do que conseguimos conquistar, apesar das limitações? Também tinha, em algum nível. Nada é simples.<sup>100</sup> (ATWOOD, 2019, p. 177-178).

Logo na abertura de *Os testamentos* somos apresentados a uma estátua que vem se deteriorando com o tempo, criada nove anos antes como homenagem à contribuição de tia Lydia à comunidade de Gilead. Estátuas costumam ser celebração, mas também a criação de uma narrativa histórica que mantém o *status quo*. Não à toa, em julho de 2021 um grupo chamado Revolução Periférica incendiou a estátua de Borba Gato, imponente em bairro de prestígio em Santo Amaro, São Paulo, chamando a atenção para quais símbolos nacionais merecem destaque, a exemplo da onda de protestos com a mesma perspectiva de revisionismo cultural que tomou os Estados Unidos após o assassinato do afro-americano George Floyd pelo policial branco Derek Chauvin, “caso isolado nº 145” no país. Borba Gato fora um bandeirante escravocrata e assassino de indígenas durante o período colonial brasileiro, e sua estátua estava ali desde 1963. Em tuíte excluído,<sup>101</sup> o historiador Laurentino Gomes defendeu a preservação do monumento como parte do patrimônio histórico, algo que merece nossa reflexão, não destruição; em resposta, várias pessoas e grupos ativistas apontaram que essa narrativa a céu aberto é exaltação da barbárie, e que para reflexão temos museus e livros de História. Essa atitude nacionalista de cultuar o passado por meio de estátuas e panteões mostra as semelhanças entre nacionalismo e religião: os heróis em panteões são a versão laica dos santos na igreja; ritos como os desfiles de Sete de Setembro, a versão da missa. Alguns prédios públicos funcionais são também monumentos históricos, como o Capitólio em Washington, D.C., fazem parte do cartão-postal da cidade e atuam como símbolos. O Capitólio foi o espaço em que se aprovaram a Décima Quinta e a Décima Nona Emendas à Constituição estadunidense, passando a garantir aos negros e às mulheres direito ao voto, considerado um dos maiores símbolos de exercício de cidadania e democracia. Quando o prédio sofre um ataque, a democracia é dupla e diretamente atacada: politicamente, a instituição para; psicologicamente, a confiança pública nas instituições é abalada. Por isso faz

<sup>100</sup> No original, “Week by week we invented: laws, uniforms, slogans, hymns, names. Week by week we reported to Commander Judd, who turned to me as the spokeswoman of the group. For those concepts he approved, he took the credit. Plaudits flowed his way from the other Commanders. How well he was doing! Did I hate the structure we were concocting? On some level, yes: it was a betrayal of everything we’d been taught in our former lives, and of all that we’d achieved. Was I proud of what we managed to accomplish, despite the limitations? Also, on some level, yes. Things are never simple”.

<sup>101</sup> O jornal *El País* reproduz o tuíte na íntegra em <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-07-24/estatua-do-borba-gato-simbolo-da-escravidao-em-sao-paulo-e-incendiada-por-ativistas.html>. As respostas ao tuíte ainda estão disponíveis em: <https://twitter.com/laurentinogomes/status/1270029722974633987>. Acesso em: 21 jun. 2023.

tanto sentido que os ataques a congressos nacionais, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, tanto os reais quanto os fictícios, façam parte da ação de grupos antidemocráticos.

Se tia Lydia tem sua importância destacada com a construção de uma estátua, a bebê Nicole torna-se um dos principais símbolos de Gilead no período relatado em *Os testamentos*, numa das estetizações máximas da política que veremos nessa República. Quando Nicole é sequestrada de Gilead pela aia que a gerou, o ato não é tratado como uma questão privada da família, mas se torna uma questão pública, considerado uma traição à pátria. Mais tarde descobriremos que ela é a menina Daisy, uma das narradoras de *Os testamentos*, criada por agentes do Mayday, e que portanto teve o nome trocado para sua própria proteção — mas neste trabalho sempre a chamamos de Nicole. Se os símbolos nacionais de Gilead estão confinados ao Muro, a bebê Nicole é assunto global, tema de documentário e de disciplinas nas escolas canadenses; ela torna-se símbolo da liberdade para os críticos da teocracia: “Todos os bebês de Gilead são a bebê Nicole!”. Dentro do Muro, ela é inserida nas orações comemorativas, sua foto fica pendurada na parede do Ardua Hall como um eterno lembrete de tudo o que significa a comunidade imaginada pelos Filhos de Jacob, como uma garota-propaganda, e é também impressa em cada folheto espalhado pelas pérolas no Canadá, exigindo sua volta. Tia Lydia aponta que é “tão útil a bebê Nicole: ela inflama os fiéis, inspira ódio contra nossos inimigos, atesta a possibilidade de traição dentro de Gilead e a malícia e astúcia das aias, em quem jamais se pode confiar”<sup>102</sup> (ATWOOD, 2019, p. 33)

Mesmo em regimes ditatoriais altamente rígidos como é Gilead, a destruição de símbolos antigos e a construção de símbolos novos é importante, porém não com o intuito de criar elementos concretos de propaganda que encontrem ressonância popular como acontece no nacionalismo, embora às vezes encontre, como é o caso da “bebê Nicole”. Numa teocracia, a nação não é o povo, é o que a religião impõe; é uma comunidade imaginada de cima para baixo, exclusivamente. Os símbolos vêm para reforçar isso. Um muro impede a fuga de quem não deseja estar naquele espaço, e essa “tendência de ‘fechamento’”, que acontece tanto no nível físico quanto no psicológico, é um bom ponto de partida para entender como Gilead funciona seguindo os padrões de uma instituição total, conceito cunhado pelo sociólogo canadense Erving Goffman (1961) em um estudo sobre prisões, manicômios, quartéis, asilos e conventos.<sup>103</sup> Ainda, o que pode soar como nacionalismo cotidiano que nasce no seio do

<sup>102</sup> No original, “So useful, Baby Nicole: she whips up the faithful, she inspires hatred against our enemies, she bears witness to the possibility of betrayal within Gilead and to the deviousness and cunning of the Handmaids, who can never be trusted”.

<sup>103</sup> Parte do conteúdo sobre instituições totais foi publicado em CORRÊA, 2021.

povo, que nos faz dar um ou dois beijinhos quando conhecemos alguém no Brasil, mas apenas um aperto de mão quando a mesma cena acontece na Holanda ou na África do Sul, sem nem pensarmos que essa é uma construção cultural fabricada constantemente, é algo sufocado num lugar domesticador como Gilead, restando apenas o nacionalismo para quem está no *status quo* e o medo para quem está na base da pirâmide.

Segundo Goffman, uma instituição total não se limita a um modelo fechado e rígido de funcionamento, mas atende a uma lista de características comuns com objetivos similares e que moldam os atos do grande número de pessoas que dela fazem parte. Seus internos, em geral, têm “seu eu sistematicamente, embora muitas vezes não intencionalmente, mortificado” (1961, p. 24) dentro dessa microssociedade separada de uma sociedade mais ampla, de modo a atender a uma das seguintes finalidades: tutelar pessoas que demandam cuidados especiais, removendo-as do convívio para seu próprio zelo ou porque seriam involuntariamente uma ameaça à população; segregar pessoas consideradas perigosas; promover um espaço para quem quer se refugiar do restante do mundo; ou, por fim, atingir determinada meta de trabalho.

No romance de 1985, o principal conflito enfrentado pela sociedade é a queda da taxa de natalidade. Considerando a importância da ciência para a sociedade a partir do século XX e, com isso, seu papel em obras distópicas (BOOKER, 1994), seria uma alternativa clássica pensar na adoção de métodos de reprodução assistida já existentes, como inseminação artificial e fertilização *in vitro*, ou algum método fictício inventado para a obra. Enquanto no romance utópico *Terra das mulheres* a reprodução dá-se por partenogênese e na obra distópica *Admirável mundo novo* a bakanovskização é um meio para se obterem “onze mil irmãos e irmãs (...) com uma diferença máxima de dois anos” (HUXLEY, 2009, p. 34), em *O conto da aia* os métodos de reprodução assistida conhecidos à época foram considerados ilegais por serem alternativas não naturais e, portanto, em desacordo com os princípios religiosos que regem a República de Gilead. Em vez de prezar pela eficácia proporcionada pela ciência e aceita pelos princípios dos direitos humanos pré-Gilead, optou-se pela captura de mulheres férteis e criação de uma “Cerimônia”, baseada em uma interpretação bíblica, para o estupro com finalidade de procriação, ainda que com resultados bem baixos: “As probabilidades são de uma [gravidez bem-sucedida] para quatro, aprendemos isso no Centro”<sup>104</sup> (ATWOOD, 2017, p. 122).

---

<sup>104</sup> No original, “The chances are one in four, we learned that at the Centre”.

Em *Origens do totalitarismo* (2012), Arendt estabelece uma distinção entre os internos dos campos de concentração nazistas e os escravos coloniais. Os primeiros viviam no mundo isolado dos campos e, conseqüentemente, eram invisíveis e, em última análise, inexistentes e “descartáveis”; já os escravos estavam à vista de todos, eram instrumentos de trabalho, propriedades, portanto parte de uma ordem social. Atwood apresenta as mulheres estéreis nas Colônias como um análogo dos internos de campos de concentração, pois para lá vão trabalhar até morrer dali a poucos anos, e as aias, dos escravos, uma vez que são personagens de Gilead. O corpo da mulher é classificado como dispensável ou útil de acordo com sua capacidade reprodutiva. O estupro das aias, uma prática antes considerada crime naquela região, quando ainda era Estados Unidos, ganha na República de Gilead um status louvável e até é agraciada com um epíteto honroso: “Cerimônia”, um dos exemplos da estetização da política no local.

Se em termos de visibilidade as aias, em suas mantas vermelhas, distanciam-se dos internos de campos de concentração, no que concerne à despersonalização elas são igualmente subjugadas. A começar pelo nome designado à protagonista, Offred, que perde o direito de usar seu nome original assim como os judeus que chegavam aos campos de trabalho e eram identificados por números ora estampados nos uniformes, ora tatuados na própria pele. É possível ver nelas um processo similar ao de presidiários também. Na colônia penal de Mettray, na França, aos presidiários são atribuídos, como parte de um modelo coercitivo, números que por vezes tomam o lugar do nome próprio, uma das principais características — senão a principal — que nos confere identidade (GOFFMAN, 1961; FOUCAULT, 1999). Um exemplo da ficção muito conhecido no Brasil é o tratamento dado aos recrutas do BOPE no filme *Tropa de Elite* (2007), dirigido por José Padilha: durante o treinamento, o capitão Nascimento refere-se aos candidatos apenas pelo número. A frase “Pede pra sair, 02” tornou-se uma das mais famosas do cinema brasileiro contemporâneo. As aias de Atwood, por sua vez, recebem antroponímicos derivados dos nomes dos comandantes a que servem prefixados pela partícula “of” (da preposição possessiva inglesa que significa “de”): Ofglen, Ofwarren e Offred são submetidas a esse processo. Elas perdem a própria identidade e, a cada transferência de residência, ganham uma nova. Isso não apenas acentua a despersonalização como também o uso de uma partícula de posse no nome coloca em relevo a objetificação das aias. E Offred tem consciência disso:

Meu nome não é Offred, tenho outro nome, que ninguém mais usa porque é proibido. Digo a mim mesma que não tem importância, que um nome é que nem um

número de telefone, só é útil para os outros; mas o que eu digo a mim mesma é errado, tem, sim, importância. Preservo o conhecimento desse nome como algo oculto, um tesouro que um dia vou voltar e escavar.<sup>105</sup> (ATWOOD, 2017, p. 94).

As meninas crescidas em Gilead, sem referências ao mundo anterior, têm consciência de que houve uma renomeação, mas parecem não entender o peso desse ato, já que são ensinadas a enxergar as aias como seres inferiores, do mesmo jeito que a população vê as pessoas criadas para abate na distopia *Saboroso cadáver* (2022 [2017]), de Agustina Bazterrica: no futuro, quando animais tornam-se tóxicos aos humanos e qualquer contato é fatal, a humanidade cria uma nova indústria alimentícia e desenvolve o comércio de “cabeças”, como são chamadas as criaturas com DNA humano, porém criadas em cativeiro porque são consideradas desprovidas de humanidade, tal como se falava dos africanos para justificar sua escravização séculos atrás. Num mundo com aulas de História e com literatura, essas jovens de Gilead teriam acesso ao passado e poderiam se sensibilizar e, assim, humanizar as aias. Mas um Estado totalitário abole o passado com a ausência de leitura, como vimos em “Lembrar para não esquecer”, seção 2 do capítulo 1 deste trabalho. Uma amiga de Agnes, então, diz: “— O nome dela deve ter sido outro antes — disse Shunammite. — De um outro homem. Elas são passadas de um a outro até terem neném. São todas vadias mesmo, não precisam de nome de verdade”<sup>106</sup> (ATWOOD, 2019, p. 81). Se para comandantes e esposas as aias funcionam como *commodity*, para as pessoas mais jovens elas são apenas pessoas não enlutáveis, cuja vida pode ser negligenciada porque as condições sócio-históricas as tornam apropriadas como alvo de violência arbitrária (BUTLER, 2019).

Outra casta também desumanizada pelo nome é a das marthas. Agnes comenta que “Todas as marthas eram conhecidas como marthas porque era isso que elas eram, e todas usavam o mesmo tipo de roupa, mas cada uma tinha também um prenome. As nossas eram Vera, Rosa e Zilla”<sup>107</sup> (ATWOOD, 2019, p. 20). As tias também ganham novo nome quando assumem a função, mas dessa vez é um nome escolhido pela própria mulher para sua representação. A escolha, no entanto, é limitada, pois tia Lydia fala para Becka que “Tia Lisa vai levá-la para pegar seu uniforme. (...) Mas agora você precisa escolher seu novo nome.

<sup>105</sup> No original, “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”.

<sup>106</sup> No original, “‘Her name would have been something else earlier,’ said Shunammite. ‘Some other man’s. They get passed around until they have a baby. They’re all sluts anyway, they don’t need real names’”.

<sup>107</sup> No original, “All the Marthas were known as Martha because that’s what they were, and they all wore the same kind of clothing, but each one of them had a first name too. Ours were Vera, Rosa, and Zilla”.

Tem uma lista de nomes adequados disponíveis. Pode ir. Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida”<sup>108</sup> (ATWOOD, 2019, p. 217). Ainda assim, aias e marthas tiveram sua história escondida, apagada, enquanto as tias tiveram algum controle de criar para si uma nova vida, primeiro na opção da vida eclesiástica, depois na da crisma.

Ainda uma característica de Gilead que atinge a expressão das mulheres, porém dessa vez não apenas as aias e marthas, é a convenção estabelecida para o vestuário. À semelhança dos uniformes em prisões, Forças Armadas, monastérios e conventos, há em Gilead um código de vestimenta que determina quais partes do corpo devem ser cobertas e que separa as mulheres em “castas” pela cor da roupa. Goffman (1961) aponta que a atribuição de uniformes em instituições totais pretende tanto provocar uma ruptura rápida do interno com seu passado quanto impedir diferenças hierárquicas entre integrantes de cada núcleo. Assim, vemos as esposas dos comandantes de azul, as marthas de verde, as aias de vermelho, as tias de marrom e as econoesposas de “vestidos listrados, de vermelho, azul e verde, baratos e apertados, que identificam as mulheres dos homens mais pobres”<sup>109</sup> (ATWOOD, 2017, p. 34) (Figura 10). Agnes, por ser filha de comandante, coloca-se em posição de superioridade quando fala das roupas de meninas, reproduzindo o comportamento comum a uma adolescente no mundo capitalista de agora:

Os vestidos rosa, os brancos e os cor de ameixa eram a norma para meninas especiais como nós. Meninas comuns de econofamílias vestiam sempre a mesma coisa — aquelas listras multicoloridas feias e mantos cinza, que nem a roupa da mãe delas. Elas sequer aprendiam a fazer ponto de cruz nem crochê, só costura simples e flores de papel e coisas do tipo.<sup>110</sup> (ATWOOD, 2019, p. 11).

A psicóloga Cristina Magadan, que atua na Penitenciária Estadual Feminina de Guaíba, conta que as detentas “são despersonalizadas com uniformes [com corte masculino]. Para se ter uma ideia, customizá-los é falta grave e elas fazem isso mesmo assim. Correm o risco porque, para elas, é importante expressar-se no vestir” (QUEIROZ, 2015, pos. 150).

<sup>108</sup> No original, “Aunt Lise will take you to get your uniform. (...) But now you should select your new name. There is a list of suitable names available. Off you go. Today is the first day of the rest of your life”.

<sup>109</sup> No original, “striped dresses, red and blue and green and cheap and skimpy, that mark the women of the poorer men”.

<sup>110</sup> No original, “The pink, the white, and the plum dresses were the rule for special girls like us. Ordinary girls from Econofamilies wore the same thing all the time—those ugly multicoloured stripes and grey cloaks, like the clothes of their mothers. They did not even learn petit-point embroidery or crochet work, just plain sewing and the making of paper flowers and other such chores”.

Figura 10 - Representação das roupas femininas de Gilead



Legenda: Da esquerda para a direita: tia (em cima), esposa (embaixo), econoesposa, martha, aia (em cima), noivas (embaixo), mulheres na Casa de Jezebel (em cima) e não mulheres (embaixo).

Fonte: ATWOOD; NAULT, 2019.

A expressão pela roupa fica muito clara em *Os testamentos* quando comparamos Agnes e Nicole. Nicole, em conversa com uma tia ainda no Canadá, é alertada da necessidade de usar a roupa prateada das pérolas, pois ela estava de legging e, de acordo com *A Bíblia*, calças eram roupas masculinas e, portanto, era uma abominação que uma mulher as usasse. Depois de sua passagem por Gilead, quando as meio-irmãs estão prestes a sair dali, Nicole diz: “As roupas eram jeans e camisetas compridas e meias de lã e botas de caminhada. Casacos xadrez, gorros de flanela, casacos impermeáveis. (...) assim que tirei o vestido prateado e aquelas roupas, comecei a me sentir mais normal”<sup>111</sup> (ATWOOD, 2019, p. 364). É curioso notar a reação de Agnes ao jeans, uma roupa tão comum na maioria dos países hoje que passa despercebida, um item cultural que faz parte do nosso nacionalismo cotidiano, assim como é o *hijab* em um país muçulmano. Quando precisa trocar a roupa de pérola que usava para que não ser alvo de atenção, ela demonstra seu desgosto por algo que para a irmã é um alívio:

Achei extremamente desagradáveis as roupas que nos forneceram. A roupa íntima era muito diferente do tipo simples e grosso que se usava em Ardua Hall: para mim, parecia escorregadia e depravada. Por cima disso eram roupas masculinas. Era perturbador sentir aquele tecido grosseiro tocar na pele das pernas, sem uma anágua no meio. Vestir essas roupas era uma traição de gênero e ia contra a lei de Deus: no ano passado, um homem tinha sido enforcado no Muro por ter usado a roupa íntima

<sup>111</sup> No original, “The clothes were jeans and long T-shirts and wool socks and hiking boots. Plaid jackets, fleece pull-on hats, waterproof jackets. (...) once I got the silver dress off and those clothes on I began to feel more like myself”.

da esposa. Ela havia descoberto e denunciado, como era sua obrigação.<sup>112</sup> (ATWOOD, 2019, p. 365).

Em Gilead, sequer há recursos para que as mulheres tentem transgredir as regras. Tia Lydia dizia às aias que “ficamos apegadas demais a este mundo material e esquecemos os valores espirituais”<sup>113</sup> (ATWOOD, 2017, 74), defendendo a vida sem bens materiais nem vaidade. Cremes hidratantes, por exemplo, são proibidos. Esse é um daqueles casos de coisas que damos por certo e que só pensamos na diferença que elas fazem na nossa vida quando se tornam impossíveis de alcançar. Quando tudo segue num padrão, sem alterações, sequer percebemos, são os *moments of non-being* woolfianos, que a fala de Nicole sobre a vida antes da morte dos pais, que é seu estopim no enredo do livro, traz como exemplo: “Não me lembro muito daquele dia na escola, por que eu lembraria? Foi normal. Normal é que nem olhar pela janela do carro. As coisas passam, isso e aquilo e isso e aquilo, sem muita importância. Não se repara nessas horas; são habituais, tipo escovar os dentes”<sup>114</sup> (ATWOOD, 2019, p. 57). Nicole não fala sobre hidratantes porque é algo a seu alcance, que não merece nota. Ao contrário de Offred, que acaba usando manteiga para suprir essa carência. A aia também pensa “em lavanderias. O que eu usava nelas: short, calça jeans, calça de ginástica. O que eu colocava dentro: minhas roupas, meu sabão, meu dinheiro, dinheiro que eu tinha ganhado. Penso em ter esse controle”<sup>115</sup> (ATWOOD, 2019, p. 34).

Na História do dinheiro, nem sempre mulheres tiveram acesso a ele pela força de seu trabalho, e em alguns momentos o homem da casa foi o único responsável pelo sustento financeiro. Em sua palestra sobre a escrita de *Os testamentos*, Atwood (2022) relembra regiões em que a maternidade era compulsória legal ou moralmente, e, para que servissem às necessidades masculinas, as mulheres foram privadas de emprego e salário. Um desses momentos foi o pós-Segunda Guerra. Para ceder aos impulsos capitalistas, a mulher que durante a guerra havia sido essencial aos Estados Unidos por sua mão de obra precisou voltar ao lar, consumir eletrodomésticos e ter filhos. A ativista estadunidense Betty Friedan

<sup>112</sup> No original, “I found the clothing provided for us disagreeable in the extreme. The underwear was very different from the plain, sturdy variety worn at Ardua Hall: to me it felt slippery and depraved. Over that there were male garments. It was disturbing to feel that rough cloth touching the skin of my legs, with no intervening petticoat. Wearing such clothing was gender treachery and against God’s law: last year a man had been hanged on the Wall for dressing in his Wife’s undergarments. She’d discovered him and turned him in, as was her duty”.

<sup>113</sup> No original, “you get too attached to this material world and you forget about spiritual values”.

<sup>114</sup> No original, “I don’t remember that school day much, because why would I? It was normal. Normal is like looking out a car window. Things pass by, this and that and this and that, without much significance. You don’t register such hours; they’re habitual, like brushing your teeth”.

<sup>115</sup> No original, “about laundromats. What I wore to them: shorts, jeans, jogging pants. What I put into them: my own clothes, my own soap, my own money, money I had earned myself. I think about having such control”.

identificou a manipulação dos padrões de gênero que passaram a incorporar o imaginário feminino branco de classe média no período e chamou o fenômeno de mística feminina, expressão que dá título à sua obra mais famosa. No livro, publicado em 1963, ela compara as estratégias de destituição da identidade das donas de casa às usadas com prisioneiros em campos de concentração nazistas, resguardadas as devidas proporções: ambos “eram forçados a adotar comportamentos infantilizados, forçados a abandonar sua individualidade e se diluir na massa amorfa. A capacidade para autodeterminação, a habilidade de prever o futuro e de se preparar para ele foram sistematicamente destruídas” (FRIEDAN, 2022, p. 380). Ela ainda inclui na lista que os prisioneiros “eram reduzidos a preocupações infantis como comida, evacuação, a satisfação das necessidades físicas primárias” (FRIEDAN, 2022, p. 381), situação que descreve o que tia Lydia passou quando abordada pelo regime e levada para um estádio, junto a outras juízas e advogadas, até que fosse convencida a se tornar uma colaboradora para não morrer.

Logo antes, a tia lembra as reações consternadas dela e de colegas de trabalho quando souberam que tinham perdido acesso às respectivas contas bancárias, agora nas mãos do parente masculino mais próximo. Offred havia passado pela mesmíssima situação, narrada em *O conto da aia*. Já Nicole se lembra de conversas com seus pais adotivos em que falavam sobre dinheiro como algo que faz parte do cotidiano. Agnes, por outro lado, passa quase todo o seu relato sem falar em dinheiro, o que só acontece quando ela está prestes a ir para o Canadá, mostrando que algo tão crucial para a sobrevivência em 2023 pode não precisar fazer parte do cotidiano de alguém no futuro, e nos fazendo lembrar que o dinheiro é uma construção social de determinado lugar em determinada época, embora a frase famosa de Mark Fisher (2009) que prevê que é mais fácil o fim do mundo do que o fim do capitalismo esteja marcada na nossa mente, fazendo-nos acreditar que essa é a única possibilidade de futuro que temos.

O rompimento com o passado em instituições totais também é engendrado por “testes de obediência” de boas-vindas, de modo a coibir a socialização entre os internos e já os inserir nas normas de existência daquele espaço (GOFFMAN, 1961, p. 26). Em *O conto da aia*, Offred mostra que, antes de serem designadas a um comandante, as mulheres férteis que são sequestradas para servir como aias passam por grande violência psicológica no Centro Vermelho, um local de treinamento comandado pelas tias. Lá elas escutam todos os dias, durante o desjejum, a passagem bíblica de Raquel e Lea, que é tomada como precedente para

a ordem social de Gilead; à tarde, ouvem uma gravação sobre bem-aventurança. Aprendem sobre as chances de servirem a seu propósito ali — dar frutos. Offred externa que

tudo que me ensinaram no Centro Vermelho, tudo a que resisti, me inunda. Não quero sofrer. Não quero ser uma dançarina, os pés no ar, a cabeça uma tira sem rosto no tecido branco. Não quero ser uma boneca pendurada no Muro, não quero ser um anjo sem asas. Quero continuar viva, seja como for. Abdico do meu corpo voluntariamente, para o uso alheio. Podem fazer o que quiserem comigo. Sou abjeta.<sup>116</sup> (ATWOOD, 2017, p. 298).

Se Offred tem consciência de que os ensinamentos são, na verdade, uma doutrinação com consequências físicas e psicológicas, Agnes encara essa gramática de persuasão como se fosse algo banal, sem ecos: “Na Escola Vidala havia duas religiões: a oficial, ensinada pelas tias, sobre Deus e o especial círculo feminino, e a não oficial, que uma menina passava para outra por meio de brincadeiras e músicas”<sup>117</sup> (ATWOOD, 2019, p. 106), pelo fato de que a violência muitas vezes só é percebida quando tem implicações físicas, que são comuns infligir às aias quase sempre publicamente, mas nunca à filha de um comandante. O “castigo-espetáculo”, que exigia performance pública da punição física em casos de crimes graves (ou, em alguns casos, de infrações mínimas) e que começou a ruir no final do século XVIII e início do XIX em parte da Europa (FOUCAULT, 1987, p. 13), continuou encontrando terreno fértil nas instituições totais, destacando sua proximidade com as práticas de regimes autoritários:

A tentativa totalitária de tornar supérfluos os homens reflete a sensação de superfluidade das massas modernas numa terra superpovoada. O mundo dos agonizantes, no qual os homens aprendem que são supérfluos através de um modo de vida em que o castigo nada tem a ver com o crime, em que a exploração é praticada sem lucro, e em que o trabalho é realizado sem proveito, é um lugar onde a insensatez é diariamente renovada. (ARENDT, 2012, p. 606).

Nessa nova configuração de mundo, a heterossexualidade é compulsória, como ainda é hoje no Afeganistão, na Arábia Saudita, em Bangladesh, na Guiana, no Marrocos e nas Maldivas, entre outros países de uma longa lista; “traidores de gênero” (homossexuais), líderes religiosos que vão de encontro aos Filhos de Jacob e “fazedores de anjos” (médicos

<sup>116</sup> No original, “Everything they taught me at the Red Center, everything I resisted, comes flooding in. I don’t want pain. I don’t want to be a dancer, my feet in the air, my head a faceless oblong of white cloth. I don’t want to be a doll hung up on the Wall, I don’t want to be a wingless angel. I want to keep on living, in any form. I resign my body freely, to the uses of others. They can do what they like with me. I am abject”.

<sup>117</sup> No original, “at the Vidala School there were two religions: the official one taught by the Aunts, about God and the special sphere of women, and the unofficial one, which was passed from girl to girl by means of games and songs”.

que praticavam abortos legalmente na época pré-Gilead) são mortos em cerimônias chamadas Salvamento de Homens, em mais um momento de estetização da política, alardeadas à vizinhança por sinos, e então pendurados em ganchos no Muro por dias, como exemplo para os moradores. Homens que estupram ou matam aias sofrem execução coletiva pelas próprias mãos de outras aias, como uma válvula de escape para a raiva que acomete essas mulheres. Offred também relata a força física empregada para tratar de casos de desobediência, com instrumentos de punição menos extremos que a morte, como a humilhação física e emocional dos mecanismos de disciplina relatados frequentemente em campos de concentração nazistas,<sup>118</sup> prisões<sup>119</sup> e Forças Armadas.<sup>120</sup> Por ter fingido que estava doente, a aia Moira é arrastada do carro para dentro do Centro Vermelho na frente de outras aias e sofre maus-tratos, a ponto de seus pés ficarem desfigurados. Na primeira ocorrência do ato, batiam-lhes nos pés com cabos de aço; depois passavam para as mãos, já que nenhuma dessas extremidades era imprescindível para a tarefa de gestar e dar um filho a Gilead. Curiosamente, tia Lydia escolhe não contar quase nada sobre isso no manuscrito que deixa para a posteridade, atendo-se, logo no início da narração, a dizer apenas “Em um cinto no meu corpo está pendurado meu Taser. Essa arma me lembra das minhas falhas: se eu tivesse sido mais eficaz, não precisaria desse instrumento. A persuasão na minha voz devia ter bastado”,<sup>121</sup> fazendo o mea-culpa habitual de seu testemunho narcísico. Já Agnes não distingue Rezavagâncias de Salvamentos quando se mostra interessada nos eventos só porque pode usar “vestidos brancos e véus para ver gente sendo enforcada ou se casando”<sup>122</sup> (ATWOOD, 2019, p. 16), mostrando que a banalização da violência faz parte da raiz de Gilead e está incutida até mesmo em jovens inocentes.

Tudo em Gilead é pensado para garantir o milagre da vida. As aias ainda não grávidas devem fazer caminhadas diárias “para manter os músculos abdominais em bom estado”<sup>123</sup>

<sup>118</sup> Ver ARENDT (2012), p. 420: “a indescritível crueldade gratuita dos campos de concentração e de extermínio alemães”.

<sup>119</sup> Ver QUEIROZ (2015), pos. 218: “A sentenciada Fátima pediu que a sentenciada Flora praticasse atos indecorosos e a mesma aceitou. Neste momento elas foram apreendidas pela guarda do andar (...) Foram levadas para a cela até segunda ordem. Punição: Falta gravíssima, proponho oito dias de cela comum e quinze dias de isolamento noturno”.

<sup>120</sup> Ver GOFFMAN (1961), p. 51: “Na marinha um dos castigos mais comuns para erros muito triviais é ‘proibir’ um marinheiro de receber a bebida por um dia ou uma semana. E como a maioria dá muito valor ao ‘gole’, sua perda é geralmente considerada como grave castigo”.

<sup>121</sup> No original, “Hanging from a belt around my waist is my Taser. This weapon reminds me of my failings: had I been more effective, I would not have needed such an implement. The persuasion in my voice would have been enough”.

<sup>122</sup> No original, “white dresses and veils to see people being hanged or married”.

<sup>123</sup> No original, “to keep her abdominal muscles in working order”.

(ATWOOD, 2017, p. 36). No entanto, não lhes é facultada a saída da residência sem a companhia de outra aia. Para ir ao mercado, Offred precisa estar acompanhada de Ofglen. Os internos de instituições totais, de acordo com sua função naquele lugar, são tratados da mesma forma e devem fazer tudo em conjunto (GOFFMAN, 1961). Na ocasião do parto, as aias são levadas, juntas, em mais um exemplo de estetização da política tal qual falava Benjamin, ao local do nascimento em um “Partomóvel” vermelho; as esposas, em um Partomóvel azul, para fazerem companhia à esposa que está para *ganhar o bebê*. No caso das aias, essas medidas são um dos mecanismos de supervisão: “Supostamente isso é para nossa proteção, mas a ideia é absurda: já estamos bem protegidas. A verdade é que [Ofglen] é minha espiã, e eu sou a dela. Se uma de nós escapulir da rede por causa de algo que acontece em nossas caminhadas diárias, a outra será responsabilizada”<sup>124</sup> (ATWOOD, 2017, p. 29). Também à semelhança das instituições totais, a supervisão não tem papel orientador, e sim vigilante. Assim, o dispositivo panóptico de Gilead atende perfeitamente ao ideal de “induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder” (FOUCAULT, 1987, p. 166), que seria seu resultado mais esperado.

A incerteza do futuro é um dos ingredientes da repressão que esse tipo de instituição total incute nos internos, e não apenas nos casos corretivos. Há uma combinação simultânea da consciência de que esses internos passarão parte ou o resto da vida ali com a incerteza das condições de seu destino. Goffman (1961) relata, por exemplo, casos de soldados que não sabem se e quando serão transferidos para outra base e de pacientes que desconhecem o próprio diagnóstico e o tratamento a que serão submetidos. Da mesma forma, as aias só descobrem a quais comandantes vão servir no momento em que chegam à residência. O controle integral da vida delas está nas mãos das tias, que determinam para quem e quando o corpo das aias vai trabalhar, quais punições uma infratora deve sofrer, qual aia é descartável e pode ser despachada para as Colônias, para recolher lixo tóxico, ou para a Casa de Jezebel, onde atuará como prostituta. As decisões que não são tomadas pelas tias vêm de um comando hierárquico ainda superior, como resoluções que arbitram casamentos entre comandantes e esposas, quais famílias devem receber uma aia e, em um primeiro momento após a criação de Gilead, quais famílias ganham as crianças concebidas antes da instituição do regime totalitário

---

<sup>124</sup> No original, “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”.

atual no momento da gravação do diário e sequestradas de seus pais, a exemplo da filha de Offred.

Como nossa narradora Offred não tem contato com esse alto escalão — explicitando mais uma vez a grande distância social presente entre as castas de uma instituição total —, nós leitores desconhecemos as reais motivações que movem as engrenagens apenas com a leitura do livro de 1985. Assim, não fica claro como alguns dos personagens foram designados para determinados postos, como as tias Lydia, Sara e Elizabeth, as marthas Rita e Cora ou o motorista Nick. O que é indiscutível é que nenhum deles tem chance de ascender socialmente. Tias e marthas nunca se tornarão esposas, Nick nunca se tornará comandante.<sup>125</sup> Nas Rezavagâncias para Mulheres, eventos religiosos para reafirmar devoção, esposas sentam-se com filhas de autoridades civis ou militares de alta patente, marthas sentam-se com econoesposas, e aias ficam em uma área “cercada por uma corda trançada sedosa escarlate, como as que usavam em cinemas para conter o público. Essa corda nos segrega, nos marca, evita que outras sejam contaminadas por nós, nos mantém em um curral ou uma baía”<sup>126</sup> (ATWOOD, 2017, p. 226), evidenciando o caráter excludente dessa sociedade e fortalecendo “mundos sociais e culturais diferentes” (GOFFMAN, 1961, p. 20), o que torna impensável o rompimento de qualquer barreira de estratificação social, mimetizando o que acontece em instituições totais da vida real. Agnes, antes de se tornar postulante, conta apenas que na escola correm boatos do que acontece nos Centros Raquel e Lea, sem dar quaisquer detalhes novos ao leitor. Quando passamos a ter acesso aos cadernos de tia Lydia com a publicação do romance de 2019, descobrimos, por exemplo, que ela conseguiu, por meio de argumentação — ou assim ela lembra —, carta branca do comandante Judd para fazer um Centro Vermelho exclusivamente feminino, sem qualquer presença ou intervenção masculina no prédio, inclusive no tocante à gestão, exceto em caso de emergências; o alto escalão, formado por homens, teria acesso aos frutos colhidos por meio de relatórios.

Apesar da separação por cor de roupa e por local reservado em cerimônias públicas, marthas e aias dormem na mesma residência que comandante e esposa, bem diferente da divisão entre os escravos nas senzalas e os senhores de escravos e família nas casas-grandes, ou entre os judeus que permaneciam nos campos de concentração e os oficiais nazistas que

<sup>125</sup> Na adaptação audiovisual para o *streaming*, Nick ganha o posto de comandante na terceira temporada. No livro, no entanto, essa possibilidade nunca é vislumbrada.

<sup>126</sup> No original, “cordoned off with a silky twisted scarlet rope, like the kind they used to have in movie theatres to restrain the customers. This rope segregates us, marks us off, keeps the others from contamination by us, makes for us a corral or pen”.

voltavam para suas residências. Em instituições totais, a equipe dirigente e de trabalho também volta para seus lares ao final do turno de trabalho, enquanto os internos permanecem no local, que serve ao mesmo tempo como espaço para dormir, trabalhar e ter lazer, uma vez que não lhes é permitido entender que “tempo não é dinheiro. Tempo é o tecido da vida. (...) A luta pela justiça social, começa por uma reivindicação do tempo”, como diz Candido em entrevista e ainda completa: “eu quero aproveitar meu tempo de forma que eu me humanize” (2018a; não paginado). Se por um lado escravos no Brasil não tinham um espaço privado pela configuração das senzalas, pelo menos ali eles podiam celebrar seus cultos e praticar seus ritos. O sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (2006) conta que, durante um casamento nos engenhos, havia “danças europeias na casa-grande e “samba africano no terreiro” (p. 432). Assim como acontece no Centro de Reeducação Feminino de Ananindeua, no Pará, onde é proibido cantar parabéns para comemorar um aniversário (QUEIROZ, 2015), das aias e marthas são subtraídas não só privacidade, mas também momentos de lazer. Offred reclama do tempo livre, da falta de atividades, e lembra que até porcos tinham direito a brincar com bolas, já que “isso melhorava o tônus muscular; os porcos eram curiosos, gostavam de ter algo em que pensar”, dizendo que “queria ter uma bola de porco”<sup>127</sup> (ATWOOD, 2017, p. 79).

Mesmo as jovens de Gilead, como relata Agnes, não são encorajadas pelas tias a fazer laços de amizade fortes com outras jovens, pois isso poderia levar a fofocas e intrigas, que são desobediências a Deus. Assim, é bem-vista somente a participação em círculos de amizade visando o bem-estar da comunidade, condição que novamente aponta para a banalização da violência a que são submetidas essas jovens, que não têm qualquer referência, pedagógica ou cultural, para entender a gravidade do contexto em que estão inseridas. Reunir-se em volta da lareira (literal e metaforicamente) para ouvir histórias é uma situação inimaginável em um modelo totalitário. Como Benjamin (1994) aponta, a pobreza de experiência é algo que atinge o contador de histórias na Modernidade, reduzindo as oportunidades de compartilhamento do conhecimento de geração em geração, de forma oral, como acontecia no passado. Numa teocracia, o conhecimento e a memória precisam ficar enterrados; apenas os novos símbolos são bem-vindos.

Mesmo quando a aia engravida e o bebê nasce saudável, ela não tem com o que se ocupar, uma vez que é privada de cuidar da criança mesmo no puerpério; no máximo pode conseguir uma autorização para amamentar, dado que o leite materno é valorizado. Aias,

---

<sup>127</sup> No original, “this improved their muscle tone; the pigs were curious, they liked to have something to think about (...) I wish I had a pig ball”.

marthas e tias sabem que nunca constituirão família. A incompatibilidade com a convivência em família para a maioria das mulheres é outra característica que Gilead tem em comum com instituições totais — mas não para os homens, já que os anjos e os olhos podem se casar, apesar de não terem o mesmo status social de um comandante. Essa distinção de tratamento entre os gêneros não é algo específico de instituições totais, mas das diversas sociedades patriarcais nos últimos milhares de anos. É senso comum que o status social masculino seja maior que o feminino na sociedade, como também atesta Beauvoir:

[Em] quase nenhum país seu [da mulher] estatuto legal é idêntico ao do homem, e muitas vezes este último a prejudica consideravelmente. Mesmo quando os direitos lhe são abstratamente reconhecidos, um longo hábito impede que encontrem nos costumes sua expressão concreta. Economicamente, homens e mulheres constituem como que duas castas; em igualdade de condições, os primeiros têm situações mais vantajosas, salários mais altos, maiores possibilidades de êxito do que suas concorrentes recém-chegadas. Ocupam, na indústria, na política etc., maior número de lugares e os postos mais importantes. (2016, vol. 1, p. 17).

No entanto, a problemática, tanto na ficção quanto na realidade, não se refere apenas a direitos, e sim a direitos humanos para as mulheres. No oitavo episódio da segunda temporada da série homônima baseada no livro *O conto da aia*, o comandante Waterford reprime a esposa, Serena Joy, com uma surra de cinto. O casamento é como uma forma de imperialismo, em que o marido, soberano, entende como rebeldia qualquer momento de autonomia da esposa e sente-se no direito de fazer valer sua autoridade (BEAUVOIR, 2016). Após Offred testemunhar a cena, a voz em *off* exprime o pensamento da aia: “Alguém disse uma vez: os homens têm medo de que as mulheres riam deles. As mulheres têm medo de que os homens as matem”. A narrativa de Offred encerra-se no livro quando ela entra em uma caminhonete preta, assegurada por Nick, com quem ela envolveu-se romanticamente, de que os homens que a conduzirão são do Mayday, um grupo de resistência infiltrado em Gilead, mas ela não se convence totalmente. Vai, porém, apesar da dúvida se aquele é seu fim ou seu recomeço. Se vai atravessar o Muro ou se nele será fincada. Como já dito aqui, a incerteza de seu futuro faz parte da cultura de uma instituição total. De certo modo, é a mesma incerteza de tia Lydia, que a qualquer momento pode ter seus manuscritos descobertos e se tornar um daqueles corpos no Muro, não enlutáveis porque a banalização da violência já atingiu a maioria ali. Ou de Agnes, já que passado, presente e futuro se tornam incertos com a morte de sua mãe Tabitha: quem era sua mãe biológica? Tem ela espaço na família que se constrói em seu lar? Será seu destino casar-se e ter filhos ou tornar-se tia?

Tia Lydia costumava dizer às aias que “a República de Gilead (...) não conhece fronteiras. Gilead faz parte de você”<sup>128</sup> (ATWOOD, 2017, p. 33), mas nem por isso a área deixa de ter o Muro, quase impossível de ultrapassar sem autorização devido a um sistema de alarme eletrônico, tal como vemos nas instituições totais definidas por Goffman: manicômios, asilos, prisões, quartéis. Mesmo que alguém quisesse ultrapassar a barreira física que o Muro é, teria que superar a barreira psicológica que ele representa, pois não apenas evidencia que o direito de ir e vir não é livre como também estampa uma vitrine de corpos mortos de pessoas delatadas, muitas vezes como consequência da vida que levavam pré-Gilead.

Offred, tia Lydia e Agnes, ao contrário das pessoas no Muro, estavam vivas, porém em uma sociedade que visa à mortificação do eu para atingir a programação do novo desejável, dado que o modo de vida imaginado e colocado em prática para Gilead, apesar de considerado utópico pelos Filhos de Jacob, encontra assonância com as características de uma instituição total, e todos os símbolos nacionalistas que elas nos narram mostram essa cultura de opressão. Offred perdeu o nome e a prole; tia Lydia perdeu a bússola moral; Agnes e Nicole perderam a própria identidade. Todas perderam seus vínculos com o passado e o direito de decisão sobre seu corpo. Essa tempestade chamada Gilead forma uma pilha de escombros sob o pretexto de visão utópica imaginada por uma minoria — porém com força suficiente para dominar a maioria. A ficção mimetiza a vida real nesse cortejo triunfal de dominantes. Apesar de perderem tudo que as identifica, na obra de Atwood elas recuperam a voz ao se tornar as narradoras que nos contam o dia a dia dessa República. E a hermética realidade de Gilead torna-se transparente aos olhos do restante do mundo quando as fitas com a voz gravada de Offred, os cadernos com a letra de tia Lydia e as transcrições das entrevistas de Agnes e Nicole são finalmente revelados.

---

<sup>128</sup> No original, “The Republic of Gilead (...) knows no bounds. Gilead is within you”.

## GARRAFAS AO MAR

Até o Humanismo, há poucas obras literárias documentadas, e até hoje cabe aos historiadores o trabalho de arqueologia para remontar o pensamento de cada época com os cacos documentais que eles encontram em suas pesquisas. Por séculos, leu-se Homero como a fonte da literatura ocidental sem qualquer questionamento à identidade dele, ao fato de que ele poderia ser uma pessoa ou um coletivo, apesar de sua poesia épica ter sido cantada, não escrita em um livro com capa e com autoria registrada, como um atestado de veracidade — já que à época não existia nem livro nem a noção de autoria. Offred, tia Lydia, Agnes e Nicole não tiveram o mesmo privilégio: seus relatos encontrados passaram pela edição, pela desconfiança e pela aprovação masculina antes que de fato nascessem para o mundo. Quantas autoras de antes da Era Comum são conhecidas hoje? Ou ainda: quantas mulheres tiveram a oportunidade de deixar um legado artístico? Podemos achar que esse era um sintoma de um passado remoto, mas estaríamos nos enganando.

A escritora inglesa Mary Ann Evans, ciente dessa condição da mulher no século XIX, preferia assinar George Eliot — e por isso a homenagem de Atwood a ela, colocando-a como primeira epígrafe de *Os testamentos*, mostra a relevância da representatividade na arte. A representatividade de minorias, seja de gênero, raça ou outra, no entanto, nem sempre precisa vir pela presença, como faz a série *O conto da aia* ao incluir personagens não brancos em lugares em que nós não seríamos bem-vindos, em que nosso corpo nunca seria escolhido para dar à luz os bebês tão desejados em Gilead, e essa não é uma questão de purismo que envolve discussões infrutíferas sobre extraterrestre ou sereia interpretados por atores negros. Recentemente, produções da DC Comics e da Disney foram alvo de crítica e ofensas porque incluíram atrizes negras em *live actions* nos papéis da Estelar de *Jovens Titãs* e da Ariel de *A Pequena Sereia*, e considero importante que pessoas não brancas possam olhar para a tela e se reconhecer nessas e em outras posições de protagonismo.

Por outro lado, a História não pode ser reescrita, e precisamos lembrar que a narrativa bíblica seguida como lei em Gilead diz que os Filhos de Cam são filhos amaldiçoados do Noé bíblico; essa narrativa construída por homens foi respaldo para justificar séculos e séculos de escravidão; mesmo a posterior liberdade foi relativa, pois foram privados do ir e vir livre, empurrados para a periferia de guetos e favelas. Imaginar que comandantes aceitariam criar bebês negros no seu seio familiar seria humanizá-los, um desserviço à construção de um

mundo distópico, pensando na narrativa, e na contribuição da arte para o mundo, pensando em seu papel político — que não julgo obrigatório, porém é bem-vindo. Por isso a ausência pode nos dizer tanto quanto a presença. Por isso uma Gilead branca ilustra a anomalia, a distopia que é esse lugar. Em certos momentos precisamos, no papel de pesquisadores ou de leitores, começar a notar nas entrelinhas a ausência, assim como na vida real é preciso olhar para os lados e ver quem não está nos espaços que ocupamos, nos museus, nos saguões de embarque dos aeroportos, nas universidades.

Esse recorte de mundo que vem quando direcionamos nosso olhar, não podemos esquecer, nasce de escolhas. A própria construção desta dissertação é uma narrativa afetada pelo meu ponto de vista, pela minha história de vida: cada disciplina que optei por cursar e aproveitar os ensinamentos aqui, cada livro ou artigo que optei por ler ou abandonar. A memória resgata os cacos dos acontecimentos, e as páginas anteriores são um compilado de tudo que me marcou e que, pelas minhas escolhas, veio compor este trabalho. Eu poderia ter escolhido usar mais autoras como base teórica e assim ter criado uma pesquisa com vozes predominantemente femininas, o que para alguns seria um pré-requisito de uma pesquisa feminista, já que a protagonista de *O conto da aia* tornou-se símbolo de resistência sobretudo nos últimos anos, com a eleição de Trump nos Estados Unidos e o retrocesso de conquistas sociais obtidas pela luta das mulheres, porque nenhum direito foi dado espontaneamente. A recuperação da experiência coletiva de que fala Benjamin ressurge quando um romance, cuja leitura costuma ser uma experiência privada, inspira um movimento como Make Atwood Fiction Again (Figura 11). E a epígrafe assinada por George Eliot aponta, ainda, para a necessidade de entendermos que temos escolhas: “Espera-se que toda mulher tenha o mesmo conjunto de motivações, caso contrário ela é um monstro”.<sup>129</sup>

Bruxas e megeras; seres inferiores sem intelecto, macacos; desviados, depravados e degenerados; fundamentalistas: reificar o Outro, tratá-lo como monstro, destituí-lo de humanidade ao nomeá-lo, tudo faz parte de uma estratégia política, já que concebemos o mundo pela linguagem. E os alvos são muitos. Por isso, em vez de mergulhar de cabeça em questões de gênero, preferi dar esse passo atrás e pensar nas relações entre vencedores e vencidos, quaisquer que sejam eles. Afinal, quando os direitos de alguns são retirados, parece que a extrema direita se sente fortalecida e decide avançar mais um passo rumo à sua excludente utopia. Esta dissertação abre com epígrafes que remetem à decisão da Suprema

---

<sup>129</sup> No original, “Every woman is supposed to have the same set of motives, or else be a monster”, do romance *Daniel Deronda* (ELIOT, 2000).

Corte estadunidense de reverter, em junho de 2022, a decisão de *Roe v. Wade*, que garantia às mulheres o aborto legal. Hoje, dia 29 de junho de 2023, um ano e cinco dias depois, com esta conclusão já encerrada, chego em casa e vejo que a Suprema Corte reverte a política afirmativa de cotas de entrada nas universidades. Como li outro dia no Twitter, “a ficção distópica é quando pegamos coisas que acontecem na vida real com pessoas marginalizadas e as aplicamos a pessoas com privilégios”.<sup>130</sup> Essa é mais uma frase de efeito para atrair curtidas do que uma análise narratológica, ou sociológica, mas merece nossa reflexão. A memória está ligada aos direitos humanos, e a memória que eu desejei criar com esta dissertação é apenas uma das mãos a ajudar o Anjo da História a fincar os pés, para que nenhuma minoria continue a formar uma pilha de escombros. *Blessed be the fight.*

Figura 11 - Movimento Make Atwood Fiction Again



Legenda: Montagem de fotos que aparecem no Google com a busca “Make Atwood Fiction Again” [Volte a tornar Atwood ficção].

Fonte: Google.com. Disponível em: [https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&sca\\_esv=564199467&sxsrf=AB5stBhp6Rh80c2fcz99m3E6\\_Dx932jXRw:1694378893294&q=%E2%80%9CMake+Atwood+Fiction+Again%E2%80%9D&tbm=isch&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwi2zbKg9aCBAXW8GLkGHetjA34Q0pQJegQIDRAB&biw=1536&bih=703&dpr=1.25](https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&sca_esv=564199467&sxsrf=AB5stBhp6Rh80c2fcz99m3E6_Dx932jXRw:1694378893294&q=%E2%80%9CMake+Atwood+Fiction+Again%E2%80%9D&tbm=isch&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwi2zbKg9aCBAXW8GLkGHetjA34Q0pQJegQIDRAB&biw=1536&bih=703&dpr=1.25). Acesso em 3 jun 2023.

<sup>130</sup> Disponível em:

[https://twitter.com/hugo\\_book\\_club/status/1428729860676067328?s=46&t=LLqgrBVzzj8ls1Q8\\_aMrDA](https://twitter.com/hugo_book_club/status/1428729860676067328?s=46&t=LLqgrBVzzj8ls1Q8_aMrDA). Acesso em: 24 jun. 2023

## REFERÊNCIAS

- A BÍBLIA. Deuterônômio. Português. *In: A Bíblia sagrada: antigo e novo testamento*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 165-201.
- A BÍBLIA. Levítico. Português. *In: A Bíblia sagrada: antigo e novo testamento*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 93-122.
- A BÍBLIA. Salmos. Português. *In: A Bíblia sagrada: antigo e novo testamento*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 551.
- ADORNO, Theodor. A educação contra a barbárie, 1968. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/adorno/1968/mes/barbarie.htm>. Acesso em: 2 mar. 2023.
- ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. *In: ADORNO, Theodor. Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998 [1949]. p. 7-26.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ARMSTRONG, Karen. *Em nome de Deus: o fundamentalismo no judaísmo, no cristianismo e no islamismo*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1899.
- ASSIS, Machado de. Teoria do medalhão. *In: ASSIS, Machado de. Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1882.
- ATWOOD, Margaret. “Foreword” (2004a). *In: FRENCH, M. From Eve to Dawn: A history of women in the world*. New York: The Feminist Press, 2002.
- ATWOOD, Margaret. The moment. *In: ATWOOD, Margaret. Eating fire: Selected poetry 1965-1995*. London: Virago, 1998.
- ATWOOD, Margaret. *Burning questions*. London: Chatto & Windus, 2022.
- ATWOOD, Margaret. *MaddAddam*. Toronto: McClelland & Stewart, 2013. (The Maddaddam Trilogy Book 3).
- ATWOOD, Margaret. *Oryx and Crake*. Toronto: McClelland & Stewart, 2003. (The Maddaddam Trilogy Book 1).
- ATWOOD, Margaret. *Payback: Debt and the shadow side of wealth*. Toronto: House of Anansi Press, 2008.

ATWOOD, Margaret. *The edible woman*. London: Virago, 2012.

ATWOOD, Margaret. The handmaid's tale and Oryx and Crake 'In Context'. *PMLA*, v. 119, n. 3, p. 513-517, maio 2004b.

ATWOOD, Margaret. *The handmaid's tale*. London: Vintage Books, 2017 [1985].

ATWOOD, Margaret. *The testaments*. New York: Nan A. Talese; Doubleday, 2019.

ATWOOD, Margaret. *The year of the flood*. Toronto: McClelland & Stewart, 2009. (The Maddaddam Trilogy Book, 2).

ATWOOD, Margaret. Who tells the story: narrative point of view. [Vídeo-aula]. Disponível em: <https://www.masterclass.com/classes/margaret-atwood-teaches-creative-writing>. Acesso em: 3 fev. 2022. Duração: 9'18".

ATWOOD, Margaret; NAULT, Renée. *The handmaid's tale — The graphic novel*. New York: Nan A Talese/Doubleday, 2019.

BASTOS, Alcmeno. Ficção e história: entre o poeta e o historiador. In: BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2007.

BAYM, Nina et al. (ed.). *The Norton anthology of American literature: from beginnings to 1865*. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

BAZTERRICA, Agustina. *Saboroso cadáver*. Trad. Ayelén Medail. Rio de Janeiro: Darkside, 2022 [2017].

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: Fatos e mitos*. 3. ed. Trad. Sergio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016 [1949]. 2 v.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1 — Magia e técnica, arte e política. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 3 — Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Trad. de Adalberto Müller e Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

BERGMANN, Harriet F. "Teaching them to read": a fishing expedition in the Handmaid's Tale." *College English*, v. 51, n. 8, p. 847-54, 1989. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/378090>. Acesso em: 29 mar. 2023.

BIGNELL, Jonathan. Territories, boundaries, identities. In: HOWELLS, C.; VEVAINA, C. (ed.). *Margaret Atwood the Shape-Shifter*. New Delhi: Indian Association for Canadian Studies & Creative Books, 1998. Disponível em: [https://www.academia.edu/13594333/Territories\\_Boundaries\\_Identities\\_The\\_Handmaids\\_Tale](https://www.academia.edu/13594333/Territories_Boundaries_Identities_The_Handmaids_Tale). Acesso em: 4 mar. 2023.

BOBBIO, Norberto et al. *Dicionário de política*. Trad. Varriale et al. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BOOKER, M. Keith. *The dystopian impulse in modern literature: Fiction as social criticism*. Connecticut: Greenwood Press, 1994.

BOOTH, Wayne C. *The rethoric of fiction*. 2. ed. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1983.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. New York: Del Rey Book, 1981 [1953].

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. London: Smith, Elder and Co., 1847.

BURGESS, Anthony. *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004 [1962].

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

BUTLER, Octavia. *Parable of the sower*. New York: Four Walls Eight Windows, c1993.

BUTT, David *et al.* *Using functional grammar: An Explorer's Guide*. 2. ed. Sydney: Macquarie University, 2000.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2018b. p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017 [1989]. p. 171-194.

CANDIDO, Antonio. *Palestra na inauguração da biblioteca [da Escola Nacional Florestan Fernandes, do MST]*. São Paulo: Centro Sérgio Buarque de Holanda de Documentação e História Política, Fundação Perseu Abramo, 24 jul. 2018a. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/csbh/palestra-na-inauguracao-da-biblioteca-por-antonio-candido/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: Caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2008.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CARR, Edward Hallet. *Que é história?* Trad. Lúcia Maurício de Alvarenga. São Paulo: Paz e Terra, 1961.

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

CLAEYS, Gregory. *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

- CLAEYS, Gregory. *Utopia: The history of an idea*. London: Thames & Hudson, 2020 [2011].
- CLUTE, John; NICHOLLS, Peter (ed.). *Encyclopedia of science fiction*. 2. ed. New York: St. Martin's Press, 1995.
- CONTO da Aia, O [Seriado]. Direção: Kari Skogland *et al.* Produção de Bruce Miller. Toronto/Ontario: MGM Television, 2018. Streaming, cor.
- CORRÊA, Liciane Guimarães. A República de Gilead como uma instituição total e a despersonalização das mulheres em *O conto da aia*, de Margaret Atwood. In: JORDÃO, Adriana; PINHO, Davi; MONTEIRO, Maria Conceição (org.). *PPGL/UERJ: escritos discentes em literaturas de língua inglesa: Programa de Pós-Graduação em Letras: UERJ — Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, volume XIV. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2021.
- DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado da Mamãe Ganso. In: DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos; e outros episódios da História Cultural Francesa*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro, Graal, 1986.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. London: Penguin, 1994 [1719].
- DICK, Philip K. *O homem do castelo alto*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2006 [1962].
- DICKENS, Charles. *Um conto de Natal*. Trad. Leonardo Alves. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019 [1843].
- DIDEROT, Denis. *Carta sobre o comércio do livro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- DIMENSTEIN, Gilberto. *O cidadão de papel: A infância, a adolescência e os direitos humanos no Brasil*. São Paulo: Ática, 1994.
- EAGLETON, Terry. *Literary theory: An introduction*. 2. ed. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2003.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EDWARDS, Jonathan. Sinners in the hands of an angry God. In: LEMAY, Leo (ed.). *An early American reader*. Washington. D.C.: United States Information Agency, 1988. p. 313-323.
- ELIOT, George. *Daniel Deronda*. 4. ed. London: Everyman's Library, 2000 [1876].
- EVANS, Mark. Versions of history: The handmaid's tale and its dedicatees. In: Nicholson C. (ed.). *Margaret Atwood: Writing and subjectivity*. London: Palgrave Macmillan, 1994.
- EVARISTO, Bernardine. *Girl, woman, other*. London: Hamish Hamilton, 2019.
- FINIGAN, Theo. "Into the Memory Hole": Totalitarianism and Mal d'Archive in Nineteen Eighty-Four and The Handmaid's Tale. *Science Fiction Studies*, v. 38, n. 3, p. 435-59, 2011. Disponível em: JSTOR, <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.38.3.0435>. Acesso em: 20 jun. 2023.

- FISHER, Mark. *Capitalist realism*. Ropley: 0 Books, 2009.
- FITZGERALD, F. Scott. *The Great Gatsby*. New York: Charles Scribner's Sons: 1925.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Revue de Paris, 1856.
- FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Globo Livros, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Ética, estratégia, poder-saber. vol. 4. MOTTA, Manoel Barros da (org.). Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. 21. ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987 [1975].
- FRENCH, Marilyn. *From Eve to Dawn: A history of women in the world*. New York: The Feminist Press, 2002.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar [1914]. In: FREUD, Sigmund. *Fundamentos da Clínica Psicanalítica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM: 2020. 2 v.
- FREYRE, G. *Casa grande & senzala*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.
- FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. 4. ed. Trad. Carla Bitelli e Flávia Yacubian. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1 — Magia e técnica, arte e política. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. [S.l.]: Wisehouse Classics, 1892.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *Terra das mulheres*. Trad. Flávia Yacubian. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018 [1915].
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Trad. Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1961.
- GONÇALVES, Marina. A assustadora semelhança de *The handmaid's tale* com a realidade de mulheres no Irã, Nigéria e Arábia Saudita, 2018. In: *Época*. Disponível em: <https://epoca.globo.com/mundo/noticia/2018/07/assustadora-semelhanca-de-handmaids-tale-com-realidade-de-mulheres-no-ira-nigeria-e-arabia-saudita.html>. Acesso em: 2 ago. 2019.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HAM, Paul. *O jovem Hitler: os anos de formação do Führer*. Trad. Leonardo Alves. Rio de Janeiro: Objetiva, 2020.

HOBBSAWM, Eric. *Age of extremes: The short twentieth century*. London: Abacus, 1995.

HOBBSAWM, Eric. *Sobre el nacionalismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 2021.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Donald Schuler. Porto Alegre: L&PM, 2016.

HOOKE, bell. *E eu não sou uma mulher?: Mulheres negras e feminismo*. Trad. Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HUGHES, Langston. "The negro artist and the racial mountain", 2009 [1926]. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69395/the-negro-artist-and-the-racial-mountain>. Acesso em: 5 jan. 2022.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Trad. Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Globo, 2009 [1932].

IRIGARAY, Luce. *Este sexo que não é só um sexo*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017 [1977].

JAMES, Henry. The art of fiction, *Longman's Magazine*, 1884. In: OLMSTED, John Charles (ed.). *A Victorian art of fiction*, v. 3, p. 285-306.

JAMESON, Fredric. *Arqueologias do futuro: O desejo chamado Utopia e outras ficções científicas*. Trad. Carlos Pissardo. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

JAMESON, Fredric. *The Benjamin files*. London: Verso Books, 2020. Edição digital.

KERSHAW, Ian. *Hitler*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KHAFAGA, Ayman F. Linguistic manipulation of political myth in Margaret Atwood's *The handmaid's tale*. In: *International Journal of English Linguistics*, v. 7, n. 3, p. 189-200, 2017.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOTHE, Flávio R. Mentiras na verdade da República. *Revista Estética e Semiótica*, v. 7, n. 2, 2017.

LE FANU, J. Sheridan. *Carmilla*. London: Bentley, 1871.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira. Campinas: Unicamp, 2005.

LE GUIN, Ursula K. *Os despossuídos*. 2. ed. Trad. Susana L. de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2019 [1974].

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEWIS, Clive Staples. *Um experimento na crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

LIMA, Anderson de Oliveira. A Bíblia como literatura no Brasil. *Revista Caminhando*, v. 25, n. 1, p. 199-212, jan./abr. 2020.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005. Edição digital.

LOYOLA BRANDÃO, Ignácio de. *Não verás país nenhum*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

LUBBOCK, Percy. *The craft of fiction*. New York: Charles Scribner's Sons, 1921.

LUGÃO, Juliana Serôa da Motta. "... Uma ou outra expedição às profundezas da memória": arquivo, fotografia, memória e modos de escrita em *Crônica berlinense* e *Infância em Berlim por volta de 1900*, de Walter Benjamin". 2019. 180 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) — Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

MACIEL, Felipe Marques. *A presentificação da ausência e a dissolução da presença: a semântica da "saúde" nas épicas homéricas*. 2020. 166 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) — Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Trad. Regina Lúcia F. de Moraes. São Paulo: Global, 2013.

MASSON, David. *British novelists and their styles: Being a critical sketch of the history of British fiction*. Cambridge/London: Macmillan, 1859.

MBEMBE, Achille. "Necropolitics". *Public Culture*, v. 15, n. 1, p. 11-40, Duke University Press, 2003.

MCKEON, Michael. (ed.). *Theory of the novel: A historical approach. A critical anthology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.

MENEGOTTO, Fernanda Nunes. *From Offred to June Osborn: The Handmaid's Tale, Dystopian Television and Literary Adaptation*. 2020. 195 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

MORE, Thomas. *Utopia*. 3. ed. Ed. e trad. George M. Logan e Robert M. Adams. New York/London: W.W. Norton & Company, 2011 [1516].

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras: 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras: 2009.

NOAKES, Jonathan; REYNOLDS, Margaret. *Margaret Atwood: the essential guide* (Vintage Living Texts). [S.l.]: Vintage Digital, 2012.

O ATAQUE ao Capitólio [Filme]. Direção: Jules Clément Naudet e Thomas Gédéon Naudet. Produção: HBO Max, 2023. Cor. 97min.

ONG, Walter J. *Orality and literacy: The technologizing of the word*. New York: Routledge, 2002 [1982].

ONU. Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1948. Disponível em: <https://declaracao1948.com.br/declaracao-universal/declaracao-direitos-humanos/>. Acesso em: 2 ago. 2019.

ORWELL, George. 1984. Trad. Antônio Xerxenesky. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021 [1949].

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. *The invention of women*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

PAINE, Thomas. *Common sense*. Ed. Edward Larkin. Toronto: Broadview Press, 2004 [1776].

PALUMBO-LIU, David. Embedded lives: The house of fiction, the house of history. *Profession*, Modern Language Association, 2011, p. 13-22. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41714104>. Acesso em: 30 out. 2021.

PALUMBO-LIU, David. The minority self as other: Problematics of representation in Asian-American literature. *Cultural Critique*, n. 28, University of Minnesota Press, p. 75-102, 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1354511>. Acesso em: 30 out. 2021.

PATRÍCIO, Mariana. *Mapeando estratégias de fuga*. 3 out. 2022. Notas de Aula.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIERCY, Marge. *Uma mulher no limiar do tempo*. Trad. Elton Furlanetto. Santana AP: Minna, 2023 [1976].

PLATÃO. *A República*. Trad. Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014 [370 aEC]. Edição digital.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2018. p. 81-102.

QUEIROZ, Nana. *Presos que menstruam*. Rio de Janeiro: Record, 2015. Edição digital.

REDDY, William. *The navigation of feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

RICHARDSON, Samuel. *Clarissa; or, The history of a young lady: Comprehending the most important concerns of private life. And particularly shewing, the distresses that may attend the misconduct both of parents and children, in relation to marriage.* London: [s.n.], 1748 [1740].

RÜSCHE, Ana. *Utopia, feminismo e resignação em The left hand of darkness e The handmaid's tale.* 2015. 131 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

RUSS, Joanna. The Image of Women in Science Fiction. In: LATHAM, Rob (ed.). *Science fiction criticism: An anthology of essential writings.* London; New York: Bloomsbury Academic, 2017.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. *Gênero, patriarcado, violência.* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SEARLE, John. *Expressão e significado.* São Paulo: Martins Fontes, 2002

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação: Sobre o Conceito de História de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história.* Trad. de Adalberto Müller e Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010 [1985].

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019 [1989].

STAELS, Hilde. Margaret Atwood's *The handmaid's tale*: Resistance through narrating. In: BLOOM, Harold (ed.). *Margaret Atwood's The handmaid's tale. modern critical interpretations.* Broomall: Chelsea House Publishers, 2001. p. 113-126.

STOKER, Bram. *Dracula.* London: Constable, 1897.

SWIFT, Jonathan. *A modest proposal.* Dublin: S. Harding, 1729.

TROPA de Elite [Filme]. Direção: José Padilha. Produção de José Padilha e Marcos Prado. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2007. Cor. 115 min.

UTOPIA. In: HOUAISS, Antônio (org.). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Edição digital.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos. Construções do feminino no romance inglês do século XVIII. *Polifonia* (UFMT), Cuiabá, v. 3, n. 2, p. 85-100, 1995.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero.* Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, Gregory. *The Cambridge companion to utopian literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 3-27.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A revolução faz o bom tempo: utopia e entropia. *In*: DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; SALDANHA, Rafael (org.). *Os mil nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra — Volume 2*. Rio de Janeiro: Machado, 2023. p. 24-46. (no prelo)

VONNEGUT, Kurt. *Slaughterhouse-Five*. New York: Dial Press, 2009 [1969].

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010 [1957].

WHITE, Hayden. O valor da narratividade na representação da realidade. *Cadernos de Letras da UFF* — Instituto de Letras da UFF, Niterói, v. 3, 1991. Trad. José Luís Jobim.

WILLIS, Roy. *Mitologias*. São Paulo: Publifolha, 2007.

WOOLF, Virginia. A sketch of the past. *In*: WOOLF, Virginia. *Moments of being*. London: Harcourt Brace and Company, 1974 [1940].

WOOLF, Virginia. Professions for women. *In*: David Bradshaw. *Selected essays*. Oxford: Oxford University Press, 2008 [1931]. Edição digital.

ZAMIÁTIN, Ievguêni. *Nós*. Trad. Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017 [1924].