



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**ANA LETÍCIA BARBOSA DE FARIA GONÇALVES**

**A MULHER ENTRE GERAR E NARRAR: VERDADE E  
FICÇÃO EM *THE HANDMAID'S TALE***

**CAMPINAS,  
2021**

**ANA LETÍCIA BARBOSA DE FARIA GONÇALVES**

**A MULHER ENTRE GERAR E NARRAR: VERDADE E FICÇÃO EM  
*THE HANDMAID'S TALE***

**Dissertação de mestrado apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de Mestra em Teoria e  
História Literária, na área de Teoria e  
Crítica Literária**

**Orientadora: Profa. Dra. Cristina Henrique da Costa**

**Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna  
Ana Letícia Barbosa de Faria Gonçalves e orientada pela Profa. Dra. Cristina  
Henrique da Costa**

**CAMPINAS  
2021**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

G586m      Gonçalves, Ana Letícia Barbosa de Faria, 1991-  
A mulher entre gerar e narrar : verdade e ficção em *The Handmaid's Tale* /  
Ana Letícia Barbosa de Faria Gonçalves. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Cristina Henrique da Costa.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Estudos da Linguagem.

1. Atwood, Margaret, 1939-. The handmaid's tale. 2. Feminismo. 3.  
Mulheres escritoras. 4. Maternidade. 5. História. I. Costa, Cristina Henrique da,  
1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da  
Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Woman in between delivering and narrating : truth and fiction in  
*The Handmaid's Tale*

**Palavras-chave em inglês:**

Atwood, Margaret, 1939-. The handmaid's tale

Feminism

Women authors

Motherhood

History

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Mestra em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Cristina Henrique da Costa [Orientador]

Jefferson Cano

Cilene Margarete Pereira

**Data de defesa:** 20-04-2021

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-9219-0061>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1778273900534765>



**BANCA EXAMINADORA**

**Profª. Drª. Cristina Henrique da Costa**

**Prof. Dr. Jefferson Cano**

**Profª. Drª. Cilene Margarete Pereira**

**IEL/UNICAMP  
2021**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

Para minha mãe Ana Maria,  
voz de uma história que eu nunca vou escutar:  
leio mulheres para lembrar de você.

## **AGRADECIMENTOS**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

À Professora Cristina Henrique da Costa, pela criatividade e imaginação inspiradoras, pela paciência com meu processo de escrita, e pelos desafios propostos, os quais expandiram minhas ideias e minha imaginação.

À Professora Monica Zoppi Fontana e ao Professor Jefferson Cano pelas valiosas observações durante o exame de qualificação, que renovaram minha visão sobre alguns aspectos do trabalho.

Ao Ronaldo, por plantar as sementes que garantiram terreno para que eu florescesse com seu amor e apoio infinitos. Por todo espaço e portas abertas, por todo o tempo dedicado, e por sempre haver aceitado minhas escolhas de vida, as quais resultaram nesses escritos.

Ao Alexandre, pelas longas horas de conversas produtivas e instigantes, que sempre renovam minha curiosidade sobre o mundo e combatem meu ceticismo desesperançoso. Sua ótica sobre as coisas foi meu sustento nesses meses, e seu abraço, meu alento.

À UNICAMP, seus funcionários e professores que passaram por mim nesse tempo, pela eficiência e prestatividade. Também à UNESP, em especial às pessoas que conheci através da universidade e que me ensinaram muito sobre tolerância, diversidade e sensibilidade.

## RESUMO

O presente trabalho resulta de um estudo feminista sobre o romance *The Handmaid's Tale* (1996), da autora canadense Margaret Atwood, e pretende incidir sobre o texto literário como ficção em diálogo com a História, tendo como pano de fundo principal a temática da maternidade. Apesar da reprodução ser seu mais evidente tópico, o romance da escritora contemporânea também possibilita discussões acerca da mudez e de seu rompimento a partir da literatura que, no caso, outorga voz a uma mulher silenciada e a um homem que pretende falar em seu lugar. A existência de duas vozes, que marcam a divisão da narrativa em dois segmentos, é medular à presente discussão, pois instiga a reflexão sobre o estatuto dos sujeitos nas narrativas literária e histórica. Por fim, o debate sobre a expressão literária da mulher assume o olhar feminista sobre autoria e leitura, que, por sua vez, abrem espaço para a revelação de vozes silenciadas em discursos narrativos, sejam estes históricos ou ficcionais.

**Palavras-Chave:** *The Handmaid's Tale*, feminismo, maternidade, autoria feminina, História.

## ABSTRACT

The following work is the result of a feminist study on *The Handmaid's Tale* (1996), by the Canadian author Margaret Atwood, and intends to examine the literary text as fiction in dialogue with History, having as main background the theme of motherhood. Although reproduction is the most evident topic, the contemporary writer's novel also allows discussions on the silence and its rupture stemming from literature which, in this case, gives voice to a silenced woman and to a man who intends to speak in her name. The existence of two voices, that marks the division of the narrative into two segments, is central to the present discussion, once it instigates the reflection on the position of subjects in literary and historical narratives. Finally, the debate on woman's literary expression undertakes the feminist perspective on authorship and reading, which, in their turn, unfold space to the revelation of muted voices in narrative discourses, whether historical or fictional.

**Keywords:** The Handmaid's Tale, feminism, motherhood, woman's writing, History.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 .....	17
Feminismo e Maternidade: realidade e ficção.....	17
1.1 O que o feminismo tem a dizer sobre a maternidade.....	17
1.2 Mulheres e Reprodução nos Estados Unidos da América .....	24
1.3 O corpo-sujeito em <i>The Handmaid's Tale</i> .....	29
1.4 Atwood: um feminismo desconfiado, mas arrojado.....	42
CAPÍTULO 2 .....	50
The Handmaid's Tale: o problema histórico, retórico e literário .....	50
2.1 A autora implícita e as duas vozes em contraponto em <i>The Handmaid's Tale</i> .....	53
2.2 A questão da leitura em <i>The Handmaid's Tale</i> .....	64
2.3 A oralidade <i>versus</i> a escrita.....	70
CAPÍTULO 3.....	78
'I am she!': espelhamentos e matrilinearidade em <i>The Handmaid's Tale</i> .....	78
3.1 Os embates da escrita feminina.....	79
3.2 O corpo é uma casa.....	92
CONCLUSÃO.....	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	105

## INTRODUÇÃO

Em sua prolífica carreira como escritora, a canadense Margaret Atwood compôs sobre uma infinidade de temas, lançando mão de diversos gêneros literários desde sua primeira publicação, em 1961, até o momento atual. O objeto central deste trabalho será seu quinto romance, *The Handmaid's Tale* (1996), o qual concebe uma realidade ficcional distópica lançando mão de temas centrais às questões enfrentadas pela mulher norte-americana na segunda metade do século XX.

No cenário instaurado por *The Handmaid's Tale*, o pano de fundo é o declínio da população caucasiana em meio a um agravante caos ecológico. Neste contexto, a crise populacional e a degradação ambiental apresentam-se ambos como justificativas fundamentais para a instauração de um regime despótico e totalitário nos Estados Unidos da América, na intenção de reverter o destino trágico do país.

Em primeira pessoa e *in media res*, a voz da narrativa é outorgada a Offred, integrante do grupo das *aias*, cuja função é servir como corpo reprodutivo para que o número de nascimentos da região volte a ascender. Cada uma das aias passa por um período de preparação no chamado Centro de Reeducação *Rachel and Leah*, ou *Red Centre*, para em seguida cumprir a função de “barriga de aluguel” em meio às famílias da elite responsáveis pelo golpe de estado.

Através da lembrança, a voz narradora, homodiegética, conta retrospectivamente sua história enquanto aia em uma perspectiva subjetiva. Descobrimos que Offred, alcunha atribuída à protagonista, não é seu verdadeiro nome, mas a combinação da preposição *of* (de, em inglês) e Fred, primeiro nome do Comandante a quem serve ao longo da narrativa. Fred fez parte do grupo denominado Filhos de Jacó, fundamentalistas da direita que assassinaram o Presidente dos Estados Unidos na intenção de reorganizar a sociedade norte-americana de acordo com seus princípios, dando impulso ao ambiente distópico instaurado pela história.

A despeito do termo “distopia” haver surgido pela primeira vez nos escritos do filósofo John Stuart Mill, em 1868, ao longo do século XX o conceito passou a ser mais intensamente explorado na literatura, tornando-se um importante subgênero da ficção científica. Parece de fato significativo que a produção de anti-utopias tenha passado a ferver em determinado contexto histórico, quando, a partir da Revolução Industrial, o mundo viveu devastadoras guerras, genocídios, regimes autoritários e transformações em

uma velocidade assustadora aos olhos humanos.

O despotismo político, o uso tecnológico para o controle dos indivíduos e o caos ecológico são 3 temas clássicos das distopias contemporâneas que a narrativa de M.A. de fato mobiliza. Nela, a destruição da natureza pelo homem é uma das principais justificativas para a necessidade de uma reorganização autoritária da sociedade, pois resulta na decadência da taxa de natalidade e em contaminações por materiais tóxicos inúmeros. Ademais, é justamente a tecnologia que permite a tomada de poder e controla eficientemente as fugas dos grupos subjugados. Pelo bloqueio das contas bancárias e dos cartões de crédito das mulheres, é possível, na prática, impedir que elas deixem o país, tornando-as dependentes de seus maridos ou parentes homens para qualquer ação. Por último, a opressão política é central à construção do universo ficcional do romance, em que se instaura o domínio que pretende corrigir as disfunções da região norte-americana. É pelo controle do corpo que a lógica instaurada por Gilead sustenta o confinamento do grupo de aias, cuja tarefa, como já dissemos, reside em suprimir o déficit de nascimentos da população caucasiana norte-americana.

À luz de uma reflexão sobre *The Handmaid's Tale* como ficção utópica/distópica, podemos dizer que o romance destoa do gênero pelo próprio fato de a voz que irrompe na narrativa ficcional ser fundamentalmente distinta da perspectiva consagrada, pois pertence a uma mulher – por si só uma diferença cabal –, que narra a partir do aprisionamento de seu corpo e do aprisionamento de sua palavra. Ela está à margem, silenciada pelo sistema que decide sobre sua existência e que, neste sentido, guia sua história.

Por sua vez, a construção da narrativa ficcional em forma de um mosaico de verdades históricas tem por efeito figurar a posição subjugada do feminino como algo que se situa a meio caminho do real e do imaginário, da mesma forma que aponta para a proximidade e a urgência de questões históricas potencialmente distópicas. Ora, como é o enredo que permite que sua palavra apareça em primeira pessoa – representando, assim, o rompimento do silêncio através de uma fala proibida e extraoficial –, a literatura surge aqui como problematização ou como desestabilização do próprio gênero literário de que faz parte, uma vez que, ao testemunhar, a narradora acaba performando o contrário do que o cenário distópico pretende mostrar enquanto realidade possível, isto é, sua opressão e seu cárcere.

Nesta perspectiva, destacamos aqui a questão da apropriação da ficção científica por autoras mulheres, usualmente enfocando as diferenças, a opressão ou as convenções

sociais a recaírem sobre a população feminina<sup>1</sup>. Através da crítica feminista, de fato, a proliferação de textos do gênero por autoras foi entendido, por um lado, como uma resposta à sua exclusão da alta literatura, dominada por homens; por outro, como uma forma de negação das próprias formas canônicas consideradas superiores, criando uma relação combativa com o poder desde o lugar estratégico da produção de textos (Funck, 2016).

Entramos aqui em um dos pontos fulcrais de nosso trabalho de leitura feminista. Diante da temática central mais explícita do romance, a maternidade como reprodução, encaramos uma das questões mais controversas do feminismo e, possivelmente, a questão mais fundamental, arcaica e visceral da condição humana. Trata-se de um tema que expande certa afirmação de Atwood numa entrevista por ela concedida, “‘I could say that, too’: An Interview with Margaret Atwood”. Ali, Fiona Tolan interpela a autora refletindo sobre a variação dos temas presentes em seus livros, que caminham principalmente entre a política, o meio ambiente, o progresso tecnológico e os desbalanços de gênero. Ao ser questionada se o tema feminista tornou-se mais ou menos relevante que os demais ao longo do tempo, Atwood exhibe toda sua sensatez descomplicada na resposta: “Mulheres são seres humanos. Uma alegação radical, segundo noto... Tudo o que afeta a economia, a segurança do planeta, o acesso à educação, entre outros, irá também afetar as mulheres” (ATWOOD, 2017, p. 462, tradução nossa)<sup>2</sup>

Lendo no avesso desta declaração, mas sendo fiel à premissa do silogismo – mulheres são seres humanos –, podemos concluir o contrário da autora: por um lado, está claro, como ela mesma afirma, que o que afeta o mundo afeta as mulheres; porém, por outro lado, o que afeta as mulheres diz respeito a todo o mundo. Neste sentido, enquanto falar das mulheres vai muito além de problemas elencados por um feminismo restrito ao universo feminino (o que quer que isso signifique), falar da maternidade também significa falar sobre tudo e todos, em certa medida.

Seguindo as considerações acerca do conteúdo distópico e feminista do romance, interessa-nos alargar nosso horizonte de leitura analisando a forma como a questão simbólica articula-se com o tema do maternal enquanto um poder controverso e ambíguo,

---

<sup>1</sup> Dentre as produções de ficções utópicas, foi Charlotte Perkins Gilman quem escreveu o que é considerado a utopia feminista inaugural na língua inglesa: *Herland*, de 1915. O termo “utopia feminista” foi criado mais recentemente, no entanto, devido ao próspero número de obras de escritoras engajadas em descortinar a temática da opressão feminina. Considerando-se a ascensão do movimento feminista da “segunda onda” a partir da década de 1960, as narrativas a assumirem o ponto de vista combativo diante da ordem social vigente tornaram-se cada vez mais frequentes e difundidas.

<sup>2</sup> “Women are human beings. A radical position, I realize . . . Anything that affects the economy, the health of the planet, the availability of education, and so forth, will also affect women”

que suscita a confinamento das mulheres a suas anatomias e a papéis sociais, tal como sustentou o estudo pioneiro de Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo* (1960). Para tanto, será preciso compreender melhor como se dá, pela ótica feminista, essa relação entre prisão e poder no âmbito da maternidade.

É válido acrescentar que, diante da exigência de reconhecer questões a serem investigadas no trabalho, foi implacável a passagem pela noção da centralidade do tema da maternidade à “minha” existência. Mais do que isso, foi preciso notar, e foi preciso inclusive aceitar que a presente pesquisa não poderia ser somente sobre a literatura e sobre o feminismo, pois através destes temas, ele deveria ser igualmente, em certo sentido, um trabalho sobre a “minha” pessoa, sobre o meu mais íntimo e mais anterior e, sem dúvida, não o mais acessível ou o mais pacífico de “mim mesma”.

Diante do viés pessoal inexorável aqui reconhecido, é imperativo lembrar-nos da inspiração que nos foi o livro da poeta e acadêmica Adrienne Rich intitulado *Of Woman Born* (1995). Neste, a autora tenta compreender sua própria motivação diante da extensa pesquisa que resultou em seus escritos sobre a maternidade. Desde o início, ela deixa em evidência que sua perspectiva não apenas rejeita um academicismo frio e positivista, como também não compreende como seria possível tratar do tema selecionado sem transbordar sua própria relação com o papel de filha de mulher e de mãe de três homens, juntamente com todas as experiências de vida vinculadas a tais relações medulares. Dessa forma, Adrienne Rich enfrenta o tema da maternidade para além, estudando-o por uma perspectiva crítica que não prescinde de um olhar sensível à experiência, em seu aspecto prático e simbólico.

Mais que “falar” de maternidade, o envolvimento de Rich com a poesia e a escrita feminina também torna seu trabalho fundamental à análise pretendida. Sua visão sobre a linguagem e a importância atribuída à expressão da mulher através da literatura contribuíram para nossas tentativas de aproximação entre os significados da maternidade e os significados da escrita do texto. Pelos motivos aqui expostos, o livro *Of Woman Born* foi essencial às escolhas e à ótica da proposta desta pesquisa, incluindo a consciência de que este trabalho ser sobre literatura significaria decerto ser mais do que uma análise impessoal do texto literário, pois seria necessária e parcialmente também sobre “mim” mesma.

Entretanto, algo mais do que a simples inclusão subjetiva no trabalho estaria surgindo à medida que fomos refletindo sobre os processos de identificação entre as personagens da narrativa e uma leitura particular. A própria autora de *The Handmaid's Tale*, através de seu discurso engajado, reforçou nossa convicção de que a questão do discurso

da/sobre a mulher não poderia ser separada do que diz respeito às idiossincrasias de um coletivo complexo no qual nós estamos inseridas. Vamos ao encontro da afirmação de Susana Funck de que a literatura composta por mulheres frequentemente consolida “a inegável importância da sexualidade e da maternidade no âmbito maior do projeto feminista – o da modificação das relações de gênero como forma libertária e humanizante das relações sociais como um todo” (FUNCK, 2016, p. 125)

Por certo, se estudar literatura e feminismo parece ser um jogo de equilíbrio entre o reconhecimento do valor estético e içamento de uma bandeira ideológica, sempre esteve claro a nosso trabalho que, se fosse necessário escolher, elegeríamos um ângulo especialmente preocupado com os valores estéticos da literatura. O problema enfrentado neste trabalho, conforme ele foi amadurecendo, foi portanto também o fato que, por um lado, inegavelmente, escolher *The Handmaid's Tale* como objeto de estudo não significaria fazer uma escolha pautada completamente no valor literário da obra: o próprio tratamento da matéria narrativa de Margaret Atwood incita de imediato uma leitura política baseada no valor ideológico do texto<sup>3</sup>. Por outro lado, foi justamente a predisposição imediata a seu conteúdo engajado o que paradoxalmente mais nos impulsionou a pensar o romance como uma poderosa produção literária de mulher.

Argumentamos que *The Handmaid's Tale*, a despeito de toda sua notoriedade midiática e seu marcante caráter vendável, é, de fato, uma produção esteticamente complexa, a ponto de merecer um estudo acadêmico na medida em que se sustenta pelo viés da criatividade e da imaginação da mulher autora. Neste sentido, considerar o que Margaret Atwood tem a dizer, em um momento em que sua presença na mídia, nas redes sociais e nos debates extra acadêmicos tem sido constante, acompanhou a tentativa de não substituímos sua voz ao nosso trabalho, ainda que ouvi-la tenha incentivado nossas intenções e nossa perspectiva feminista sobre o texto, na própria medida do mérito artístico<sup>4</sup> da obra estudada.

---

<sup>3</sup> Partindo do pensamento de Paul Ricoeur, o sentido de “ideologia” assume, aqui, uma conotação conciliatória com a ideia de valor artístico, ensejando uma possibilidade crítica que abarca tanto o confronto com a realidade como a dimensão literária simbólica e imaginativa: “o poder do texto de abrir uma dimensão de realidade comporta, no seu próprio princípio, um recurso contra toda realidade dada e, igualmente, a possibilidade de uma crítica do real. É no discurso poético que esse poder subversivo é mais vivo” (RICOEUR, 1986, p. 368, 369, tradução nossa)

<sup>4</sup> Parte da intenção deste trabalho também é resgatar o valor do romance, considerando sua popularidade crescente e global nos últimos tempos, o que inclui adaptações ao cinema e à TV, referências constantes no meio da cultura pop, traduções inúmeras, entre outros fatores que o afastam de um tratamento literário canônico. Em nossa concepção, a qualidade prodigiosa do trabalho de Margaret Atwood com a linguagem justifica a diligência de nossa análise, para além das questões ideológicas ou pessoais que possam haver nos propellido a encarar tal projeto.

Situar o problema do texto instiga a reflexão, junto com o filósofo francês Paul Ricoeur, sobre a dialética da crítica ideológica e do valor artístico. Se, tal como afirma Ricoeur, “de uma maneira ou de outra, todo sistema simbólico contribui para a *configuração* da realidade” (RICOEUR, 1986, p. 17, tradução nossa)<sup>5</sup>, inferimos que não estão desconectados o campo pragmático da ação feminista e a criação imaginativa do texto literário pela identidade feminina, fato que outorga à literatura a relevância necessária ao argumento de que a crítica ideológica não deve se ausentar da crítica literária. De acordo com Ricoeur:

[...] não podemos mais opor hermenêutica e crítica das ideologias; a crítica das ideologias é o deslocamento necessário que deve tomar a compreensão de si, se esta deve se deixar formar pela coisa do texto e não pelos preconceitos do leitor. Assim é necessário reprogramar ao coração mesmo da compreensão de si a dialética da objetivação e da compreensão que nós notamos, de início, no nível do texto, de suas estruturas, de seu sentido e de sua referência. A todos seus níveis de análise, a distanciação é a condição da compreensão (RICOEUR, 1986, p. 117, tradução nossa)<sup>6</sup>

A hermenêutica de Paul Ricoeur, ótica a nos auxiliar nesse trabalho, é compreendida aqui como uma vertente filosófica reflexiva voltada para a compreensão de si, ao mesmo tempo em que encara o desafio da interpretação, unindo o sentido do texto ao sentido do ser. Ao tomarmos o viés do filósofo sobre a literatura, vislumbramos uma relação dialética entre a dinâmica interna da obra e o mundo projetado pelo texto, dispensando uma visão positivista da linguagem literária e ao mesmo tempo recusando reducionismos envolvendo as subjetividades do autor e do leitor – ou da autora e leitora.

Seguindo a premissa de trazer a literatura para perto, é relevante que Margaret Atwood tenha escrito *The Handmaid's Tale* na primeira metade da década de 1980 e localizado temporalmente sua narrativa por volta da mesma época, com o efeito de incitar a convergência da autora, da narradora e possivelmente da leitora na direção de um único momento histórico<sup>7</sup>. A realidade compartilhada entre contemporâneas e conterrâneas (da

<sup>5</sup> “D’une manière ou d’une autre, tous les systèmes de symboles contribuent à *configurer* la réalité”

<sup>6</sup> “[...] on ne peut plus opposer herméneutique et critique des idéologies, la critique des idéologies est le détour nécessaire que doit prendre la compréhension de soi, si celle-ci doit se laisser former par la chose du texte et non par les préjugés du lecteur. Ainsi faut-il reporter au cœur même de la compréhension de soi la dialectique de l’objectivation et de la compréhension que nous avons aperçue d’abord au niveau du texte, de ses structures, de son sens et de sa référence. A tous les niveaux de l’analyse, la distanciation est la condition de la compréhension.”

<sup>7</sup> Nossa análise levará em conta que Margaret Atwood pertence a uma leva de escritoras que colheram frutos de inúmeras conquistas feministas, sociais e políticas, presenciando, porém, na década de 1980, seu notável retrocesso no território norte-americano.

América do Norte) favorece o entrelaçar da narrativa e da realidade. Este fenômeno que é, desde já, um traço típico da distopia (impelir aquele que lê a agir no mundo em que vive), adquire aqui uma conotação especial por aproximar o leitor – a leitora, especialmente – do universo engendrado pelo ângulo de uma visão de mulheres, que nos remete, por fim, à importância da leitura.

A partir destas discussões, parece pertinente a correlação entre ficção e História no tratamento de *The Handmaid's Tale* exatamente na medida em que se trata de um texto de mulher, e não apenas de um texto distópico: um texto escrito por uma identidade feminina real e preocupada com a história de seu gênero, tematizando questões medulares no que concerne à vida e à experiência feminina, recorrentemente marginais tanto diante do discurso histórico como do discurso literário. Afinal, para situarmos a questão literária ao lado da reflexão sobre a representação da maternidade, é-nos necessário compreender como o texto metaforiza o corpo e corporifica o discurso, abrindo-se a um paralelo histórico com a vida concreta das mulheres, mas também concebendo um projeto literário rico em termos de imaginação feminina.

Estabelecidos nossos objetivos, acrescentamos que a literatura de mulher figura-se, nesse trabalho, como um meio de furtar-se à mudez e ao esquecimento impelidos pelas manifestações culturais e simbólicas, amiúde de caráter sectário e uníssono, enquanto organizadoras do mundo pelos signos e símbolos. Por esse ângulo, a tarefa necessária à autora mulher envolve um olhar reexaminador para a literatura, sua tradição, seus paradigmas e suas revisões.

Lembramos que, em *A Room of One's Own* (2004), Virginia Woolf afirmou que o homem enxerga a mulher como uma espécie de espelho: “As mulheres serviram todos esses séculos como espelhos, possuindo a mágica e o delicioso poder de refletir o homem duas vezes seu tamanho natural” (WOOLF, 2004, p. 41, tradução nossa)<sup>8</sup>. Se concebermos, pela imaginação, um espaço translúcido em que a mulher pode enfim encarar-se em vez de refletir a imagem masculina, enfim avaliar-se sem tal obliteração, podemos entender que a literatura de mulher é um feixe de luz que provém desse reflexo. Um feixe, a valer, pois sabemos que a narrativa literária não é ou pretende ser um reflexo direto da realidade: seu contato com o real dá-se como um retrato oblíquo por onde são criadas aberturas. Interessa-nos, finalmente, entender como Atwood encara o espelho feminino e como quebra sua prisão no reflexo por meio da imaginação.

---

<sup>8</sup> “Women has served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size”

## CAPÍTULO 1

### Feminismo e Maternidade: realidade e ficção

Diante do objetivo de pensar a maternidade no romance *The Handmaid's Tale* (1996), de Margaret Atwood, a primeira intenção deste capítulo é recuperar a questão maternal enquanto matéria prática e teórica sobre as quais refletiram distintas vertentes do pensamento feminista. O segundo passo será compreender o tema no interior do universo de *The Handmaid's Tale*, buscando identificar os elementos centrais ao conteúdo da narrativa que concernem à temática maternal.

#### 1.1. O que o feminismo tem a dizer sobre a maternidade

Diante da amplitude da discussão, utilizamos inicialmente o artigo de Yvonne Knibiehler *Féminisme et Maternité* (2007)<sup>9</sup> como ponto de referência. A análise panorâmica sobre a maternidade no interior do pensamento feminista conduziu a autora a três distintas etapas: “feminismo maternalista”, “feminismo contestatório” e “feminismo do futuro”<sup>10</sup>.

Vinculado diretamente ao espírito da Revolução Francesa, Knibiehler chamou de “feminismo maternalista” o posicionamento inaugural de um grupo organizado de mulheres na França, marcado pela configuração ideológica da reprodução e da maternação<sup>11</sup> como funções naturais e necessárias à construção nacional. Em função dos efervescentes apelos humanistas e revolucionários da época, a maternidade foi compreendida, de início, como pauta a justificar a participação das mulheres nas lutas políticas pelas transformações sociais, além de haver incitado o apoio dos homens a essa participação<sup>12</sup>.

Na denominada “primeira onda”, portanto, as feministas sufragistas centralizaram suas mobilizações em torno da conquista de direitos civis mais equânimes e na maior participação da mulher na sociedade, especialmente através do voto. No início do século XX, a diminuição da natalidade na França incitou uma reação paternalista oficial que

---

<sup>9</sup> A despeito de reconhecermos seu explícito enfoque eurocêntrico, também compreendemos a pertinência deste artigo levando em conta a amplitude do movimento feminista em território francês e seu impacto no pensamento e na realidade de demais regiões do globo.

<sup>10</sup> “féminisme maternaliste”, “féminisme contestataire”, “féminisme à venir” (KNIBIEHLER, 2007)

<sup>11</sup> A distinção entre maternidade e maternação é esclarecida pela psicanalista Nancy Chodorow (1990): enquanto a maternidade pode ser sinônimo de concepção, a maternação diz respeito ao cuidado e à criação de infantes.

<sup>12</sup> A grande ironia sobre esse apoio, de acordo com Knibiehler, é que a maternidade foi a justificativa nobre da presença das mulheres nas lutas, mas, em seguida, o próprio papel maternal foi a grande justificativa para que elas fossem excluídas das decisões e da participação política.

gerou incentivos à natalidade, medidas anti-aborto e políticas nacionalistas envolvendo a capacidade reprodutiva feminina, o que intensificou o vínculo entre papel maternal e envolvimento civil. Dessa forma, nessa primeira fase da luta organizada das mulheres, a valorização da experiência da maternidade caminhou ao lado da luta por igualdade política.

Com a obtenção do direito ao voto, a oposição feminista foi aplacada e o “apoio” do Estado gerou um aumento progressivo no número de nascimentos, dando início ao *baby-boom*. Nesse período, os índices de abortos clandestinos e de brutalidade nos hospitais superlotados cresceram enquanto causa da morte de mulheres, as quais exerciam funções marginalizadas e mal remuneradas no mercado de trabalho. As consequências dessa conjuntura, por sua vez, estimularam o que Knibiehler chama de “feminismo contestatório”, já atingindo a metade do século XX.

Em meio a esse contexto, surgiu o trabalho de Simone de Beauvoir, em 1949, *O Segundo Sexo*, estimulando posteriormente a “segunda onda” feminista e o florescimento de uma nova consciência sobre a maternidade compulsória, os desbalanços entre os sexos e inúmeras questões em torno de *ser mulher*. A obra de Beauvoir preocupou-se em compreender o significado ontológico por trás das existências masculina e feminina, ao mesmo tempo em que marcou a importância da asserção: “Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: ‘Sou uma mulher’. Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação” (BEAUVOIR, 1960, p. 9)

De acordo com a perspectiva beauvoiriana com a qual nos alinhamos, *ser mulher* tem valor negativo dentro do contexto em que se mobilizam os gêneros, uma vez que se constitui em relação ao sujeito primeiro, o homem. A questão é que não existe uma inferioridade *per se* entre Mesmo e Outro na relação de alteridade, mas as diferenças constroem-se dentro de contextos culturais os quais é necessário examinar para que se compreenda como a mulher foi definida fundamentalmente como um Outro sem reciprocidade.

Pensando a biologia como o primeiro domínio a opor os sexos, Beauvoir definiu o corpo da fêmea como “um obstáculo, uma prisão” (BEAUVOIR, 1960, p. 10), que a escravizaria ao processo de procriação. Por sua vez, o macho poderia emancipar-se imediatamente após a liberação do espermatozoide, permitindo-lhe preservar certa individualidade essencial. Segundo a filósofa, o homem serve à espécie apenas parcialmente, enquanto o corpo feminino serve à espécie desde o nascimento. Ainda que injustificadamente, a própria biologia, nessa perspectiva, favoreceria o controle e a

manutenção do lugar da mulher como mais frágil e inadequada para a ação no mundo, feita para o repouso e o cuidado do lar.

No momento em que Beauvoir estabelecia um novo olhar ao “segundo sexo”, a vivência da maternidade passava pelo processo de ser intensamente questionada como destino feminino, denunciada como uma determinação alheia às vidas das mulheres e como uma experiência a ser revista pelo viés da liberdade individual, como indica o trabalho da filósofa francesa. Apesar de seus argumentos sobre a maternidade terem sido, desde então, colocados em xeque pelo próprio feminismo, alinhamo-nos à noção de que a radicalidade das afirmações beauvoirianas, ao denunciarem a sujeição feminina como inextricavelmente conectada à reprodução, foram necessárias no momento histórico da escrita de *O Segundo Sexo*<sup>13</sup>. Entendemos que Beauvoir caminha no sentido de inaugurar o pensamento da maternidade como instituição a definir fundamentalmente a existência do sujeito feminino reprodutivo no contexto sócio-cultural (ZERILLE, 1992).

Contribuindo também à vertente contestatória de que fala Yvonne Knibiehler, destacamos as seguintes influentes obras feministas: *Of Woman Born: Motherhood as experience and institution* (1995), da norte-americana Adrienne Rich, e *Um Amor Conquistado: o Mito do Amor Materno* (1985), da francesa Elisabeth Badinter.

Adrienne Rich insistiu na distinção entre a “maternidade como experiência” e “maternidade como instituição”, instâncias que se imbricam na prática, mas que precisam ser diferenciadas na teoria para que se compreenda como a vivência da mulher pode ser definida pela realidade em que ela se insere. Ao falar em “maternidade como instituição”, Rich fez alusão a um conjunto de princípios, de práticas, de morais, de mitologias, de símbolos, de linguagens; em síntese, tudo o que evidencia o domínio patriarcalista da realidade tal qual conhecemos. Nessa linha de pensamento, a mulher aparece sujeita a determinações práticas sobre seu corpo, que a alienam e constroem sua experiência como indivíduo e seu exercício da maternidade, como consequência da idealização da Mãe acima do indivíduo que exerce tal papel. Entendendo a capacidade de gerar a vida como um potencial feminino moldado pelo controle masculino, Rich apontou efeitos perversos da

---

<sup>13</sup> Linda Zerille (1992) apresenta uma defesa das contribuições beauvoirianas, rejeitando a ideia de que sua visão sobre a maternidade alienante tenha sido circunscrita a termos universalistas e existencialistas, e argumentando, pois, que Beauvoir complexifica a noção de sujeito feminino. Ao cindir a mulher e seu ventre fértil, desnatura o feminino maternal pela desidealização da figura materna e da relação mãe-filho. Por sua vez, a pesquisadora brasileira Heci Regina Candiani (2018) vai de encontro a Zerille ao afirmar que Beauvoir, por meio de sua obra, realizava um “movimento de libertação – libertação dos sistemas, das referências, das fronteiras e dos universalismos de uma filosofia e de uma literatura pensadas e escritas por homens e para homens. Não era uma libertação marcada pela recusa dessas ferramentas masculinas, era uma libertação marcada pela posse dessas ferramentas e pelo desejo de transformá-las, expandi-las.” (CANDIANI, 2018, p. 12)

instituição maternal: “Ela tem alienado nós mulheres de nossos corpos ao aprisionar-nos neles próprios”<sup>14</sup> (RICH, 1995, p. 13, tradução nossa)

Por sua vez, o livro de Elisabeth Badinter apresenta uma pesquisa extensiva acerca do conceito de “instinto materno” — já colocado em questão por Simone de Beauvoir — e acerca do caráter ideológico e político da maternidade, analisando-a enquanto construção e revisando-a através do exame das relações entre mães e crias em função do contexto sócio-histórico. Relacionando as demandas político-sociais com a manipulação dos sentimentos das mulheres em relação aos filhos, a reconhecida transformação na lógica da experiência maternal europeia no século XVIII recaiu, na explicação materialista assumida por Badinter, sobre o desenvolvimento capitalista. O capitalismo produziu um apelo prático ao comportamento feminino por meio da romantização da experiência maternal, pautada na existência de um instinto inato a ser preservado pelas famílias nucleares, configurando uma “nova visão do ser humano em termos de mão-de-obra, lucro e riqueza” (BADINTER, 1985, p. 160).

Transformações nos paradigmas envolvendo a prática da maternidade e da maternação<sup>15</sup> corroboraram as assertivas feministas de que a natureza não determina os papéis femininos no interior da família nuclear. É a “nova mãe”, construção da ideologia burguesa, que solidifica a imagem da mulher domesticada como um dos pilares para o progresso e a prosperidade da nação. Mesmo a ciência médica confirmava tal lógica por meio da veiculação de estudos e recomendações práticas; a filosofia reiterava a mensagem, com destaque para a obra *Emílio, ou da Educação*, de Jean Jacques Rousseau, que apresentava conselhos sobre uma nova forma de conduzir a criação e a educação infantil com base em uma figura materna ideal.

Dessa maneira, é a formação de um “feminismo contestatório” (KNIBIEHLER, 2007), disseminado nas ações públicas e na teoria, o que configurou a valorização da sexualidade desvencilhada da reprodução, revisando criticamente o casamento heterossexual e monogâmico, e desnaturalizando a maternidade como destino biológico. A escolha reprodutiva, para além de uma questão subjetiva, passou a ser reconhecida como profundamente imbricada em todos os ramos das vidas das mulheres: “no plano social e político, a liberdade feminina de engravidar ou não não é comparável a nenhuma outra”<sup>16</sup> (KNIBIEHLER, 2007, p. 13, tradução nossa)

<sup>14</sup> “It has alienated women from our bodies by incarcerating us in them”

<sup>15</sup> Elisabeth Badinter também menciona as transformações no papel paterno, porém não é o foco de seu trabalho e tampouco do nosso.

<sup>16</sup> “Au plan social et politique, la liberté féminine d’enfanter ou non n’est comparable à aucune autre”

Chegando à terceira etapa da interação entre o pensamento feminista e a maternidade, Yvonne Knibiehler chamou de “feminismo do futuro” a realidade que teve início na década de 1980, quando o desenvolvimento tecnológico envolvendo a questão reprodutiva ganhava mais e mais impulso, ao mesmo tempo em que a escolha pelo percurso materno crescia<sup>17</sup>. O discurso por um “direito de ser mãe” somou-se aos questionamentos sobre a ação feminista e sua distanciação da realidade prática das mulheres. De acordo com a análise de Knibiehler, devido a um enfoque exagerado na denúncia da maternidade como alienação, o feminismo parece haver afastado o grupo com o qual se preocupava agudamente: as mães. Por essa questão, ao longo dos anos 80, colóquios sobre o tema apresentaram, na França, certo *mea culpa* do movimento acerca da ausência de uma ação concreta que desse suporte a essas mulheres e às suas possibilidades de escolha (KNIBIEHLER, 2007).

Ademais, o discurso emancipatório uníssono enfocado uma vez pelo feminismo foi contestado por correntes mais recentes do movimento, que entenderam a importância de se articular outras diferenças à experiência da maternidade, desta vez lançando luz a questões de raça e classe antes obliteradas por um movimento conduzido, no geral, por mulheres brancas de classe média. Na introdução das pautas pós-coloniais, a discussão feminista trouxe à tona a negligência do movimento quanto a questões interseccionais e passou a pensar a experiência maternal a partir de outros traços identitários. Para além da contraposição do feminino e do masculino, compreendeu-se a importância da distinção entre experiências de maternidade, e questionou-se a validade de uma compreensão binária que pensasse a “mulher” como uma grande classe reprodutora (CARDI, ODIER, VILLANI, VOZARI, 2017). Fica claro, dessa forma, a necessidade de se compreender as vivências maternas como plurais, a despeito das confluências da condição feminina cisgênera<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> É necessário considerar que, se é verdade que os avanços da ciência contribuíram para a emancipação da mulher, é também verdade que a diretriz masculina esteve acima de qualquer progresso. Na modernidade, a função reprodutiva pôde ser manipulada pelas mulheres através do surgimento, por exemplo, dos anticoncepcionais e da inseminação artificial. No entanto, o controle do direcionamento das inovações médicas foi historicamente detido por homens, assim como as possibilidades de emancipação que elas oferecem. Ademais, o acesso a determinados “avanços” permaneceu restrito a uma elite feminina e não abrangeu a maioria das mulheres.

<sup>18</sup> Sobre essa questão, nossa perspectiva compreende a inviabilidade de abarcar todas as histórias e todas as diferenças em uma única discussão. Assim, conduzimos as reflexões de acordo com o conteúdo do romance trabalhado, considerando seu contexto de produção, e também levando em conta que o texto de Margaret Atwood não pode ou pretende dialogar com todas as experiências femininas. De fato, o romance de Atwood dá conta principalmente da mulher cisgênera, sobre a qual agem opressões específicas sobre a capacidade reprodutiva, o que também não significa que as discussões precisam restringir-se ao espectro do universo narrativo.

Dentro dos estudos a dissecarem a maternidade como instituição, contribuições psicanalíticas foram relevantes à reflexão sobre o papel ideológico da mulher no interior das estruturas patriarcalistas. Assumindo o enfoque psicanalítico, Nancy Chodorow (1990), nome influente na vertente norte-americana, trabalhou em torno do questionamento da maternação – isto é, o processo de cuidado dos filhos – como atividade perpetuada majoritariamente por mulheres. Chodorow argumentou contra a noção da maternação como biologicamente natural ao feminino, a despeito das teses na tentativa de explicar as práticas sociais por um arcabouço genético evolutivo<sup>19</sup>.

Ainda que as práticas sociais apontem para a mulher como cuidadora, é preciso reconhecer, segundo essa perspectiva, que existe uma servidão prática conectada ao trabalho reprodutivo fortemente implicada na dominação masculina, na dependência financeira e nos processos psicológicos e interpessoais que se perpetuam ao longo das gerações: “A divisão do trabalho familiar e por sexos na qual as mulheres maternam cria uma divisão por sexo da orientação e da organização psíquicas” (CHODOROW, 1990, p. 259) Chodorow referiu-se a uma espécie de ciclo vicioso que determina a repetição de paradigmas no interior do núcleo familiar, onde a mulher exerce funções centrais de cuidado infantil. Tal recorrência é explicável, na perspectiva da estudiosa, pelos lugares ocupados no interior dos lares e nas estruturas sociais, os quais reiteram os papéis de gênero.

Por várias décadas, críticas feministas à psicanálise vêm denunciando seu viés misógino e heterossexista. De acordo com tais leituras, as teorias freudianas parecem haver simultaneamente atribuído uma excessiva importância à maternidade e se desvincilhado de uma análise mais aprofundada desta. Betty Friedan, em seu capítulo sobre Freud no livro *The Feminine Mystique* (2010), afirma: “Os conceitos do complexo da castração e a inveja do pênis, duas das mais básicas ideias de todo seu pensamento, são postulados sobre a assunção de que as mulheres são biologicamente inferiores ao homem” (FRIEDAN, 2010, p. 90, tradução nossa)<sup>20</sup>. Com efeito, a concepção foi interpretada, no caso das mulheres, como uma necessidade compensatória da ausência peniana na mulher — em outros termos, pelo processo narcísico de “inveja do pênis”. As premissas de Freud determinaram o que seria entendido no meio clínico como “normal”, “saudável” e “desejável” no

<sup>19</sup> Questionando a influência das teorias bioevolucionistas no pensamento social e no senso comum, Priscille Touraille (2011) discorre sobre a ausência de bases científicas a sustentarem as visões sobre o ato sexual como resultado de impulsos reprodutivos. A pesquisadora argumenta que a consciência e a capacidade de escolha são obliteradas por tais discursos anacrônicos enraizados no campo da biologia, os quais vêm servindo de base para concepções infundadas nos estudos sociais e ancorando-se em noções heterossexistas e normativas sobre o significado do sexo (com principais implicações no entendimento sobre sexualidade feminina).

<sup>20</sup> “The castration complex and penis envy concepts, two of the most basic ideas of his whole thinking are postulated on the assumption that women are biologically inferior to man”

comportamento humano, definindo o paradigma da sexualidade feminina como heterossexual, vaginal e passiva, além de voltar-se de forma imanente à procriação.

Para além da necessidade de repensar os universalismos de Freud como inverdades, foi necessário entendê-los como resultantes de um contexto histórico específico. De fato, os contextos de formação dos indivíduos parecem ser completamente relacionáveis à negatização do feminino. Na perspectiva psicanalítica assumida por Nancy Chodorow, trata-se de uma aprendizagem relacional: o desapareço pela mãe e a tentativa de desvencilhar-se daquilo que ela representa resultaria, assim, das internalizações ambivalentes, nos ambientes social e familiar, em torno da figura materna, ao mesmo tempo adorada e desprezada.

Já no texto canônico de Simone de Beauvoir, aparece a análise simbólica das relações entre os sexos, que levou em conta a percepção, pela consciência masculina, da mulher como detentora dos mistérios da existência carnal. Em sua pesquisa, Beauvoir interpretou a prática secular da exogamia de tal forma que a família nuclear burguesa aparece também descortinada por sua análise: ao desposar um membro de outro grupo, o homem ratifica sua transcendência, aumentando o alcance de suas atividades e desvencilhando-se de suas origens. Os atos de violência contra a mulher podem ser entendidos pela mesma perspectiva: “a violência cometida contra outrem é a afirmação mais evidente da alteridade desse outrem” (BEAUVOIR, 1960, p. 95)

Em outro viés, Luce Irigaray (2015) faz parte de uma corrente feminista que escapa à idealização da igualdade universal entre os gêneros, defendendo a ideia de uma diferença intrínseca. Irigaray representa uma perspectiva psicanalítica e filosófica que insiste em uma profunda e simbólica ambiguidade na relação entre o homem e a mãe, sua figura feminina inaugural, refletindo-se em sua relação com o gênero feminino:

desejo de forçar, de penetrar, de se apropriar do mistério desse ventre onde se foi concebido, o segredo de seu engendrar, de sua ‘origem’. Desejo-necessidade, também, de refazer fluir o sangue para reavivar uma relação intrauterina muito anterior, sem dúvida, mas ainda pré-histórica, com o maternal (IRIGARAY, 2015, p. 54, 55, tradução nossa)<sup>21</sup>

Na vertente feminista francesa de que faz parte Irigaray, a diferença distintiva do feminino valida sua experiência maternal e deve encontrar-se fora do modo fático de

---

<sup>21</sup>“désir de forcer, de pénétrer, de s'approprier, le mystère de ce ventre où l'on a été conçu, le secret de son engendrement, de son ‘origine’. Désir-besoin, aussi, de refaire couler du sang pour raviver un très ancien rapport intra-utérin, sans doute, mais encore pré-historique au maternel”

representação, determinado pelo sujeito masculino. A mulher-mãe é o invólucro de onde ressoam os limites do homem desde o pré-nascimento; dessa forma, “ela teria que reenvolver-se em si própria, e fazê-lo ao menos duas vezes: como mãe e como mulher”<sup>22</sup> (IRIGARAY, 1993, p. 11)

Também nessa linha, Antoinette Fouque (2007) defendeu a necessidade do reconhecimento de uma “homossexualidade nativa” na mulher com a potencialidade de recuperar uma conexão poderosa e primitiva com o terreno-corpo materno. A capacidade feminina de gerar a vida seria, nesse viés, a expressão de uma criatividade ímpar, marcada pela experiência de descentralização do sujeito através da vivência da gestação e da criação reprodutiva.

Na tentativa de reinterpretar positivamente o complexo edípico e demais formulações psicanalíticas, estudiosas na linha de Antoinette Fouque teorizaram e reiteraram os conflitos masculinos diante da mulher-mãe como uma marca da “inveja do útero”, noção que reinterpreta e substitui a ideia freudiana de “inveja do pênis”. Em Fouque, a inveja do útero marca, ao mesmo tempo, a força simbólica conectada à geração da vida e a pequenez do homem diante de tal poder.

Diante do contato com os pontos de vista críticos sobre a temática maternal, compreendemos a necessidade de reafirmá-la, ainda na atualidade, como uma construção social e política que sustentou a alienação feminina e sua exclusão dos espaços de poder ao longo de séculos. Assim, a emancipação da mulher, no sentido empregado aqui, necessita da construção da consciência acerca das redes de opressão existentes nos meios sociais e nas estruturas políticas para que se concretize a liberdade feminina sobre a capacidade reprodutiva. Por sua vez, a narrativa ficcional, por lançar mão de uma série de recursos linguísticos próprios à literatura, abre espaço à complexidade simbólica do tema da maternidade. Procuramos construir as bases para um viés crítico que se esquivava de ecoar concepções simplistas e engessadas da experiência materna, entendendo que a questão não se permite ser resumida descomplicadamente como um índice de valor ou de opressão da mulher.

## **1.2 Mulheres e reprodução nos Estados Unidos da América**

---

<sup>22</sup>“She would have to reenvolve herself with herself, and to do so at least twice: as a woman and as a mother”

Na intenção de prosseguirmos em direção ao contexto do romance de Margaret Atwood, compreendemos a relevância de trazer as análises ao momento histórico de seu lançamento, além de pensarmos a conjuntura do território norte-americano, ainda focalizando a questão reprodutiva pelo viés do pensamento feminista.

Significativamente, o tratamento político-religioso nos Estados Unidos sobre os corpos reprodutivos das mulheres está marcado desde a formação colonial puritana (MAY<sup>23</sup>, 1997). Arraigada em valores conservadores e teocráticos, a centralidade do núcleo familiar como fonte da prosperidade nacional transformou a fertilidade e a reprodução em questões centrais às noções de sociedade tais como pregadas pela pátria estadunidense.

À luz dos princípios civilizatórios, políticas eugênicas ganharam espaço ao longo do século XIX. Nesse período, protestantes anglo-saxões mostravam-se em alerta sobre a baixa natalidade de seu grupo diante do alto índice imigratório, considerando as populações não-brancas como inadequadas à nação. No início do século XX, o presidente Franklin Roosevelt afirmava, ainda, que os norte-americanos estariam “cometendo suicídio racial”<sup>24</sup> (MAY, 1997, p. 7), e discursos oficiais colocavam a obrigação feminina de reproduzir como análoga à responsabilidade militar do homem, entendendo a negação da maternidade como uma espécie de crime contra a nação.

Diante desse cenário histórico, e também diante da relevância do movimento das mulheres nos Estados Unidos, destacamos o texto de Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (2010), que teve forte influência na formação das lutas feministas da “segunda onda”. A intenção da autora foi compreender o retorno às escolhas tradicionais pelas mulheres norte-americanas na década de 1950, em contraste com o relativo progresso na emancipação feminina nas décadas anteriores.

Segundo Friedan, ressurgiu uma imagem idealizada e domesticada da mulher, parte de uma ideologia quase “mística” em que o papel de esposa e de mãe aparecem reiterados como sua maior fonte de realização. O fenômeno, de acordo com a autora, tomou forma após o retorno dos homens dos combates da Segunda Guerra Mundial, quando retomaram suas posições no mercado de trabalho, fazendo com que o papel convencional feminino voltasse a ser uma demanda social outorgada por distintos setores, em especial a mídia e o meio político.

---

<sup>23</sup> Elaine May é professora de História Norteamericana, voltada especialmente para o estudo da sexualidade e das relações de gênero no século XX.

<sup>24</sup> “committing race suicide”

Na recuperação dos valores conservadores, o ambiente retrógrado dos Estados Unidos da América nos anos 50 conduziu à demonização das pautas feministas e das conquistas emancipatórias das mulheres nas décadas anteriores, que haviam incluído maior espaço na educação e no mercado de trabalho. Como visto também através de Yvonne Knibiehler, a “primeira onda”, cujo enfoque central residia na participação civil feminina, não significou uma efetiva transformação na mentalidade social, a despeito de haver alterado algumas das dinâmicas de gênero. Consequentemente, a extrema estigmatização da mulher profissional, autônoma, com prioridades afastadas da casa e da família, teve impacto em sua noção de feminilidade e em sua autoimagem, impactando suas escolhas. Friedan explica:

as mulheres estavam outra vez vivendo segundo a velha imagem da feminilidade glorificada. E se trata da mesma velha imagem, apesar das novas e brilhantes roupagens, que encarcerou mulheres por séculos e fez as feministas se rebelarem”<sup>25</sup> (FRIEDAN, 2010, p. 78, tradução nossa)

Dessa forma, entende-se que o clima pós-guerra incidiu sobre o significado de dar filhos à pátria como um gesto de cooperação — especialmente a agir sobre as mulheres —, voltado à recuperação da segurança e da prosperidade. Na mesma época, o número de casais com filhos crescia consideravelmente e o fenômeno reprodutivo ocorria em todos os setores da população, juntamente com as políticas públicas favorecendo a multiplicação das famílias. A guerra não deixou espaço para noções nacionalistas eugênicas, e o país vivenciou o *baby boom*.

As consequências reprodutivas da guerra para as mulheres estadunidenses foram parte da agenda dos movimentos de protesto feministas nos anos 1960 e 1970, opostos à ideologia estruturante do pró-natalismo. Elaine May afirma: “O movimento *childfree* emergiu no despertar do *Baby Boom* porque progressivos números de jovens adultos rebelaram-se contra a poderosa ideologia pós-guerra da domesticidade” (MAY, 1997, p. 21, tradução nossa)<sup>26</sup>

Chegando ao contexto de escrita do romance *The Handmaid’s Tale*, de Margaret Atwood, é válido salientar que a década de 1980 representou, na América do Norte, um período de ascensão de princípios conservadores ferrenhos. Em conflito com as tendências *childfree* em vigor nos anos 70, teve origem o que Elaine May compreendeu como “o novo

---

<sup>25</sup> “women once again are living in the old image of glorified femininity. And it is the same old image, despite the shiny new clothes, that trapped women for centuries and made the feminists rebel”

<sup>26</sup> “The *childfree* movement emerged in the wake of the Baby Boom because increasing numbers of young adults rebelled against the powerful postwar ideology of domesticity”

pró-natalismo”<sup>27</sup> (MAY, 1997, p. 25, tradução nossa), quando as pressões sociais e a manipulação midiática agiram intensivamente sobre a escolha reprodutiva das mulheres. No que remete à “mística feminina” analisada por Betty Friedan sobre o pós-guerra, os anos de 1980 trouxeram o denominado *backlash* do movimento de liberação das mulheres.

Em uma extensa análise do território estadunidense na época, Susan Faludi, no livro *Backlash: O contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres* (2001), demonstra que os discursos midiáticos, hollywoodianos, médico-científicos e políticos corroboraram consideravelmente para a construção de uma imagem negativizada da mulher contemporânea emancipada, conectando relatos de insatisfações a supostas “más” escolhas: não casar, não ter filhos, ter filhos mais velha ou solteira, focar-se na carreira, etc. Ao mesmo tempo, as mulheres estavam perdendo cargos de maior poder e salário, assim como participação em postos políticos. Houve cortes em programas de auxílio à população feminina; o número de mulheres vítimas de violência doméstica em abrigos cresceu alarmantemente, assim como os registros de casos de estupro e os feminicídios.

Para além da inclinação da geração fértil pela não-reprodução, pesquisas envolvendo a contagem de espermatozoides dos homens entre as décadas de 50 e 80 apontaram para a diminuição da fertilidade dos estadunidenses (MAY, 1997), resultando na busca por tecnologias médicas voltadas ao distúrbio. Ainda, a difusão de doenças sexualmente transmissíveis foram entendidas como influenciadores da infertilidade na população de mulheres de classe baixa.

A despeito de sua amplitude, o enfoque da discussão sobre a redução do número de crianças insistia em residir sobre as escolhas individuais das mulheres, além de voltar-se ao feminismo como o fenômeno responsável por tais decisões. Através de estatísticas questionáveis, o *backlash* operou sobre as decisões das mulheres tentando guiá-las de acordo com parâmetros sociais retrógrados, fazendo uso da desonestidade da mídia. O argumento preponderante foi de que o percurso educacional e profissional assumido por uma parcela crescente da população feminina teria efeitos perversos em suas vidas pessoais, resultando em frustração, solidão e arrependimentos. A ideia veiculada era clara: “As mulheres estão infelizes justamente devido ao fato de serem livres” (FALUDI, 2001, p. 10)

Aproximando-nos ainda mais do contexto da narrativa de Margaret Atwood, salientamos que o governo de Ronald Reagan, presidente dos EUA entre 1981 e 1989, assumiu, nesse contexto, uma clara e oficial posição conservadora; seus membros culpavam

---

<sup>27</sup> “the new pronatalism”

declaradamente o movimento feminista por estatísticas negativas envolvendo mulheres, como o número de casos de violência e mesmo o número de estupros. Autoridades da sociologia e da psicologia outorgaram tais discursos, além de confirmarem a incompatibilidade entre a igualdade dos gêneros e a vida familiar, justificando um retorno à feminilidade tradicional.

É pertinente notar que o retrocesso nos anos 1980 é, na conclusão assumida por estudiosas feministas tal como Susan Faludi, o resultado de um ataque direto às conquistas das mulheres e ao ganho de espaço na sociedade, menos considerável do que acreditava o senso comum. Em contrapartida, a ideologia pró-natalista do *backlash* representou, para o pensamento feminista, a tomada de consciência sobre a fragilidade das conquistas e sobre a constante ameaça em torno dos direitos das mulheres.

Assim, considerando a conjuntura de produção do romance a influenciar sua temática, entendemos que a realidade — o mundo extra ficcional observado pela autora — foi central a seu projeto literário, ao ponto de levá-la a classificar seu livro como “ficção especulativa”<sup>28</sup>. Segundo insiste Margaret Atwood em declarações sobre a obra, o universo distópico instaurado trabalha com uma rede de fatos não fabulados.

De fato, a construção ficcional volta-se à existência feminina concreta em distintos pontos da História. Contudo, de acordo com Shirley Neuman<sup>29</sup> (2006), Atwood estava especialmente preocupada com problemas contemporâneos: viajava com seu caderno de anotações em *book tours* com a intenção de registrar circunstâncias sobre as vidas das mulheres em distintos locais e dialogar com tais realidades. Para além das referências a fatos e momentos históricos variados, o mencionado contexto conservador vivenciado na década de 1980 pela América do Norte parece representar o impulso principal para a formação do sistema antidemocrático representado no romance pela república de Gilead<sup>30</sup>. Em todo caso, são identificáveis inúmeras conexões entre a realidade das mulheres no passado histórico e no presente em que Atwood escreve, enriquecendo os debates sobre sua pertinência à questão feminista.

---

<sup>28</sup>Tal como aponta P. L. Thomas em *Challenging Science Fiction and Speculative Fiction* (2013), Margaret Atwood recua na classificação de sua obra como ficção científica. O termo utilizado para categorizar *The Handmaid's Tale* é usualmente ‘ficção especulativa’, entendendo neste a ficção que especula sobre o futuro a partir da realidade concreta. A tentativa de esquivar-se do rótulo “ficção científica” foi motivo de críticas por fãs e pela escritora Ursula Le Guin, que problematiza a noção de Atwood do gênero como estigmatizada. Informação disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2016/aug/10/speculative-or-science-fiction-as-margaret-atwood-shows-ther-e-isnt-much-distinction> Acesso em 2 de dezembro de 2020.

<sup>29</sup> Shirley Neuman é autora do artigo ‘Just a Backlash’: Margaret Atwood, Feminism, and *The Handmaid's Tale* (2006).

<sup>30</sup> Tal conexão explica-se na análise de Neuman: “um estado distópico que o romance hipotetiza como a extensão lógica não apenas da ordem puritana, mas também das pautas articuladas durante a década de 1980 pela direita cristã e fundamentalista da América”# (NEUMAN, 2006, p. 857, tradução nossa)

### 1.3 O corpo-sujeito em *The Handmaid's Tale*

Como podemos constatar desde as análises de Simone de Beauvoir, o pensamento feminista reporta-se crítica e continuamente à instituição da maternidade, entendendo a reprodução como função central nas organizações sociais patriarcais e carregada de ambivalências a se refletirem em nível coletivo e individual. Assim, a partir da investigação específica realizada na primeira parte deste trabalho, nossa intenção é finalmente adentrar o romance *The Handmaid's Tale* para que possamos compreender como o texto literário de Margaret Atwood expressa o tema evocado em diálogo constante com a realidade.

Enfocando o tratamento político dos corpos reprodutivos femininos, a narrativa de *The Handmaid's Tale* apresenta uma nova realidade nos Estados Unidos da América através da chamada República de Gilead, um regime militarista e teocrático que confina as mulheres a papéis domésticos e procriativos. Em primeira pessoa, o relato em forma de diário é apresentado pela voz de uma *aia*, nome atribuído ao grupo que exerce a função de gerar filhos às famílias detentoras do poder. A valer, a relevância de sua função de matriz é o que condiciona seu aprisionamento absoluto, pois as aias são selecionadas devido à condição fértil e saudável, além de um passado de relações fora das normas morais.

Após um período de disciplinarização incluindo torturas físicas e psicológicas, cada aia é conduzida à casa de um Comandante de Gilead, onde permanece determinado tempo na função de conceber seu filho. Na medida em que as aias transitam entre as casas, ganham alcunhas de acordo com o patriarca para quem servem. Caso fiquem grávidas e cheguem a dar à luz, devem amamentar a criança por seis meses, para em seguida deixá-la aos cuidados dos membros da família e partir para outro lar<sup>31</sup>. Caso não haja concepção após certo número de estadias em diferentes lares, a aia é considerada uma antimulher (no inglês, *unwoman*), mulher ilegítima, e condenada às Colônias, espaço para trabalhos braçais geralmente em condições completamente inóspitas, como em meio a lixo tóxico.

Em sua maior parte, o espaço da narrativa é a residência do Comandante Fred, um dos nomes responsáveis (segundo descobrimos ao fim da narrativa) pela instauração do regime, além de detentor temporário de Offred, sua barriga de aluguel. Acompanhamos uma narração em analepse que se divide entre o período anterior à República de Gilead e a vida

---

<sup>31</sup> A maternidade e a maternação estão compartimentadas aqui.

da narradora-protagonista Offred no interior do sistema. A movimentação das aias, tal como descrita pela narradora, é restrita e continuamente vigiada; esta conhece apenas uma porção do universo que habita e permanece alienada sobre a situação política e social que a cerca<sup>32</sup>.

Para o grupo despótico no poder, a reorganização das estruturas políticas e sociais é compreendida como necessária à sobrevivência da população. Entretanto, é também a justificativa para a recuperação de valores conservadores que resultam na constrição ferrenha das liberdades individuais. Notoriamente, o romance de M.A. trabalha com a maximização das restrições de ação no mundo e com a censura das possibilidades de expressão. No caso das mulheres, a manipulação sistêmica da capacidade de gerar filhos é um dos pontos fulcrais da ausência de liberdade.

Através da ficcionalização da aia como mulher transformada em escrava reprodutiva, a constrição do sujeito feminino em *The Handmaid's Tale* leva ao extremo um processo já evidenciado pela História segundo o pensamento feminista ao qual nos alinhamos. Sobre a questão, citamos a conclusão de Adrienne Rich: “A ideia de poder materno foi domesticada. Ao transfigurar e escravizar a mulher, o útero — a fonte definitiva desse poder — foi colocado contra nós e transformado numa fonte de não-poder” (RICH, 1995, p. 68, tradução nossa)<sup>33</sup> Assim, com um olhar mais atento ao conteúdo do romance estudado e retornando a alguns dos pontos já discutidos, podemos examinar o texto literário em seu profundo diálogo com a história da maternidade tal como explicitada pela teoria feminista.

É válido retornarmos ao já mencionado livro *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, de Elisabeth Badinter. Adentrando a teologia cristã, Badinter destaca dois textos como emblemáticos no reforço da autoridade masculina: o *Gênesis*, que contém o mito adâmico e suas implicações nas diferenças entre os sexos, e a *Epístola aos Efésios*, de Paulo. Neste último, o apóstolo subverte a igualdade proposta por Jesus Cristo, discorrendo sobre a necessidade da obediência feminina irrestrita e da autoridade despótica do homem no casamento.

Devido à sua suposta superioridade, caberia ao homem “Pai-Marido-Senhor todo-poderoso” (BADINTER, 1985, p. 33) o poder naturalizado sobre a casa, análogo ao poder divino de Deus sobre a Terra. Quanto à visão sobre o fenômeno da concepção, as

<sup>32</sup> Como procuraremos mostrar, a alienação representada pelo ponto de vista da narradora acaba por refletir a exclusão política da mulher-mãe analisada no pensamento feminista, ao mesmo tempo em que institui sua versão sobre o mundo.

<sup>33</sup>“The idea of maternal power has been domesticated. In transfiguring and enslaving woman, the womb — the ultimate source of this power — has historically been turned against us and itself made into a source of powerlessness”

instituições do Estado e da Igreja reiteraram por séculos o mérito do masculino, determinando a redução simbólica da mulher, na perspectiva da família, como mero ventre receptor.

É notável aqui que se quisermos assumir a elaboração simbólica do romance de M.A. enquanto crítica da cultura patriarcal, é necessário passar por alguma revisão de referências da narrativa ao contexto teológico judaico-cristão, em especial àqueles contendo traços despóticos e violentos contra o feminino. Logo na epígrafe referente ao *Gênesis 30:1-3*, é estabelecido o precedente bíblico que atravessa a narrativa:

And when Rachel saw that she bare Jacob no children, Rachel envied her sister; and said unto Jacob, Give me children, or else I die.  
And Jacob's anger was kindled against Rachel: and he said, Am I in God's stead, who hath withheld from thee the fruit of the womb?  
And she said, Behold my maid Bilhah, go in unto her; and she shall bear upon my knees, that I may also have children by her<sup>34</sup>.

Os versículos referem-se a um trecho da história de Jacó e Raquel, a qual, infecunda e motivada pela noção religiosa da maternidade que significa para ela o maior destino feminino, implora ao marido para que se deite com a criada Bila e gere filhos com esta.

Por sua vez, a narrativa de M.A. apresenta, desde a epígrafe, os efeitos dos preceitos bíblicos sobre o corpo-fértil da mulher como substância geradora a refletir-se na representação das aias e na dinâmica das famílias a quem servem. Assim como estabelece o aludido capítulo do *Gênesis*<sup>35</sup>, a possibilidade de que o homem seja infértil tampouco existe em Gilead: a ausência de filiação é necessariamente culpa do sexo feminino. Similarmente, em *The Handmaid's*, quando não engravidam, as aias são excluídas da sociedade, o que significa que sua culpa por não gerar filhos está tão arraigada ao preconceito político e religioso da república de Gilead que não é preciso investigar as causas biológicas e médicas de uma infertilidade.

Concretizando a maternidade compulsória no romance, a denominada Cerimônia é o evento mensal em que as famílias de poder preparam-se para a tentativa de fecundação da aia. O ritual inclui a leitura da Bíblia, enfocando as prescrições divinas aos homens

---

<sup>34</sup> Vendo Raquel que não dava filhos a Jacó, teve inveja de sua irmã, e disse a Jacó: Dá-me filhos, se não morro. Então se acendeu a ira de Jacó contra Raquel, e disse: Estou eu no lugar de Deus, que te impediu o fruto de teu ventre?

E ela disse: Eis aqui minha serva Bila; coabita com ela, para que dê à luz sobre meus joelhos, e eu assim receba filhos por ela.

<sup>35</sup>Então se acendeu a ira de Jacó contra Raquel, e disse: Estou eu no lugar de Deus, que te impediu o fruto de teu ventre? (Gênesis 30:2)

acerca da procriação — “Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra” (ATWOOD, 1996, p. 100, tradução nossa)<sup>36</sup> — para, em seguida, o Comandante e sua aia, acompanhados da esposa, efetivarem a tentativa de concepção.

Com efeito, a religião monoteísta centrada no Deus judaico-cristão foi determinante para que a concepção e a transgressão fossem simbolicamente associadas na figura de Eva, cuja pena pelo pecado original foi gerar, na dor, os filhos do homem. Em contrapartida, a outra face da maternidade representada por Maria remete à glória do feminino pela renúncia ao pecado. Reduzida à história em que Cristo é protagonista, a Maria que Simone de Beauvoir descreve é um símbolo da anulação dos poderes sagrados da mulher e sua concretização como coadjuvante no universo religioso dominante. Em pureza e beatitude, Maria livra-se do opróbrio da sexualidade, instaurando uma feminilidade completamente purificada: “É a imagem invertida de Eva, a pecadora; esmaga a serpente sob o pé; é a mediadora da salvação como Eva o foi da danação” (BEAUVOIR, 1960, p. 214)

No âmbito da narrativa de M.A., podemos compreender que as aias carregam, simultaneamente, o suplício do mal contido na primeira mulher e o destino sagrado imputado à Virgem. A obrigatoriedade da função reprodutiva remete à pena de Eva, porém aparece recoberta da sacralização que pretende despoluir sua natureza perversa. Nessa leitura, a análise de Beauvoir cabe completamente ao tratamento das aias no universo da narrativa:

Eis por que não a abandonam nunca à Natureza, cercam-na de tabus, purificam-na com ritos, colocam-na sob o controle dos sacerdotes; ensinam ao homem que não deve achegar-se a ela em sua nudez original e sim através de cerimônias, sacramentos que a arrancam da terra, da carne, que a metamorfoseiam em uma criatura humana (...) Torna-se mesmo possível utilizá-la no interesse da coletividade (BEAUVOIR, 1960, p. 212, 213)

Como salienta Cristina Henrique da Costa (2015), é preciso que a perspectiva feminista problematize a associação simbólica entre Eva e o mal no interior do mito adâmico expresso no *Gênesis*. A pesquisadora entende como resultante dessas raízes uma conexão instituída entre a realidade concreta das mulheres e sua origem mitológica na tradição judaico-cristã, de forma a motivar o fardo da culpa marcada no gênero feminino ao

---

<sup>36</sup> “Be fruitful, and multiply, and replenish the earth”. Esclarecemos que, ao longo do trabalho, todas as traduções de *The Handmaid's Tale* são nossas. Optamos pelo trabalho com o texto original e com nossas próprias interpretações na transposição para o português.

longo da história da cultura.

Tal culpabilização está claramente delineada pelo romance estudado, em que o feminino carrega, no tratamento oficial do regime fundamentalista, a ambivalência do sagrado e do profano: a anulação do sujeito e o caráter sacro do corpo matriz. Trata-se da fabricação de um corpo-sujeito, mais relevante pelos traços anatômicos que pela condição humana, consolidando a “servidão simbólica” (COSTA, 2015, p. 402) que tem origem na perversidade mítica da mulher.

Como apontam investigações feministas, a apreensão sobre o poder feminino de gerar vidas está presente em mitologias, rituais e tradições de inúmeras civilizações, conectada simbolicamente ao poder de aniquilação. A cosmogonia patriarcal reproduz a ansiedade e o ódio ao corpo materno, associando a maternidade ao “estigma da mortalidade humana” (COSTA, 2015, p. 402). Em uma espécie de dívida eterna por imputar-lhe a finitude, a mulher parece representar, no homem, a necessidade de domínio coercitivo. O ódio ao corpo feminino parece incitar uma relação de ódio contra a condição mortal, sendo Eva a mulher paradigmática da secundariedade e do pecado. Tal associação resulta no ódio simbólico do homem pela mulher-mãe, em quem ele entrevê sua carnalidade e sua condição mortal (Costa, 2015). Tal interpretação do materno-feminino é bastante pertinente à leitura de *The Handmaid's Tale* a que nos propomos.

A partir dessa ótica, a marca da alienação da mulher em prol da maternidade como trabalho pode ser entendida na narrativa através da profunda dicotomia entre sexualidade e procriação. No caso das aias, a atividade sexual deve resumir-se à Cerimônia, que elimina do sexo toda e qualquer conotação propriamente erótica em prol do propósito maior, a concepção. Mas além da subjugação da sexualidade feminina à atividade reprodutiva, o processo de estupro institucionalizado encarnado pela Cerimônia representa a anulação completa do poder de escolha da mulher diante de sua responsabilidade pública de fazer uso de sua fertilidade.

No diálogo direto com a realidade da década de 1980, ressaltamos o cenário pessimista de degradação ambiental, que havia, à época, reduzido as chances de gravidezes bem sucedidas e da formação saudável do feto<sup>37</sup>. Conectando-se com o histórico de tratamento dos corpos reprodutivos nos Estados Unidos da América e demais fatos sobre o contexto, Gilead cria um contexto em que a culpa e a responsabilidade de restaurar a nação recaem sobre os corpos de mulheres férteis.

---

<sup>37</sup> Tanto a preocupação ambiental como a diminuição da fertilidade são tópicos em voga nos EUA pela mesma época da publicação do romance (MAY, 1997)

Nessa conjuntura conservadora, o peso da religião é patente. Como parte do programa de formação das aias no *Red Centre*, o trabalho com o texto bíblico é voltado a inculcar no grupo de mulheres a ideologia segundo a qual a república é governada. De acordo com Offred, no entanto, a manipulação de excertos e a omissão de conteúdos concretos do texto religioso também ocorre de acordo com os objetivos do sistema, com a vantagem de que o bloqueio do acesso à palavra escrita pelas mulheres facilita a adulteração dos preceitos religiosos.

Significativamente, a anulação da sexualidade feminina como marca da impureza demoníaca reaparece através de Tia Lydia<sup>38</sup>, personagem que encarna o discurso da preservação do corpo ao propósito sacralizado da maternidade. Offred frequentemente evoca os preceitos ensinados pelas Tias, reiterando as doutrinas oficiais de Gilead sobre a necessidade da invisibilidade física, uma vez que a vaidade e a ostentação da sexualidade são compreendidas como traços malignos do feminino.

Com efeito, os ensinamentos de Tia Lydia representam as justificativas para a proibição do acesso de qualquer mulher à palavra escrita: “Saber era uma tentação. O que você não sabe não te tentará, Tia Lydia dizia. (...) A Queda foi uma queda da inocência para o conhecimento” (ATWOOD, 1996, p. 205)<sup>39</sup>. No trecho, estão impressas algumas das inspirações de M.A., dentre elas a doutrina puritana, que determinou como imprópria a associação entre o feminino e o pensamento reflexivo ou intelectual. A clara referência à queda bíblica reitera a culpa na qual Gilead se firma. Por fim, o esvaziamento do corpo e seu preenchimento passivo parecem imbricados no esvaziamento de si através do bloqueio ao conhecimento, que culmina no bloqueio da linguagem.

No Ocidente, a tradição cultural judaico-cristã, sob a justificativa da maldição de Eva, determinou a legitimidade da dor do parto mesmo quando a própria ciência médica já continha instrumentos para amenizá-la. Por séculos, as experimentações e as tentativas de oficialização de métodos anestésicos para experiências menos dolorosas foram fortemente barradas pela Igreja, como se, segundo pensa Adrienne Rich, a supressão do sofrimento feminino tivesse a força simbólica de transformar a *mater dolorosa*, a Virgem sempre pia e sofredora, em Medusa. Rich conclui: “A identificação da existência feminina com o

---

<sup>38</sup> As Tias representam uma das castas femininas relevantes na narrativa, ocupada por mulheres responsáveis pela formação e pelo controle da função das aias, tanto durante o período passado no *Red Centre*, como em suas vivências com as famílias, incluindo a punição no caso de insubordinações e o auxílio durante a gravidez e o parto.

<sup>39</sup> “Knowing was a temptation. What you don’t know won’t tempt you, Aunt Lydia used to say. (...) The Fall was a fall from innocence to knowledge”

sofrimento – por mulheres e homens – foi amarrada ao conceito de mulher-como-mãe”<sup>40</sup> (RICH, 1995, p. 168, tradução nossa)

Estudos feministas demonstraram que a manipulação da gestação pelo médico especialista sem a participação do corpo que gera os filhos é resultado de um longo processo de desenvolvimento da instituição médica predominantemente masculina e excludente (EHRENREICH, ENGLISH, 2010). A partir do século XVIII, toda a carga de conhecimento de curandeiras e parteiras, que havia sustentado o desenvolvimento de técnicas terapêuticas e obstétricas, foi imputada como perversa nas mãos femininas. Estavam consolidados o domínio masculino da sabedoria medicinal e o conseqüente apagamento das contribuições de gerações de mulheres dos registros escritos e da História.

Adrienne Rich, analisando em especial regiões anglo-saxãs, reitera a profunda conexão histórica entre a usurpação do conhecimento acumulado por mulheres no passado e as determinações políticas em torno do corpo atualmente. O efeito analgésico é político: a passividade da mulher na gestação e no parto faz parte, segundo interpretações feministas, de um projeto de alienação. Como parte do mesmo processo, o estímulo intelectual nas mulheres foi marcadamente associado ao atrofiamento dos órgãos reprodutores; interferências médicas no clitóris e nos ovários foram alternativas válidas para assegurar o comportamento passivo feminino e o parto configurou-se como um processo médico asséptico.

Compreendemos que as análises acerca desta questão permitem elucidar aspectos do tratamento da gestação e do parto em *The Handmaid's Tale*, juntamente com seus impactos no universo construído pela narrativa. Nessa proposta, interessam-nos principalmente dois episódios: a ida de Offred ao consultório médico e o momento do parto de uma das aias.

A narradora explica que é conduzida mensalmente a consultas médicas e submetida a exames obrigatórios. O exame ginecológico ocorre sem contato direto, pois o profissional deve lidar apenas com a parte inferior do corpo que manipula: “Um dedo frio, revestido de borracha e gelatinoso, escorrega para dentro de mim. Sou cutucada e espetada (...) Por sua vez, meus seios são apalpados, uma busca por maturação, podridão” (ATWOOD, 1996, p. 70)<sup>41</sup>

Na consulta narrada, o médico assedia Offred e insinua as vantagens que ela teria caso permitisse que ele a fecundasse. Negando-se, a narradora reflete acerca da situação e reitera sua vulnerabilidade inescapável: “Ele poderia falsificar o teste, reportar um câncer,

<sup>40</sup> “The identification of womanhood with suffering — by women as well as men — has been tied to the concept of woman-as-mother”

<sup>41</sup> “A cold finger, rubber-clad and jellied, slides into me. I’m poked and prodded (...) My breasts are fingered in their turn, a search for ripeness, rot”

infertilidade, me enviar para as Colônias com as antimulheres. Nada disso foi dito, mas o conhecimento sobre seu poder paira mesmo assim no ar enquanto ele dá tapinhas em minha coxa” (ATWOOD, 1996, p. 71)<sup>42</sup>

Está instaurado, no romance, o ambiente clínico como mais um espaço em que o corpo-sujeito narrante é encarado como objeto de escrutínio com um único propósito: a reprodução. Ademais, a posição de autoridade detida pelo médico favorece o abuso, permitindo que ele ultrapasse as barreiras de sua classe sem que a paciente tenha qualquer meio de se proteger.

O segundo excerto pertinente aqui é o parto de Janine, ou Ofwarren<sup>43</sup>, aia com quem Offred havia convivido no *Red Centre*. A narradora observa um grupo de médicos aguardando do lado externo da casa, pois a intervenção ocorre somente em casos de emergência. Na memória de Offred sobre os ensinamentos das Tias, a medicina obstetrícia do passado é denunciada como indigna devido à frieza e ao cientificismo desinteressado dos profissionais: “Algum homem com um holofote olhando entre suas pernas, onde ela foi depilada, uma mera garota sem barba, uma bandeja de brilhantes facas esterilizadas, todos com máscaras” (ATWOOD, 1996, p. 124)<sup>44</sup>

É notável como o romance complexifica sua dimensão crítica ao instaurar o olhar negativo, dentro da própria narrativa, em relação ao papel da ciência médica. A aversão de Tia Lydia diante dos procedimentos médicos é válida no interior mesmo do discurso feminista e, de fato, tais procedimentos foram denunciados como parte da ascensão de uma visão positivista sobre o corpo, visão que determinou um tratamento desumanizado às mulheres grávidas. No entanto, a alternativa que exclui a medicina representa no texto uma voz que tampouco é emancipatória. Excluir as intervenções e tratamentos terapêuticos é parte da restauração da punição de Eva:

Uma vez eles drogavam mulheres, induziam o parto, abriam um rasgo, costuravam-na. Não mais, nem mesmo um anestésico. Tia Elizabeth disse

---

<sup>42</sup> “He could fake the test, report me for cancer, for infertility, have me shipped off to the Colonies with the Unwomen. None of this have been said, but the knowledge of his power hangs nevertheless in the air as he pats my thigh”. Esclarecemos que, ao longo do trabalho, todas as traduções de *The Handmaid's Tale* são nossas. Optamos pelo trabalho com o texto original e com nossas próprias interpretações na transposição para o português.

<sup>43</sup> A narradora usualmente trata a personagem por seu nome anterior a Gilead.

<sup>44</sup> “Some man with a searchlight looking up between her legs, where she'd been shaved, a mere beardless girl, a trayful of bright sterilized knives, everyone with masks on”

que é melhor para o bebê, mas ainda: *Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua concepção; com dor darás à luz filhos* (ATWOOD, 1996, p. 124)<sup>45</sup>

A descrição do fenômeno do parto dá lugar a conclusões ambíguas. Em primeiro lugar, nem todos os efeitos do episódio são retratados como perversos: uma espécie de felicidade coletiva é instaurada através da experiência, resultado da comunhão entre as mulheres, que provém de uma espécie de primitividade conectada à geração da vida. As sensações psicológicas estabelecem essa atmosfera: “Já consigo sentir leves dores em meu ventre, e meus seios estão pesados (...) as dores falsas apertam-se a mim, as outras sentem também” (ATWOOD, 1996, p. 134)<sup>46</sup>

De fato, o nascimento de um bebê saudável é uma vitória para as aias, uma vez que existem consequências diretas caso elas não cumpram seus papéis de corpos reprodutores. Para além desse fato, a união mística entre as aias na descrição do episódio poderia conduzir à interpretação de que o propósito comum que as conecta aparece romantizado para além das imposições de Gilead ou, ainda, sobrevivendo a tais imposições.

Apesar disso, não há como romantizar o que se segue ao nascimento na república: a mãe pode nutrir o bebê por alguns meses, uma vez que o leite materno é considerado valioso à saúde do infante. Após tal período, ela deve dar continuidade a seu trabalho como aia em outra casa; seu contato com a criança termina após o aleitamento. Em nossa compreensão, tal complexidade da representação da maternidade no romance é crítica aos essencialismos idealizados envolvendo a concepção, logrando levantar o alerta acerca da não menos complexa experiência maternal, não passível de ser apreendida por uma visão unívoca da realidade.

Dessa forma, o romance mostra que a república de Gilead, podendo representar qualquer regime político real com ideologias similares, compartimenta as vivências das mães, uma vez que desassocia e reorganiza as duas principais incumbências usualmente associadas: a geração da criança e a convivência da criação, ilustrando a contingência da relação entre os dois âmbitos. Ao definir o corpo fértil como “útero de duas pernas” (ATWOOD, 1996, p. 146, tradução nossa)<sup>47</sup>, a instituição da maternidade em Gilead leva ao extremo a compartimentação da experiência, marcando o controle sobre o destino das mães biológicas e

---

<sup>45</sup> “Once they drugged women, induced labor, cut them open, sewed them up. No more, No anaesthetics, even. Aunt Elizabeth said it was better for the baby, but also: *I will greatly multiply thy sorrow and thy conception; in sorrow thou shalt bring forth children*”

<sup>46</sup> “Already I can feel slight pains, in my belly, and my breasts are heavy (...) the false pains clench at me, the others feel it too”

<sup>47</sup> “two-legged wombs”

seus filhos. Assim, por meio da divisão entre maternidade e maternação, a ideologia da reprodução sexual na história de Offred configura nova dinâmica ao trabalho reprodutivo, ao mesmo tempo em que dialoga especulativamente com a realidade, de acordo com a própria proposta ficcional de Atwood.

Entendemos que as mencionadas implicações sobre as vidas femininas no romance marcam a riqueza das ambiguidades na representação da maternidade no conteúdo do texto. A valer, no que concerne o tratamento ideológico da temática, considerando o romance como distopia feminista<sup>48</sup>, assimilamos a partir de *The Handmaid's Tale* um duplo alerta. Por um lado, em diálogo com a História, a narrativa denuncia e enfrenta as determinações opressivas do universo médico, aliada às demais instituições opressoras a agirem sobre os corpos das mulheres. Por outro lado, o outro extremo da questão, especialmente representado por Tia Lydia e seu ideal da gravidez como esfera das mulheres, também remete aos riscos da exaltação do feminino pelo viés da biologia e da Natureza. Ancoradas pela ficção, as duas dimensões interpretativas dialogam não apenas com a realidade concreta, mas também com o pensamento feminista sobre tal realidade.

Em meio à reflexão sobre o universo ficcional de *The Handmaid's Tale*, é necessário reconhecermos a implícita subversão dos dogmas repressivos de Gilead pela voz narrativa. O empreendimento de contar a própria história, considerando a imputação do silêncio feminino, é imediatamente carregado de sentido insurgente. Dessa forma, a linguagem empregada marca profundamente a contraposição entre a individualidade da narradora e as imputações externas executadas pelo sistema.

A riqueza do romance no trabalho com a língua inglesa é notável e está expressa em imagens erigidas pelo texto, nas reflexões metalinguísticas de Offred e, ainda, na relação orgânica entre sua expressão e seu percurso no interior do enredo. Interessa-nos examinar especificamente algumas questões da linguagem ficcional em relação à representação da temática maternal.

Em determinado ponto da narrativa, Offred esclarece que a palavra inglesa *sterile* (em português, “estéril”) havia sido abolida pela República. Não havendo possibilidade de se considerar um homem infértil, duas expressões relativas à capacidade de gerar filhos serviriam para designar as mulheres: “Há apenas mulheres que são frutíferas e mulheres que são secas, essa é a lei” (ATWOOD, 1996, p. 71)<sup>49</sup>

<sup>48</sup> A leitura política do romance, que o classifica como uma distopia feminista, vislumbra no texto um alerta contra a manipulação da capacidade reprodutiva da mulher pelo sistema, pela necessidade de uma tomada de consciência feminina e uma tomada de poder sobre seus corpos (Funck, 1990).

<sup>49</sup> “There are only women who are fruitful and women who are barren, that’s the law”

Em *Of Woman Born*, Adrienne Rich dá destaque a termos da língua inglesa que ilustram o significado cultural atrelado à experiência da mulher-mãe. *Childless* e *barren* — aproximadas para o português, “sem filhos” e “seca” —, são termos utilizados especialmente para designar mulheres “não-mães”<sup>50</sup>. Adrienne Rich salienta que a língua constitui uma relevante instância do simbólico que reflete as polarizações redutoras na representação do feminino no universo cultural.

No romance, como notamos, está expressa, através da língua, a dicotomia mencionada, que desmembra o conjunto de mulheres entre mães e não-mães. A maternidade aparece como determinante ao valor que possui o sujeito feminino; “ser” mãe é, em um nível simbólico, a própria purificação dos elementos perversos inerentes à mulher. Recusar tal experiência, por outro lado, tem o peso da recusa de um destino inalienável e aparece carregado de estigmas negativos, tanto na realidade como na narrativa de M.A.. A escolha da mulher parece conter um peso ontológico superior ao próprio sujeito e está expressa veementemente na linguagem: “‘Anticriança’, ‘sem-filhos’, simplesmente a definem em termos de uma ausência; até mesmo ‘*childfree*’<sup>51</sup> sugere apenas que ela recusou a maternidade, não o que lhe interessa em si ou sobre si mesma” (RICH, 1995, p. 249, tradução nossa)<sup>52</sup>

No interior do relato de Offred, a reiterada frase “*Give me children, or else I die*” (Gênesis 30:1) – “Dá-me filhos, senão morro” –, proferida por Raquel na história bíblica e presente no romance de Atwood desde a epígrafe, é ecoada na vida das aias. De fato, pelo exame da história de Jacó e Raquel, sabemos que o propósito central da mulher infértil motiva a participação involuntária de outra, corpo-sujeito fértil, de quem não se escuta a voz. Significativamente, na história da aia que nos narra, a voz do corpo-sujeito ultrapassa, pela ficção, o silêncio imposto. Ainda, na medida em que a sentença de Raquel é o preceito medular da função das aias na narrativa de M.A., o segundo sentido imbricado no dito bíblico é a morte literal das descendentes do corpo de Bila: caso não cumpram a incumbência de gerar filhos, as aias são enviadas às Colônias, onde as condições de vida são inumanas.

Em um enfoque distinto sobre a linguagem em *The Handmaid’s Tale*, destacamos

---

<sup>50</sup> Termos correlatos podem ser aplicados a homens, mas o significado cultural na referência a mulheres, tal como entendemos, carrega o peso da definição essencial em suas vidas. A própria escassez de vocábulos equivalentes que definam a não paternidade no caso dos homens é um dos índices do desbalanço da experiência entre os dois gêneros.

<sup>51</sup> Optamos por manter o termo no original devido à inexistência de um equivalente no português e, ainda, pelo fato de que o anglicismo tem sido recorrentemente veiculado, especialmente no interior de discussões sobre a maternidade.

<sup>52</sup> “‘Unchild’, ‘childless’, simply define her in terms of a lack; even ‘child-free’ suggests only that she has refused motherhood, not what she is about in and of herself.”

a análise de Karen Stein (1994), que afirma a existência de inúmeras imagens da natureza através de flores e animais, marcando a dualidade entre infertilidade e sexualidade na perspectiva da aia. De fato, o uso da fauna e da flora tem múltiplos efeitos narrativos: recupera uma relação com o mundo natural deteriorado pelas interferências humanas, denota a obsessão da protagonista pela fertilidade e delinea necessidades expressivas individuais que se encerram em seu discurso. A proliferação de metáforas que remetem à natureza envolve também a alimentação da narradora, composta por peras, ovos, galinha e trigo, apontando para a recorrente analogia entre seu corpo-sujeito e sua responsabilidade reprodutiva.

Dentre as aparições do elemento “ovo”, vemos a afirmação da narradora sobre sentir-se animal, motivando a comparação entre si mesma e “uma formiga rainha com ovos” (ATWOOD, 1996, p. 14, tradução nossa)<sup>53</sup>, o que denota a despersonalização de sua função. Ainda, notamos que o ovo aparece no discurso do Comandante Fred pelo uso do ditado popular: “Você não faz uma omelete sem quebrar ovos” (ATWOOD, 1996, p. 222, tradução nossa)<sup>54</sup> No contexto da afirmação, Fred deseja justificar à narradora a necessidade da criação de Gilead, a despeito do sacrifício de vidas e liberdades. A força do dito reside na imagem de destruição do ovo em um contexto em que as aias são a essência reprodutiva. Entendemos que tal identificação da narradora com um símbolo da origem é o que atribui significado aos usos metafóricos do termo.

A narradora define-se também como a fruta “pera”: “Agora minha carne se ordena de forma distinta. Sou uma nuvem, congelada em torno de um objeto central, o formato de uma pera” (ATWOOD, 1996, p. 84)<sup>55</sup>. Já na análise beauvoiriana sobre o domínio masculino, a extensão da posse do homem sobre os frutos de suas propriedades é expressa pela aproximação entre a pereira e o corpo feminino no discurso napoleônico: “É mesmo um argumento que se utilizará Napoleão, declarando que assim como uma pereira pertence ao proprietário das peras, a mulher é propriedade do homem a quem fornece os filhos” (BEAUVOIR, 1960, p. 127)<sup>56</sup>

Na lógica estabelecida, a “natureza feminina” aparece como parte das justificativas a sustentarem a alienação da mulher do espaço de formação de cultura, assim como sua manutenção no espaço do lar. Segundo Beauvoir, o princípio da vida é conectado ao

---

<sup>53</sup> “a queen ant with eggs”

<sup>54</sup> You can't make an omelette without breaking eggs”

<sup>55</sup> “Now my flesh arranges itself differently. I'm a cloud, congealed around a central object, the shape of a pear”

<sup>56</sup> O Código Napoleônico teve impacto significativo nas vidas das mulheres como esposas e mães. O século XIX, segundo relata Beauvoir (1960), reforçou os preceitos do código e, a despeito de todos os ideais de liberdade individual, são mantidas a moral familiar e suas noções de hierarquia a se refletirem no macrocosmo social, com total respaldo religioso.

corpo da mulher assim como ao elemento natural representado pela árvore. A aproximação das duas tem a implicação simbólica de que o valor do corpo feminino, enquanto propriedade masculina, depende de sua geração de frutos, tal como demonstram os estudos feministas sobre os quais discorreremos anteriormente.

Para além, considerando a vivência concreta de Offred no interior da República de Gilead, vale a pena chamarmos a atenção sobre a relação da narradora com sua filha, personagem pouco explorada, mas por isso mesmo elemento importante na construção da significação da narrativa do ponto de vista da representação da maternidade. Ainda no início do texto, no momento em que visualiza uma das aias grávida e experimenta a consciência do seu próprio vazio como mãe, Offred retorna por rememoração ao seu passado pessoal anterior a Gilead, quando podemos descobrir que a narradora é mãe de uma menina. Esta última será referida apenas pelo pronome “ela”; são poucas e entrecortadas as explicações ao leitor acerca da personagem, como se a narradora vivesse o embate entre lembrar e esquecer.

Significativamente, a narrativa oferece, através das analepses de Offred em direção de sua infância assim como da infância de sua filha, certo estilo mais intimista e privado, que se contrapõe com as descrições de suas vivências em Gilead. Nesse sentido, as três gerações de mulheres — sua mãe, a própria Offred e sua filha — representam a experiência da protagonista no que concerne ser, simultaneamente, filha e mãe de mulher. Em contraposição a este aspecto experiencial da maternidade, a República significa a maternidade declarada institucional, inclusive no sentido de substituir a vivência maternal da aia por uma vivência artificial, em que não existe escolha, sequer havendo relação interpessoal entre o corpo que gera e o ser gerado.

Para além do trauma de haverem tirado sua filha de seus cuidados e vetado qualquer contato entre ambas, Offred precisa aceitar certas consequências: de que o apagamento de sua existência e seu desejo de proteção sejam a condição de integração da criança aos preceitos de Gilead. Tudo o que a narradora possui são as memórias e a possibilidade de narrar suas lembranças; entretanto, os escassos fragmentos que tratam da filha parecem apontar para a experiência da maternidade como inenarrável. Estamos diante da hipótese de que a história tematiza o impasse da expressão da vivência materna pelo ponto de vista de mãe, em especial diante da perda de uma criança.

Diante destas considerações, no desafio da leitura de *The Handmaid's Tale* sob o signo da capacidade reprodutiva da mulher, é necessário considerar as ambiguidades em volta do “dom” de gerar vidas, ambiguidades que não são resolvidas no romance pelo viés de uma tese acerca da dominação patriarcal ou da “natureza” feminina. Tal como compreende

Adrienne Rich, procuramos levar em conta a maternidade como instituição e experiência. Historicamente, trata-se de um dos poucos domínios em que o protagonismo da mulher foi e é consideravelmente forte, porém a manipulação do significado da experiência maternal pela ideologia dominante definiu certos conteúdos de sua atuação – e talvez ainda o faça. Em certa medida, lemos o romance de Margaret Atwood como uma grande alegoria desse problema. A partir da complexidade e da liberdade da literatura, fugindo de saídas ideológicas simplistas, o conteúdo da narrativa implanta a ampla reflexão sobre a temática reprodutiva.

#### 1.4. Atwood: um feminismo desconfiado, mas arrojado

No que concerne às ambivalências do trabalho narrativo de Margaret Atwood quanto a seu posicionamento feminista, a dissertação de Alanna A. Callaway<sup>57</sup> (2008), entende que há em *The Handmaid's Tale* a reafirmação da desconfiança da autora diante de determinadas correntes da luta, além de sua oposição à idealização de um feminismo de caráter separatista e misândrico. A partir desse enfoque no feminismo da romancista, o próprio golpe de estado executado pela República de Gilead seria parcialmente inspirado pela desunião e pela introjeção de valores patriarcalistas e antissolidários entre as mulheres, o que parece indicar a base matriarcal da lógica de Gilead e a figuração, na narrativa, de hierarquias femininas sustentando os ideais despóticos<sup>58</sup>. Na visão de Callaway, ao ironizar a “misoginia ginocêntrica” (CALLAWAY, 2008, p. 9) – que contamina as relações femininas e que fortalece o cenário de opressão das próprias mulheres –, a representação dos jogos de poder entre as personagens problematiza também eventuais utopias de um mundo exclusivamente feminino.

---

<sup>57</sup> Autoria de Allana Callaway, a dissertação de Mestrado “*Women disunited: Margaret Atwood's The Handmaid's Tale as a critique of feminism*” (2008) foi publicada pela Universidade San Jose State em 2008. Informação disponível em: [https://scholarworks.sjsu.edu/etd\\_theses/3505/](https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/3505/). Acesso em 21 de setembro de 2020.

<sup>58</sup> Em sua leitura sobre a instauração do capitalismo e a conexão entre este processo e a sujeição da mulher ao trabalho reprodutivo, Silvia Federici, no livro *O calibã e a bruxa* (2019) aponta para a perseguição contra as alianças femininas, consideradas perniciosas pela ideologia dominante devido a seu significado político de resistência. A estratégia da “fofoca” como manutenção da sobrevivência, como um meio de exercer algum controle sobre suas situações, remete à explicação da pesquisadora Silvia Federici, que afirma: “A língua feminina era especialmente culpável, considerada um instrumento de insubordinação” (FEDERICI, 2019, p. 202) A própria origem da palavra *gossip* quer dizer ‘amigas’, o que marca o termo em sua conexão com a cumplicidade entre mulheres. O realismo da referência à desunião das mulheres, junto com sua devida crítica enquanto produto, seja do capitalismo, seja do patriarcado, também se marca, portanto, na língua.

Em contraposição ao argumento anterior, a própria Margaret Atwood, no artigo *Haunted by The Handmaid's Tale*<sup>59</sup>, afirma que o termo “distopia feminista” não é adequado à classificação de *The Handmaid's Tale*, na medida em que, para que o termo se adequasse à sua narrativa, seria necessário que homens e mulheres ocupassem papéis claramente distintos nas hierarquias do sistema, sob forma de autoridades ou subordinados. De acordo com a escritora, levando em conta que as mulheres detêm distintos níveis de poder e voz em Gilead, a hierarquia entre elas é bastante concreta no universo ficcional.

Não obstante, em nossa leitura, observamos também, talvez à revelia das declarações da autora, que não se pode dizer que o gênero não seja um valor discriminante na história, uma vez que no interior de cada camada social as posições não são equivalentes. Mesmo que consideremos Serena, esposa do Comandante Fred, em posição de domínio sobre as demais mulheres da casa, sua posição social não se equipara à de Fred. Dessa forma, compreendemos que, a despeito de Gilead contar com o apoio e a colaboração de mulheres para seu funcionamento, a base a partir da qual se erige sua estrutura é o domínio axiomático do masculino sobre o feminino.

A despeito disso, Gilead é, de fato, formada por uma dupla estrutura opressiva, abarcando elementos de raiz patriarcal aliados a traços de um sistema matriarcal. A hierarquia entre as Esposas, as Marthas<sup>60</sup> e as aias garante a manutenção do lar governado pelo Comandante, além de seu lugar hegemônico no regime político. Ademais, as Tias, que têm função essencial na formação da aia, são um ponto fulcral do sistema despótico reprodutivo.

Uma das personagens que mais contribui à representação da maternidade no romance é a esposa do Comandante Fred. Retratada como aliada ao sistema desde sua elaboração, a personagem da esposa inspirada na mencionada figura bíblica de Raquel vê em Offred a marca de sua falha enquanto mulher devido à impossibilidade de engravidar. Ao mesmo tempo em que representa seu demérito, a aia é necessária para que a esposa atinja o que acredita ser seu maior propósito, ou o propósito de seu gênero: ser mãe. Enquanto aguarda o momento, tece obsessivamente cachecóis e cultiva o jardim da casa. Suas ocupações tipicamente domésticas e prontamente conectadas a atividades tradicionais femininas aparecem como compensações de sua esterilidade, segundo a própria Offred reconhece. De acordo com a interpretação da aia, as atividades atribuídas às esposas têm a

---

<sup>59</sup>Informação disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2012/jan/20/handmaids-tale-margaret-atwood>. Acesso em 1 de outubro de 2020.

<sup>60</sup> Casta responsável pela limpeza e pela alimentação nos lares dos Comandantes.

função de mantê-las ocupadas enquanto aguardam a chegada de uma criança.

Tal como a figura mitológica de Penélope, que costura enquanto espera, a esposa de Fred representa a expectativa constante e paradigmática da mulher, de acordo com Adrienne Rich:

As mulheres sempre foram vistas à espera: à espera de serem solicitadas, à espera de nossas regras, no receio de que elas viessem ou não, à espera dos homens voltarem da guerra, ou do trabalho, à espera das crianças crescerem, ou do nascimento de uma nova criança, ou da menopausa (RICH, 1995, p. 39, tradução nossa)<sup>61</sup>

Similarmente delineando os dogmas do sistema, Tia Lydia é personagem de destaque. Pautando-se na segurança oferecida pelo novo sistema, condena pungentemente o comportamento e a liberdade anteriores às transformações políticas: “Nós éramos uma sociedade morrendo, disse Tia Lydia, de excesso de escolhas” (ATWOOD, 1996, p. 35)<sup>62</sup> Alinhando-se ao argumento conservador de que as possibilidades de escolha representaram a “perdição” da população feminina, Lydia entende que a ausência de um caminho pré-determinado, pautado na religião e nos valores tradicionais, conduziu as mulheres à infelicidade e tornou-as vulneráveis à violência e à exploração.

Em certo sentido, a própria narradora, sem compartilhar da visão de mundo de Tia Lydia, reconhece que a ausência de segurança anterior a Gilead representava um problema concreto vivido por seu gênero. Lembrando-se do passado, ela enumera necessárias estratégias femininas contra crimes sexuais, claramente pautadas na realidade concreta das mulheres no âmbito extra literário:

regras que nunca eram expostas, mas que toda mulher conhecia: não abra sua porta a um estranho, mesmo que ele diga que é a polícia. Faça-o passar o documento por baixo da porta. Não pare na estrada para ajudar um motorista fingindo estar enrascado. Mantenha os cadeados e siga em frente. Se alguém assobiar, não se vire para olhar. Não entre em uma lavanderia sozinha à noite (ATWOOD, 1996, p. 34, tradução nossa)<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> “Women have always been seen as waiting: waiting to be asked, waiting for our menses, in fear lest they do or do not come, waiting for men to come home from wars, or from work, waiting for children to grown up, or the birth of a new child, or for menopause”

<sup>62</sup> “We were a society dying, said Aunt Lydia, of too much choice”

<sup>63</sup> “rules that were never spelled out, but that every woman knew: don’t open your door to a stranger, even if he says he’s the police. Make him slide his ID under the door. Don’t stop on the road to help a motorist pretending to be in trouble. Keep the locks on and keep going. If anyone whistles, don’t turn to look. Don’t go into a laundromat, by yourself at night”

Consolidando as justificativas para as supressões executadas pelo sistema, a afirmação de Lydia é paradigmática: “Há mais de um tipo de liberdade, disse Tia Lydia. Liberdade para e liberdade de. Nos dias de anarquia, havia liberdade para. Agora é dado a vocês liberdade de” (ATWOOD, 1996, p. 34)<sup>64</sup>. Se antes de Gilead havia a “liberdade para” se optar por caminhos e estilos de vida distintos, a república garante o privilégio feminino de ser livre das mazelas de ser mulher, tais como a agressão sexual, a maternidade desamparada e a prostituição<sup>65</sup>.

Complicando ainda mais a ambiguidade das questões, notamos que o espaço de formação da aia trabalha no sentido de convencer as mulheres sobre a responsabilidade destas diante de circunstâncias de violência e outros tipos de aviltamento. Ainda, a culpabilização da vítima no romance pode ser entendida como uma marca do moralismo e conservadorismo antifeministas em voga na década de escrita do romance. A ideia de que o assédio, a violência doméstica, a violência sexual e outros tipos de ataques são consequências da insurreição feminina em relação aos valores tradicionais projeta-se no espaço do *Red Centre* – assim como no contexto real de produção do romance, como vimos –, na intenção de consolidar a aceitação da autoridade do regime.

Em uma sessão recorrente de testemunhos, as aias devem revelar episódios de traumas; em seguida, questionadas sobre o culpado pelo ocorrido, precisam proclamar em uníssono: “Culpa dela, culpa dela, culpa dela” (ATWOOD, 1996, p. 82)<sup>66</sup> Tais métodos disciplinares compulsórios têm efeito nas percepções da casta sobre seu lugar no mundo, a despeito de suas concepções prévias: “Por um momento, apesar de sabermos o que havia sido feito com ela, nós a desprezávamos” (ATWOOD, 1996, p. 82)<sup>67</sup>

Neste sentido, se Tia Lydia pode ser compreendida como a representante de uma autoridade matriarcal indispensável ao sistema, no contexto agourento da narrativa, a personagem ilustra, em nossa leitura, a manipulação de um idealismo conservador pautado na ideia do bem-estar das mulheres por meio da recuperação de valores retrógrados. Sem

---

<sup>64</sup> “There is more than one kind of freedom, said Aunt Lydia. Freedom to and freedom from. In the days of anarchy, it was freedom to. Now you are being given freedom from”

<sup>65</sup> A dicotomia entre os dois tipos de liberdade remete-nos aos dois conceitos políticos de Isaiah Berlin: “liberdade positiva” e “liberdade negativa”. No primeiro tipo, ser livre aparece no sentido de possibilidades abertas à ação individual, enquanto no segundo tipo a liberdade envolve a existência de interferências externas. Na forma que vemos, ao aparecerem conectadas às vidas das mulheres e não definidas neutramente, há uma complexificação nas noções de liberdade: no caso da mulher, a liberdade de existir com segurança significa a interferência externa sobre o indivíduo homem contra sua liberdade de agir dominante ou opressivamente. A dificuldade moral permanece, no entanto, uma vez que a proteção da mulher também sacrifica sua liberdade de ação, como mostra o universo ficcional.

<sup>66</sup> “Her fault, her fault, her fault”

<sup>67</sup> “For a moment, even though we knew what was being done to her, we despised her”

possuir poder efetivo ou voz nas decisões políticas referentes ao funcionamento do regime, seus supostos privilégios, como o acesso ao texto bíblico e a movimentação mais livre pela república, não se comparam aos privilégios e ao controle detidos pelas figuras de autoridade concreta: os Comandantes.

Nessa discussão, a mãe de Offred também é uma personagem de destaque. De acordo com a análise de Allana Callaway, ela seria uma grande representante da segunda onda feminista no romance, tanto em sua hostilidade em relação aos homens como em sua visão radical excludente: “Um homem é apenas a estratégia de uma mulher para fazer outras mulheres” (ATWOOD, 1996, p. 130, 131)<sup>68</sup>

Porém, do ponto de vista de Offred, a mãe, seu primeiro modelo de mulher, representa um contraponto inspirador de recusa à domesticidade e à fixidez dos papéis de gênero, contrastando com a realidade da narradora enquanto aia. Nesse sentido, a figura da mãe presente na memória de Offred contribui ao processo de reconhecimento da última sobre a relevância de sua atitude corajosa e combativa diante do conservadorismo representado por Gilead.

Marcando a diferença entre as duas gerações, as escolhas convencionais da protagonista pelo casamento e pela maternidade desagradaram a mãe e frustraram seus ideais: “Quanto a você, ela me dizia, você é apenas uma *backlash*” (ATWOOD, 1996, p. 131, tradução nossa)<sup>69</sup>. Porém, em suas próprias escolhas, a mãe de Offred enfrentou determinações de um feminismo mais intransigente e precisou lidar com o setor antinatalista do movimento, que invalidou sua opção pela maternidade, segundo lembra a filha.

A situação delineada culmina na reflexão já incitada sobre a atitude do próprio feminismo no que concerne à escolha da mulher por exercer ou não o papel maternal. Através do isolamento e da solidão expressos pela mãe de Offred em sua decisão, é possível ler a crítica a determinada corrente do movimento que estigmatizou a escolha pela maternidade por considerá-lo caminho ilegítimo às mulheres emancipadas.

Em contrapartida, a relação com a figura materna parece ressaltar a alienação da própria narradora diante das pautas de luta das mulheres. Com efeito, Offred, através das experiências no regime, retorna a memórias envolvendo suas relações e amplia sua consciência no sentido de reconhecer a voz de sua geradora. Diante da consciência que adquire progressivamente, encara de forma cada vez mais problemática sua própria

---

<sup>68</sup> “A man is just a woman’s strategy for making other women”

<sup>69</sup> As for you, she’d say to me, you’re just a backlash. Flash in the pan. History will absolve me”

passividade imposta pelas circunstâncias. Passa a lidar com a ambivalência do fato de seu corpo ser, ao mesmo tempo, o centro de seu jugo e sua maior fonte de valor, assimilando os significados da redução sistêmica do sujeito feminino à anatomia, assim como a culpabilização simbólica sobre seu corpo fértil.

Como parte dessa tentativa de internalização da culpabilização da mulher, a projeção de vídeos no *Red Centre* é uma das práticas que pretendem convencer as aias das abjeções do período anterior à república. Em uma das exhibições, a narradora afirma avistar a mãe e a descreve em uma juventude anterior a seu nascimento, em meio a um protesto feminista. Na imagem, Offred reconhece-a junto a um grupo de mulheres marchando, punhos no ar. Alguns dos escritos dos cartazes e faixas não estão rasurados no vídeo e é possível ver as pautas levantadas pelas militantes: “LIBERDADE DE ESCOLHA. TODO BEBÊ UM BEBÊ DESEJADO. RECONQUISTAR NOSSOS CORPOS, VOCÊ ACREDITA QUE O LUGAR DA MULHER É NA MESA DA COZINHA?” (ATWOOD, 1996, p. 129)<sup>70</sup>

Como apontou a análise da realidade norte-americana, os protestos e as movimentações feministas haviam perdido sua força na década de 1980 e a liberdade da mulher na escolha de percursos de vida fora dos convencionais estava sendo veementemente posta em xeque. Como consequência, uma onda retrógrada no momento enfocado pela narrativa parece inspirar várias alusões no texto de Atwood.

Através da recuperação da figura da mãe, agora com o reconhecimento da importância de seus ideais pelo contraste com o *Red Centre*, a ampliação da visão de mundo de Offred é manifesta. O processo de conscientização da narradora inclui o reconhecimento do enfrentamento materno sobre a realidade, que entra em contraste com a indiferença ou a alienação perigosa da geração da filha, sobretudo desfrutando das conquistas feministas anteriores.

Contudo, apesar de reconhecer a voz materna como uma fonte de enfrentamento necessária, a inquietação de Offred com as organizações de Gilead levanta na narradora o questionamento: “Mãe, eu penso. Onde quer que você possa estar. Pode me ouvir? Você queria uma cultura de mulher, agora há uma. Sinta-se agradecida por pequenas graças” (ATWOOD, 1996, p. 137)<sup>71</sup> No trecho citado, Offred invoca a figura materna para expressar, com ironia, o rancor sentido diante dos resultados de um arranjo social centrado

<sup>70</sup> “FREEDOM TO CHOOSE. EVERY BABY A WANTED BABY. RECAPTURE OUR BODIES, DO YOU BELIEVE A WOMAN’S PLACE IS ON THE KITCHEN TABLE?”

<sup>71</sup> “Mother, I think. Wherever you may be. Can you hear me? You wanted a woman’s culture. Well, now there is one. It isn’t what you meant, but it exists. Be thankful for small mercies”

no feminino. A utopia feminista que motivava as ideologias da mãe foi desfigurada na distopia vivida pela narradora, o que pode apontar à conclusão de que o ideal de uma “cultura de mulher” é, na representação do romance, corruptível e vil.

Ao lado da transformação na visão de mundo de Offred, acompanhamos os efeitos psicológicos das determinações externas sobre sua existência. Ao longo da narrativa, ela revela a crescente sensação de sua fisicalidade como alheia a si própria, um espaço vazio que deveria conter outro ser, sem valor fora da função de receptáculo. A introjeção das vivências no regime se expressam na vulnerabilidade da voz que narra, na sensação de alienação entre sua percepção de si enquanto sujeito e enquanto corpo fértil:

Minha nudez já é estranha a mim mesma. Meu corpo parece obsoleto. (...) Indecente, imodesto. Evito olhar para meu corpo, não tanto por ser indecente ou imodesto, mas porque não quero vê-lo. Não quero olhar para algo que me define tão completamente (ATWOOD, 1996, p. 72, 73)<sup>72</sup>

Nesse pano de fundo, as análises acerca do romance *The Handmaid's Tale* ganham sentido mais profundo. A conexão entre a história do lugar simbólico e do lugar concreto da mulher está inscrita em vários ângulos do trabalho de Margaret Atwood. Significativamente em ligação com a explanação de Beauvoir, a veneração idealizada do corpo feminino no romance condiciona o oposto de sua soberania, já que a idolatria pelo viés da conexão inextricável com o mistério da vida foi continuamente índice de exploração e sujeição: “era no terror e não no amor que ele lhe rendia um culto” (BEAUVOIR, 1960, p. 96)

Em um ângulo que leva em conta os princípios éticos dos personagens da narrativa, a conclusão sobre o posicionamento ideológico de Margaret Atwood parece-nos embaraçosa. Embora atentemos para as identificações entre as mulheres ficcionais do romance e as mulheres reais, parece-nos difícil encontrar, proposto pela autora, um conjunto de teses e respostas, ou ainda um manual de críticas e decifrações. Nossa convicção, alicerçada na complexidade do tratamento da maternidade e do feminismo, é que o conjunto de reflexões imbricadas no trabalho literário aponta para a dificuldade própria às questões enfrentadas pelo pensamento feminista sobre a maternidade.

É notável, porém, a existência de um alerta à vulnerabilidade dos direitos

---

<sup>72</sup> “My nakedness is strange to me already. My body seems outdated (...) Shameful, *immodest*. I avoid looking down at my body, not so much because it’s shameful or immodest but because I don’t want to see it. I don’t want to look at something that determines me so completely”

conquistados e à necessidade constante da elaboração da consciência estratégica sobre as pautas e os enfrentamentos das lutas das mulheres (NEUMAN, 2006). Assim, mais do que uma crítica feminista ou uma crítica ao feminismo, entendemos que uma das riquezas do texto literário reside justamente nas ambiguidades das soluções.

## CAPÍTULO 2

### **The Handmaid's Tale: o problema histórico, retórico e literário**

Tal como destaca o crítico Wayne Booth em *A Retórica da Ficção* (1980), o século XX ofertou terreno a uma extensa exploração de possibilidades narrativas, as quais implicaram nas mais variadas distâncias entre os narradores e seus personagens. A ampliação de tais possibilidades remete ao conceito de “autor implícito”, elaborado pelo mesmo estudioso, como uma instância discursiva alternativa à instância do narrador e da pessoa concreta do autor. Para Booth, há uma figura do artista que marca sua presença em escolhas voltadas à obra literária, na seleção do conteúdo, nas alusões, nas referências estéticas e em todas as demais inclinações e estratégias presentes no discurso. Diferentemente do “eu” traçado pela obra, a quem chamamos de narrador, a categoria do autor implícito delinea-se pelos comprometimentos do texto, independentemente daquilo com que o escritor se compromete na vida real. Assim, “inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real — ele é a soma das opções deste homem” (BOOTH, 1980, p. 92).

Ainda segundo Booth, um significativo segmento da crítica literária moderna supõe que o texto literário deve falar “por si só”, em um processo no qual aquele(a) que escreve ocupa mero papel de mediador invisível. No entanto, a perspectiva assumida pelo crítico reafirma que qualquer neutralidade ou imparcialidade são necessariamente ilusórias, a despeito da destreza com que os escritores atenuam seus vieses e embaçam as marcas de suas decisões.

Sublinhamos o alerta da perspectiva mencionada contra o equívoco de que todas as nuances da obra literária não sejam execuções de um autor implícito, em sua onisciência e suas escolhas premeditadas. Mais além, se compreendermos, tal como Wayne Booth (1980), que a dimensão retórica está presente em toda literatura a despeito das tentativas formais e conteudísticas de neutralidade, podemos admitir a existência de uma *autora* implícita, uma alternativa feminina à categoria discursiva mencionada.

Assim, no segundo capítulo deste trabalho, pretendemos apresentar uma leitura global do romance de Margaret Atwood que leva em conta as escolhas da autora implícita, destacando a determinação de duas vozes principais a comporem a narrativa. O primeiro relato, narrado pela aia Offred e já enfoque do primeiro capítulo deste trabalho, demandou uma investigação específica no que diz respeito à condução da história pela narradora-protagonista. Já o segmento seguinte, significativamente menor que o primeiro, é denominado *Historical Notes*, ou “Notas Históricas”, transcrição de uma conferência

acadêmica que se dá cerca de dois séculos após a história narrada por Offred e que tem a intenção de examiná-la.

Em completo contraste com o conteúdo e o tom do relato da aia, a última seção do romance é composta pela apresentação oral de um personagem conferencista a uma plateia de acadêmicos: as Notas Históricas são parte de um simpósio universitário realizado no ano de 2195 e dedicado aos estudos do chamado “período gileadiano”. Nesse fragmento, descobrimos que a República de Gilead foi extinta e que existem inúmeras associações e grupos de pesquisa dedicados a estudá-la devido à sua importância em “redesenhar os mapas do mundo” (ATWOOD, 1996, p. 311)<sup>73</sup>. Tais estudos assumem diferentes óticas, focalizando, a título de exemplo, elementos religiosos, culturais e bélicos presentes na base da República.

O estudo a qual temos acesso, porém, focaliza justamente a história da aia Offred, sendo este o objeto de estudo do personagem James Pieixoto, professor da Universidade de Cambridge<sup>74</sup>. O título de sua conferência *Problems of Authentication in Reference to the The Handmaid's Tale* – em português, Problemas na Autenticidade em Referências a *The Handmaid's Tale* – indica de imediato que sua tentativa investigativa consiste em analisar a autenticidade da história da aia, retornando aos documentos de Gilead que pudessem revelar sua existência concreta, assim como a das demais figuras que ela menciona. Através de Pieixoto, descobrimos que *The Handmaid's Tale* é originalmente um relato oral transcrito e organizado pelo pesquisador a partir de fitas cassetes encontradas em um antigo abrigo aos fugitivos da república. O contexto incógnito da narrativa primeira é referenciado aqui, ainda reiterando uma série de dúvidas sobre a temporalidade das vivências da narradora e sobre as condições de produção da história.

Ao ganhar sua transcrição escrita, a exposição de Offred recebe um título pelo professor Wade, historiador também envolvido no trabalho, como homenagem à obra canônica *The Canterbury Tales*, do escritor inglês Geoffrey Chaucer. O título atribuído é incitado pelo jogo de palavras presente na sonoridade do termo *tale* e “*tail*”; esse sendo, em certa medida, o osso, por assim dizer, de contenção naquela fase da sociedade gileadiana, da qual nossa saga trata. (*Risadas, aplauso*)” (ATWOOD, 1996, p. 313)<sup>75</sup>, uma das piadas sexistas embutidas na análise histórica.

---

<sup>73</sup> “redrawing the maps of the world”

<sup>74</sup> Não é fortuito que a instituição mencionada seja parte da realidade dos leitores como um local de excelência acadêmica.

<sup>75</sup> “*tail*; that, being to some extent, the bone, as it were, of contention, in that phase of Gileadean society, of which our saga treats. (*Laughter, applause*)”. No inglês coloquial e obsoleto, uma acepção possível para *tail* remete a partes íntimas femininas.

Podemos compreender que o diálogo indireto entre as Notas Históricas e o relato de Offred possibilita uma leitura que leva em conta o jogo de referencialidade de um segmento em relação ao outro, especialmente ao considerarmos as Notas em suas intenções historiográficas. Dessa forma, ao pensarmos a relação entre os dois segmentos do romance, é necessário considerar que as tentativas de reconstrução do passado no segundo segmento têm a pretensão de representar a verdade sobre a narrativa do primeiro, assim como de legitimar ou deslegitimar a existência de sua voz.

As relações estabelecidas pela autora implícita entre os dois blocos narrativos parecem-nos complexas. Para começar a analisar o texto nesta direção, almejamos desenvolver o argumento de que, através do diálogo remoto entre as duas vozes e suas implicações retóricas, existe uma produtividade em ler as Notas Históricas a partir da dicotomia entre passado histórico e narrativa ficcional pela perspectiva de análise de Paul Ricoeur. Dispõe-se nas Notas uma tentativa de exame histórico, mas elas são antes de tudo uma investida literária que favorece o debate acerca dos paralelos possíveis entre as duas classes narrativas: a ficção e a historiografia. Podemos interpretar aqui um lugar intermediário entre as duas últimas como um efeito de ilusão literária, concordando neste ponto com as conclusões de Ricoeur acerca da liberdade da literatura, a qual provém, segundo o filósofo, da ausência de seu compromisso com a verdade.

É preciso levar em conta, ainda, que não há multiplicidade de vozes que conviveriam no mesmo tempo narrativo, algo como uma polifonia, nem há sequer um diálogo direto, mas observamos apenas a representação de duas vozes separadas por séculos. A despeito do isolamento dos segmentos, eles estão combinados em um mesmo texto e conduzem a leitura a postular diálogos viáveis entre as duas partes, através da existência dessa reunião composta pela autora implícita. A explícita referencialidade da primeira parte em relação à segunda também contribui para uma leitura que leve em conta os significados implicados numa conexão, embora ela seja indireta e desigual, uma vez que as duas vozes não se encontram e somente uma delas, pelo menos aparentemente, pode recuperar a outra.

Dessa maneira, focalizando uma leitura reflexiva no sentido ricoeuriano<sup>76</sup>, iremos desenvolver uma análise de três níveis de recepção da obra, distribuídas entre o interior da ficção e a realidade, expandindo suas pontas abertas a múltiplas óticas e leituras. Além da leitura de um personagem (James Pieixoto) sobre o outro (Offred), identificamos a configuração de um mundo ficcional acessível à leitura, isto é, um mundo que se apresenta a

---

<sup>76</sup> Por “leitura reflexiva”, entendemos a perspectiva que toma distância sobre a narrativa para nela enxergar implicações entre a dimensão ficcional e a dimensão real.

um leitor ficcional como algo configurado pela própria estrutura narrativa (considerando que Pieixoto publica o relato da aia juntamente com seu próprio trabalho); e ainda exploraremos a leitura externa, que chamamos “nossa”, isto é, executada por uma leitora real atenta aos desdobramentos concretos, ou aos efeitos reais na leitora, tomada aqui como terceiro elemento refigurador dos jogos de referencialidade da narrativa.

Por fim, consideramos pertinente a inclusão da questão da oralidade em contraste com a escrita como enriquecedora à análise das vozes do romance e à forma como se expressam. De fato, a distinção entre a voz da narradora do primeiro segmento e a autoridade do trabalho acadêmico instaurado no segundo colocam em relevo os jogos entre oralidade e escrita, bastante pertinentes na compreensão das intenções retóricas inerentes ao romance.

## **2.1 A autora implícita e as duas vozes em contraponto em *The Handmaid's Tale***

Na intenção de examinarmos o trabalho literário de Margaret Atwood, iremos, neste ponto, assumir a fecundidade da inclusão da filosofia de Paul Ricoeur (1986, 1994, 1997) à discussão sobre o romance, para que melhor possamos compreender as estratégias retóricas instauradas pela autora implícita.

Em suas considerações sobre a disciplina historiográfica, Ricoeur levanta dois traços fundamentais: a “representância” (ou “lugar-tenência”) e a “dívida”. O primeiro diz respeito à tentativa de espelhamento do passado pela redução ou analogia, um ímpeto vão de reconstrução atualizada que nunca é alcançada devido à “passadidade” do tempo. Já a dívida é consequência das determinações do indivíduo colocado em posição de estabelecer verdades sobre um passado que não vivenciou, já que nunca pode alcançar seu objeto face-a-face. O problema encontra-se, de acordo com o filósofo, na própria ideia de realidade, uma vez que falar sobre o passado é sempre confiar em um relato: “A passadidade de uma observação no passado não é ela própria observável, mas memorável” (RICOEUR, p. 274, 1997)

Considerando a ótica ricoeuriana de que a experiência humana é colocada no tempo e assim transformada em narrativa, a conexão entre discurso historiográfico e discurso ficcional parece elucidar-se: “o tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 93) Ricoeur aplica simetricamente a análise da verdade conectada ao passado histórico à “irrealidade” que se entende inerente à ficção. Sabendo que, de modo geral, o discurso historiográfico pretende-se real e que a ficção é

tomada como produto da imaginação (por tanto, fora do real), o filósofo defende a aproximação dos dois campos pelo fenômeno do *narrar*, o que demanda a inteligibilidade do que ele chama de “configuração discursiva”.

Na afirmação “A vida é vivida, a história é contada” (RICOEUR, p. 15, 1986, tradução nossa)<sup>77</sup>, Ricoeur ilustra uma necessária distância entre a noção de verdade ou realidade sobre as vivências humanas e as tentativas de representação que pretendem encerrá-las. Por meio da aproximação analógica entre História e ficção, entendendo que existe uma convergência entre “descobrir e inventar” (RICOEUR, 1997, p. 274), Ricoeur caracteriza a última como *relevante* (revela algo sobre a experiência) e *transformante* (transforma a experiência). A imaginação produtora é central, nessa perspectiva, às configurações narrativas, uma vez que tanto as descobertas históricas como as invenções ficcionais demandam uma capacidade de caráter narrativo que envolve um trabalho de imaginação.

O romance da Margaret Atwood, em virtude da estrutura dual proposta, faz-nos pensar sobre as relações entre História e ficção em distintos níveis. Há certa convergência entre o relato da aia e o do historiador conferencista da segunda parte, uma vez que ambos lançam mão da atividade de configuração narrativa, cada qual tentando pôr em ordem certo campo de realidade, e ambos trabalhando com uma referência histórica comum: a República de Gilead. Por outro lado, há, inversamente, discrepância entre as duas dimensões do texto, já que cada uma das duas vozes qualifica diversamente sua própria relação com a referência real.

Reiterando a noção da impossibilidade de se alcançar a verdade no passado, Offred afirma: “Isto é uma reconstrução. Tudo isso é uma reconstrução” (ATWOOD, 1996, p. 144)<sup>78</sup> Podemos compreender a advertência reiterada pela narradora como algo que contamina também a leitura das Notas Históricas, a despeito da investida oficial e técnica do professor de recuperar a verdade por trás dos fragmentos encontrados. Da mesma forma, em outro momento do texto, a afirmação “Em circunstâncias reduzidas, você precisa acreditar em todo tipo de coisa” (ATWOOD, 1996, p. 115)<sup>79</sup> aparece no discurso de Offred como uma forma de colocar a própria história em dúvida, como uma espécie de alerta ao interlocutor (imaginado pela narradora) sobre a ausência de confiabilidade a ser depositada em sua história. Ainda aqui, a sentença de Offred pode aplicar-se à versão de Pieixoto, que é, de maneira similar, uma verdade contada “em circunstâncias reduzidas”, uma vez que seu acesso

<sup>77</sup> “La vie est vécue, l’histoire est racontée”

<sup>78</sup> “This is a reconstruction. All of it is a reconstruction”

<sup>79</sup> “In reduced circumstances you have to believe all kinds of things”

ao passado é incompleto e fragmentado, além de ser uma tentativa de representância necessariamente artificial.

Voltando à ideia de uma discrepância entre os dois segmentos da narrativa, ao passo que Offred adverte constantemente que sua história é uma reconstrução a partir de um material evasivo e incerto para o leitor, Pieixoto inversamente afirma que sua reconstrução traz as marcas da veracidade histórica, pois sua exposição inclui a descrição de um objeto palpável, ainda que fragmentário, ao qual podemos chamar de documento, isto é, as cassetes. É notável que a materialidade das fitas seja parte do argumento do personagem historiador, mas que ele próprio tenha escolhido a publicação escrita para veicular seu trabalho. A escolha da autora implícita aqui coloca em questão a legitimidade de duas formas distintas de materializar histórias.

Assim, ainda pelo ângulo da dimensão narrativa, as duas partes entram dialeticamente em relação, já que a narradora da primeira parte manifesta claramente sua intenção de endereçamento da história, revelando um desejo de "ir além" em relação aos limites de seu relato, enquanto o acadêmico da segunda parte evidencia por sua vez não menos claramente sua tentativa de elucidação do ponto de origem deste mesmo endereçamento, incluindo em sua pesquisa a investigação das identidades biográficas e das circunstâncias "reais" dos acontecimentos do passado que correspondem à reconstrução do material documental.

No texto *Negociando com os Mortos: a escritora escreve sobre seus escritos* (2004), transcrição de uma conferência de Margaret Atwood na Universidade de Cambridge<sup>80</sup>, a escritora revela diversas nuances de sua vida pessoal e sua carreira como escritora, notando a “incapacidade de distinguir entre o real e o imaginário, ou antes a atitude de que o que consideramos real também é imaginário: toda vida vivida é também uma vida interior, uma vida criada” (ATWOOD, 2004, p. 35, 36)

A visão da autora em relação à imaginação e à literatura dialoga, em nossa concepção, com as noções ricoerianas de que a realidade e a ficção são passíveis de aproximação pelo fato de que nossa concepção de mundo passa pelo narrar. Existe, assim, um diálogo entre a concepção de Atwood, que entende a influência da imaginação na vida vivida, e a visão de Ricoeur, que percebe as descobertas e as invenções implicadas em todo ato narrativo. O texto, como conclui Ricoeur, dá-se como o meio ou o veículo que instaura e

---

<sup>80</sup> É bastante significativo que Margaret Atwood tenha, assim como o personagem de James Pieixoto, uma conferência publicada a partir de um discurso na universidade de Cambridge. Entendemos que, assim como todas as críticas de Atwood inferidas a partir de seu romance, a autora dificulta conclusões axiomáticas sem nuances.

ordena os fatos em *história* (“intriga”), organizando os agentes, as circunstâncias, os resultados e todos os demais elementos que a constituem.

Na concepção de Margaret Atwood (2004), o artista é dividido ao meio. A persona “comum”, cotidiana e ordinária, e aquela que realiza as façanhas da escrita são coisas diferentes: “A autora é o nome nos livros. Eu sou a outra.” (ATWOOD, 2004, p. 67) O livro não se funde àquele que o escreveu, embora dependa dele. O mistério “Atwood”, de um sujeito cindido entre um “eu” humana e um “eu” escritora, não se resolve para ela própria a não ser por meio da construção de um discurso do entre: nem lá nem cá, nem do lado da realidade nem do lado da irrealidade, tal como parece ocorrer com os narradores de seu romance.

Significativamente, no trabalho retórico de M.A., é possível compreender que a relação entre as vozes do romance estudado conduz ao questionamento da ideia de verdade enquanto adequação à realidade, a partir justamente da ideia de que nossa percepção depende dos textos narrativos que representam tais verdades. A escolha da autora implícita de dispor em paralelo dois relatos veementemente contrastantes reitera o fato, no interior da ficção, de que ângulos distintos sobre um mesmo objeto são reconstruções e, em termos ricoeurianos, sujeitos à dívida implicada na tentativa de presentificação do passado.

Dessa forma, argumentamos que a mais grandiosa das resoluções da autora implícita em *The Handmaid's Tale* encontra-se na coabitação entre o relato da aia Offred, constituindo a maior parte do romance, e as Notas Históricas, a priori vistas como uma espécie de apêndice explicativo. O mais evidente efeito literário desta disposição é a antinomia entre a conotação subversiva atribuída à autoexpressão da voz insurgente e oscilante da aia e, adiante, a conotação autoritária agregada à exposição das Notas, cuja “intenção” é descortinar as verdades objetivas por trás do relato anterior considerado como documento histórico. Toda questão é saber se tal efeito contribui para certa semântica crítica da fragilidade da posição da aia, ou se permanece apenas no plano do jogo, perfazendo uma espécie de espelhamento inconclusivo das partes, uma na outra.

Mas a história também se dirige ao leitor. Notamos que M.A. opta, no relato da aia Offred, por uma narradora dramatizada, um “eu” que media fundamentalmente a história e nossa experiência de leitura. Neste sentido, a narradora-personagem preenche seu relato de comentários, compondo cenas nas quais sua consciência como narradora da própria crônica é parte fundante desta. Pelas classificações de Booth, a voz de Offred faz parte da categoria de “narradores conscientes de si próprios” (BOOTH, 1980, p. 171)

Offred lembra a tentativa de fuga de sua família quando o sistema começa a avançar sobre seus membros:

É sábado de manhã, é setembro, ainda temos um carro. Outras pessoas têm que vender os delas. Meu nome não é Offred, eu tenho outro nome, que ninguém usa agora, pois é proibido. Eu digo a mim mesma que isso não importa (...) isso importa. Eu guardo o conhecimento desse nome como algo escondido, algum tesouro que eu voltarei para desenterrar um dia. Eu penso nesse nome como enterrado (ATWOOD, 1996, p. 94)<sup>81</sup>

Se, na cena acima, anterior à implantação de Gilead<sup>82</sup>, a reflexão sobre seu nome, anulado pelo sistema e substituído por seu epíteto como aia, pode ser compreendida como uma das marcas da anulação de sua identidade, lembrar-se do nome esquecido, e lembrar de lembrar ao leitor que o nome foi esquecido é parte da tentativa da narradora de recuperar e manter, pelo acesso ao passado e pela narração, a memória e a subjetividade. A metáfora do nome como um tesouro enterrado e a referência a um futuro em que ele poderá ser trazido outra vez à luz definem analogicamente a situação da protagonista como alguém que acena para um interlocutor interno (o historiador) e outro interlocutor externo (o leitor, a leitora). Mais exatamente, Offred fala com a complexidade do "entre".

Pois na verdade, o apagamento do nome verdadeiro também é algo de que Offred precisa lembrar-se – ou lembrar-se da necessidade da lembrança, se entendermos que narra em retrospectiva – para adequar-se à sua realidade de prisioneira: “O tempo é uma armadilha, eu estou presa nele. Preciso esquecer meu nome secreto e todos os caminhos para antes. Meu nome é Offred agora, e aqui é onde eu vivo” (ATWOOD, 1996, p. 153, tradução nossa)<sup>83</sup>

A possibilidade de desvendamento de sua identidade pelo acadêmico, e a paralela impossibilidade deste mesmo desvendamento pelo leitor que está do lado de fora da narrativa e para o qual tudo não passa de ficção pode ser a chance de uma inversão: aquilo que Pieixoto em definitivo não descobre, permanecendo estritamente circunscrito à esfera da configuração narrativa do romance, é também aquilo que o leitor pode descobrir através de uma analogia

---

<sup>81</sup> It's a Saturday morning, it's September, we still have a car. Other people have to sell theirs. My name isn't Offred, I have another name, which nobody uses now because it's forbidden. I tell myself it doesn't matter (...) it does matter. I keep the knowledge of this name like something hidden, some treasure I'll come back to dig up, one day. I think of this name as buried.

<sup>82</sup> Vale notar que a palavra “Gilead” é um termo hebraico de referência bíblica, com o significado de “monte do testemunho”. [Informação disponível em: <http://www.kingjamesbibledictionary.com/Dictionary/Gilead>. Acesso em 25 de fevereiro de 2021] É irônico, mas significativo, que o nome atribuído ao regime tenha tal significado, considerando seus preceitos autoritários.

<sup>83</sup> “Time's a trap, I'm stuck in it. I must forget about my secret name and all ways back. My name is Offred now, and here is where I live”

com a realidade em que vive. Daí que Offred precisa esconder seus registros e esperar que o futuro os recupere e reconheça sua existência.

Lida pelo viés da recuperação e do reconhecimento, a narrativa de Offred, como denúncia e tentativa de autolegitimação, tem a singularidade da experiência individual que o discurso analítico de James Pieixoto não pôde apreender. Diante disso, é patente a necessidade de uma epistemologia feminista, que entende a pertinência crítica no questionamento dos pontos de vista discursivos:

A produção do conhecimento ocorre, tradicionalmente, a partir de um conceito universal de homem, que remete ao branco-heterossexualcivilizado-do-primeiro-mundo. As noções de objetividade e neutralidade são impregnadas por valores masculinos. Para a epistemologia feminista o sujeito do conhecimento deve ser considerado como efeito das determinações culturais, inserido em um campo complexo de relações sociais, sexuais e étnicas. Os critérios de objetividade e neutralidade que garantiam a veracidade do conhecimento caem por terra, ao ser incorporado um modo feminista de pensar que assume a dimensão subjetiva, emotiva, intuitiva do conhecimento” (CALVELLI, LOPES, 2011, p. 347)

Vale notar que nada sabemos sobre o perfil da voz objetiva e acadêmica que nos fala no segmento das Notas Históricas, mas podemos inferir, a partir de seu nome, que suas origens são latinas. De fato, as denominações das instituições e dos professores nas Notas podem ser entendidos como um *statement* da autora implícita no mesmo nível de suas ambíguas manifestações sobre o feminismo<sup>84</sup>, pois parecem exprimir a ironia da diversidade sendo colocada pela voz do privilégio apático a validar a História.

Ainda nesta linha de raciocínio: significativamente, Offred não só não menciona seu nome suprimido pela república como, tal como revelam posteriormente as Notas Históricas, usa pseudônimos para todas as pessoas mencionadas. Na interpretação do professor James Pieixoto, trata-se de uma estratégia de proteção, para evitar que as fitas cassetes fossem encontradas pelo sistema, o que serve à hipótese do estudioso de que as gravações aconteceram ainda durante a vigência de Gilead. O fato é que a identidade misteriosa das personagens acrescenta-se ao mistério insolúvel do tempo da narração – e a própria narradora contribui para que o seja<sup>85</sup> –, mas tal fato, em nossa leitura, não diminui o significado da veiculação de sua história.

---

<sup>84</sup> Ver capítulo 1.

<sup>85</sup> Podemos inferir que ela teve acesso ao gravador após haver sido resgatada pela resistência e, assim, tenha reconstruído sua história lacunar em uma espécie de abrigo. Mas a verdade sobre tais nuances narrativas é um dos diversos pontos em aberto dos relatos da aia que podem confundir o leitor, dificultando-o na tarefa de saber onde é que ele está sendo chamado.

Com efeito, pelos usos de verbos no tempo presente, a narradora aproxima o presente da narração e o presente da narrativa: “Saio pela porta dos fundos, no jardim, que é grande e organizado” (ATWOOD, 1996, p. 33)<sup>86</sup> Em contraponto a isso, porém, o gênero do diário questiona o suposto presente imediato da ação. Neste sentido, já no interior da primeira parte do romance, a estrutura exhibe certa complexidade quanto à realidade do passado. O conto da aia oscila entre um passado remoto, anterior à implementação do regime de Gilead, e um passado disfarçado de presente iminente: “Havia também cartões postais com fotografias do hotel, e você podia escrever nesses cartões postais e mandá-los para quem desejasse. Parece algo tão impossível agora; como algo que você inventaria” (ATWOOD, 1996, p. 61)<sup>87</sup>.

Como já mencionamos, pela comparação entre os dois períodos distintos, Offred destaca sua liberdade anterior ao regime. No entanto, algumas de suas reflexões também denotam uma revisão crítica sobre a mentalidade que vigorava em sua realidade anterior, como está embutido na seguinte noção de normalidade: “É assim que vivíamos antes? Mas vivíamos normalmente. Todos o fazem, na maior parte do tempo. Até mesmo isso é normal, agora. Nós vivíamos, como normalmente, ignorando. Ignorar não é o mesmo que ignorância, é preciso trabalho” (ATWOOD, 1996, p. 66)<sup>88</sup>

Por meio da contraposição dos períodos vividos, a narradora encara com estranhamento seu passado, entendendo que o costume define o que é corriqueiro e aceitável, resultando na relativização da objetividade do real e na vulnerabilidade dos indivíduos sujeitos às determinações políticas. No último trecho citado, podemos visualizar parte da estratégia da autora implícita de colocar em relevo o caráter disparatado da realidade vivenciada pela narradora em Gilead por meio da identificação entre a realidade do leitor (mas principalmente da leitora) e a realidade da protagonista anteriormente à implantação do regime despótico. Diversos elementos descritivos sobre a vida de Offred antes do golpe de estado permitem tal aproximação e acentuam o caráter perturbador da ação opressiva da República de Gilead sobre a existência das mulheres.

Em paralelo ao conteúdo do relato da aia, sentenças jocosas e irônicas são constantes na referência do especialista sobre seu tema de estudo, do qual ele exhibe uma distância cientificista bastante evidente. Reiteramos que M.A. permeia o texto de uma profunda ironia ao outorgar voz, no segundo segmento do romance, a um historiador que

<sup>86</sup> “I go out by the back door, into the garden, which is large and tidy”

<sup>87</sup> “There were postcards, too, with pictures of the hotel on them, and you could write on the postcards and send them to anyone you wanted. It seems like such an impossible thing, now; like something you’d make up” (ATWOOD, 1996, p. 61)

<sup>88</sup> “Is that how we lived then? But we lived as usual. Everyone does, most of the time. Even this is as usual, now. We lived, as usual, by ignoring. Ignoring isn’t the same as ignorance, you have to work at it”

assume uma posição distanciada e indiferente diante da experiência da mulher anônima incluída no objeto de sua pesquisa. Com efeito, a condescendência com que o palestrante interpreta seu olhar sobre o passado gileadiano tem o impacto de suavizar as ações despóticas do sistema. Segundo ele: “Nosso trabalho não é censurar, mas entender” (ATWOOD, 1996, p. 315,)<sup>89</sup> A transcrição dos aplausos e dos eventuais risos da plateia contribui para a atmosfera de rebaixamento da história de Offred, eufemizada por força da distância cronológica em relação ao tempo da conferência e da ótica que pretende apagar o ponto de vista feminino de sua própria história.

Uma explicação viável sobre o teor irônico produzido a partir das Notas Históricas encontra-se na afirmação de Wayne Booth: “Por definição, não pode haver ironia dramática se autor e audiência não compartilharem conhecimentos que os personagens não têm.” (BOOTH, 1980, p. 191) De fato, a narradora do relato principal não tem conhecimento do que sua história terá motivado, pois as circunstâncias implantadas pela autora implícita coloca os leitores em privilégio em relação à aia por meio do apêndice contendo as análises históricas. A ignorância da narradora intensifica seu drama da tentativa cega de ser lembrada.

Ainda, é possível que parte da ironia na tensão dos dois documentos provenha justamente da quebra de expectativa sobre o impacto que a verdade na voz de Offred deveria incitar, enquanto sobrevivente da experiência fatídica representada pela República de Gilead. De fato, as revelações apresentadas no segmento final têm o mérito de entregar à leitura maiores informações acerca da história da aia e da República de Gilead, mas o preço a pagar é a relativização das informações vivenciais inverificáveis que compõem a tessitura da existência concreta, subjetiva e afetiva encarnada pela personagem. Como lemos, tal recurso contribui, de alguma perspectiva, para a satirização da gravidade da situação de Offred e, assim, para a depreciação do sofrimento da mulher por trás do relato. Mas do ponto de vista externo, os efeitos se invertem, pois as Notas Históricas, além de poderem ser lidas como uma crítica às pretensões e à postura acadêmico-científicas, carregam um efeito retórico denunciativo, representando eficazmente, de nosso ponto de vista feminista, o fenômeno de redução teórico-acadêmica da experiência e da voz do sujeito feminino. Parece de fato irônico que o sacrifício de Offred — isto é, o ato de narrar seu trauma — tenha resultado no trabalho que lemos no arremate da narrativa.

Intensificando o contraste entre as duas vozes dessemelhantes, é válido avaliarmos a dedicatória do romance tratado, em que aparecem dois nomes: Mary Webster e

---

<sup>89</sup> “Our job is not to censor but to understand” (ATWOOD, 1996, p. 315)

Perry Miller. A primeira viveu em Massachusetts no período de vigor do Puritanismo, foi acusada de bruxaria e enforcada em 1640, mas sobreviveu, o que fez com que sua história perdurasse. Por sua vez, Miller foi professor e historiador de Harvard especializado no puritanismo colonial da região norte-americana, além de haver desenvolvido o relevante campo de estudos denominado *American Studies*. Está evidente, em nossa leitura, o interesse da autora em marcar a distância entre os mundos da mulher vítima de uma mentalidade conservadora e despótica e do homem academicista, que a toma como objeto de estudo<sup>90</sup> – crítica que não anula o trabalho de resgate histórico.

Segundo Paul Ricoeur (1997), no paralelo entre a ficção e a História, a *reliability* (a confiabilidade do narrador), na obra de ficção, equivale à prova documental, ou seja, enquanto na ficção a confiabilidade do narrador tem papel substancial, o relato historiográfico sustenta-se pela prova documental. Examinando categorias narrativas pelo viés retórico, Paul Ricoeur recupera a diferenciação já examinada por Booth entre os narradores “dignos de confiança” daqueles “não dignos de confiança”, conectando-os à estratégia retórica do denominado “autor implícito”. O narrador em quem não se pode confiar acentua a instabilidade da posição do leitor, que não recebe prontamente a intenção e os propósitos dos autores implícitos.

No caso do romance analisado, ambos os narradores apontados são dramatizados, mas o exame da confiabilidade incitada por eles é complexo. Aprendemos que Offred não é uma narradora digna de confiança a partir do ponto em que ela passa a oscilar na consistência de seu relato. As oscilações em seu discurso colocam em relevo sua escolha sobre o que revelar e o que omitir, como fica claro pela recorrência da afirmação de que sua história é essencialmente uma reconstrução: um processo de revisão que contribui para a desconfiança na leitura. O próprio tratamento da verdade pela narradora (que revê o que recupera, reformula, pensa e seleciona o que revelar) conduz à hesitação acerca de uma voz detentora dos fatos. Uma vez que obtém voz própria, a responsabilidade da narradora-protagonista é

---

<sup>90</sup> Segundo afirmações da própria autora, a história de Mary Webster foi uma de suas inspirações para a escrita do romance *The Handmaid's Tale*, instigada pela hipotética conexão ancestral entre as duas, de acordo com a avó de Atwood: “‘Some days, my grandmother would say we were related to her and on other days, she would deny the whole thing because it wasn't very respectable,’ Atwood says. ‘I was actually trying to write a novel about her, but, unfortunately, I didn't know enough about the late 17th century to be able to do it. But I did write a long, narrative poem called 'Half-Hanged Mary,' because she only got half hanged’”. Na nossa tradução para o português: “‘Alguns dias, minha avó dizia que nós éramos parentes dela e, em outros, negava tudo por não ser muito respeitável’”, diz Atwood, ‘Eu estava, na realidade, tentando escrever um poema sobre ela, mas infelizmente eu não sabia o bastante sobre o fim do século 17 para fazê-lo. Mas escrevi um longo poema narrativo chamado ‘Half-Hanged Mary’, pois ela foi apenas parcialmente enforcada” [Informação obtida em <https://www.pri.org/stories/2017-05-13/17th-century-alleged-witch-inspired-margaret-atwoods-handmaids-tale> 13 mar 2017]

convencer-nos da veracidade de suas elucidações sobre o mundo. Podemos afirmar que sua situação “às cegas” suscita compadecimento, mas, se considerarmos os critérios da recepção tal como colocados por Wayne Booth, seria preciso que suscitasse credibilidade. Tal credibilidade irá depender de uma referência implícita, mas externa ao que pode ser uma situação de opressão política e, podemos dizer, exige um esforço de imaginação do leitor.

Por sua vez, James Pieixoto pode ser compreendido como um narrador digno de confiança, pois sua posição científica atrelada à função de narrar a verdade histórica demonstra, ao menos, sua intenção de fidelidade com a realidade no interior do universo ficcional. Nessa consideração, no entanto, é necessário levar em conta a distância temporal e histórica que o separa da vivência de Offred, para além do fato de que ele fala da experiência do Outro. Reiteramos a posição de autoridade de Pieixoto enquanto historiador especialista, assim como seu tratamento do objeto de análise pela perspectiva historiográfica e assumidamente preocupada com a tentativa de outorgar autenticidade, ou reconhecer as falácias, por trás dos materiais que manuseia. No propósito de discernir e presentificar a história de Offred, Pieixoto recebe-a desconfiado e ansioso pelas provas, mas está necessariamente sujeito aos obstáculos instaurados à representação histórica de que discorre Ricoeur.

Dessa forma, ao amalgamar distintos discursos, compreendemos que Atwood faz vibrarem os limites que se interpõem entre estes, complexificando a separação entre o campo narrativo e os discursos descritivos pretensamente objetivos. A autora implícita de Margaret Atwood quer, assim, dar relevo à questão da construção de um relato, para além do ato de outorgar voz a Offred ou a Pieixoto, mas ressaltando a problematicidade intrínseca do retorno ao passado com o objetivo de *narrar* em vista de estabelecer uma verdade e de marcar um lugar na História.

Tal trabalho retórico não permite conclusões simples. Em primeiro lugar, caso a intenção da autora implicada fosse “meramente” fabular uma história de opressão em que uma voz irrompesse em meio às circunstâncias ditatoriais que se exercem inclusive sobre seu corpo, o relato da aia seria suficiente. Em sua aparente secundariedade, as Notas Históricas poderiam apenas neste caso reduzir-se a informações relevantes que contribuíssem para o contexto vivido pela protagonista. No entanto, interessou-nos aqui entendê-las como essenciais às intenções da autora implícita.

Significativamente, Karen Stein (1994) identifica traços da sátira na ficção distópica de Atwood:

Sátira, assim como a ficção científica distópica, é um gênero que direciona sua versão exagerada de males do presente aos leitores que têm algum poder para agir e, por esse meio, espera incitar a transformação social e política. O texto original de *Offred*, gravado em fita cassete, é presumivelmente designado a informar uma audiência maior sobre Gilead e assim servir ao mesmo propósito de incitar a ação para extirpar o horror da distopia (STEIN, 1994, p. 59, tradução nossa)<sup>91</sup>

Ambas as classificações mencionadas, distopia e sátira, buscam refletir sobre os poderes da ação no mundo concreto. Nesse sentido, o relato de *Offred* apresenta o domínio despótico da República de Gilead, mas as Notas Históricas substituem um cenário de opressão por outro, estabelecendo “paralelos ideológicos entre as distopias da sociedade de Gilead e da sociedade pós-Gilead” (STEIN, 1994, p. 58, tradução nossa)<sup>92</sup>

Porventura, ainda que nos ocupemos das estratégias da autora implícita, não é irrelevante a consideração do engajamento da autora real com as temáticas presentes no romance, considerando tratar-se de uma escritora contemporânea e, nesse sentido, acessível. A pesquisadora Shirley Neuman (2006) afirma: “Atwood mantinha um arquivo dessas usurpações de direitos humanos e de liberdades de mulheres, que ela carregava em tours de livros como evidência para sua insistência de que ela não havia ‘inventado nada’ em Gilead” (NEUMAN, 2006, p. 859, tradução nossa)<sup>93</sup> Como afirmamos anteriormente, a preocupação de M.A. com fatos históricos relativos às condições de existência das mulheres, seus enfrentamentos, suas conquistas, juntamente com as diversas formas de opressão material e ideológica que recaem sobre elas, ancorou-se na própria década de 1980, mas não se restringiu a ela.

Considerando as referências de Margaret Atwood à realidade concreta, a identificação temporal e circunstancial entre a realidade de *Offred* e os leitores reais de sua história acentua o impacto distópico do texto. De forma similar, as revelações de James Peixoto representam o polo de realidade que, ao fazer par com a distopia de Gilead, fundamenta o olhar crítico do leitor "de fora" tanto em relação à opressão real e

---

<sup>91</sup> “Satire, like dystopian science fiction, is a genre which addresses its exaggerated version of present evils to readers who have some power to act and, by this means, hopes to bring about social and political change. *Offred*'s original text, recorded on audiotape, is presumably intended to inform a larger audience about Gilead and thus to serve the same purpose of bringing about action to extirpate the horrors of the dystopia”

<sup>92</sup> “ideological parallels between the dystopias of Gilead and the post-Gileadean society”

<sup>93</sup> “Atwood kept a file of these inroads on human rights and women's freedom, which she took with her on book tours as evidence for her insistence that she had 'invented nothing' in Gilead”

contemporânea das mulheres, quanto em relação à ocultação real dessa mesma opressão pelo olhar masculino acadêmico.

Mais que um alerta sobre o futuro, o desenvolvimento de uma distopia fundamentalmente arcaica em *The Handmaid's Tale*, cujas bases respaldam-se em tradições e costumes antiprogressistas, parece apontar para aproximações entre o passado e o presente. A obra de M.A. salienta como o progresso e o retrocesso se intercalam em frequência ininterrupta e mostra quais podem ser as implicações alarmantes para as vidas das mulheres no interior da lógica patriarcalista. Podemos entender, assim, apesar da complexidade de seu discurso literário, que a autora implícita carrega valores éticos feministas, desdobrados ao longo das soluções de comunicação de tais valores captados em seu texto ao longo da análise.

## 2.2 A questão da leitura de *The Handmaid's Tale*

Diante das questões incitadas pela literatura moderna, Paul Ricoeur (1997), no livro *Tempo e Narrativa III*, compreende a necessidade de “um leitor que responde” (RICOEUR, 1997, p. 282), “um leitor ele próprio desconfiado” (RICOEUR, 1997, p. 282), compondo uma "dupla" dialética com o autor moderno, tal como ele se configura no texto sob forma de autor implícito, tomando ali uma série de decisões. O filósofo defende a pertinência de uma teoria que dê voz à tarefa ativa da leitura, considerando seus aspectos individuais e coletivos. Declara: “sem leitor que o acompanhe, não há ato configurante no texto; e sem leitor que se aproprie dele, não há mundo desdobrado diante do texto” (RICOEUR, 1997, p. 283). A pertinência de uma “fenomenologia da leitura” está, assim, na visão do ato de ler como uma atividade ativa, menos submissa aos caprichos do artista. O leitor, aqui, não pode ser apreendido simplesmente pelo enfoque das estratégias comunicativas do autor, mas necessita de uma retórica da leitura<sup>94</sup>.

Partimos da noção, também inspirada em Paul Ricoeur, de que a conexão inextricável entre o texto e a realidade não é de natureza corriqueira ou direta. A obra literária configura um mundo, intitulado pelo filósofo de “mundo do texto”, que se projeta à frente da obra e funde-se ao “mundo do leitor”. A concepção de Ricoeur sobre a literatura compreende, portanto, por meio de uma fenomenologia e de uma hermenêutica reflexiva, a reconstrução do processo de encontro entre a dimensão estrutural interna do texto narrativo e a projeção de

---

<sup>94</sup> Dentre as obras desse viés de que Ricoeur lança mão, destaca-se *A Retórica da Leitura*, de Michel Charles.

“um mundo habitável”, onde aquele que lê pode projetar-se e, em última instância, reformular sua compreensão de si próprio. Segundo o filósofo: “Só *na* leitura o dinamismo de configuração encerra o seu percurso.” (RICOEUR, 1997, p. 275)

Na perspectiva que outorga importância ao processo de leitura enquanto atualização da história, oferecendo possibilidade ao texto de figurar-se em “mundo”, está implícita a noção de que não existe um horizonte único à interpretação. Mesmo assim, pelas prescrições próprias de uma obra finalizada, a liberdade da leitura não pode ser total, uma vez que existem pontos de partida e delimitações antecipados e pré-determinados pela configuração discursiva da obra.

Inserindo outros estudiosos da filosofia, como Edmund Husserl, e da leitura, como Roman Ingarden, Ricoeur discorre acerca dos aspectos dialéticos da atividade leitora, que precisa lidar com as prescrições excessivas da obra e com a liberdade do caráter seletivo de ler, que nunca esgota as possibilidades do texto. Por esse motivo, Ricoeur considera a leitura uma “experiência viva”, “uma verdadeira dialética” (RICOEUR, 1997, p. 291)

Mais precisamente, pelo viés da liberdade da leitura, Ricoeur traz o argumento de Roman Ingarden acerca do “aspecto inacabado do texto literário” (RICOEUR, 1997, p. 287), o que significa dizer que este se abre a diferentes concretizações, tal como, na música, uma obra se abre a distintas interpretações a partir de uma mesma partitura musical. Significativamente, a mesma analogia é usada em *Negociando com os mortos* (2004), pela escritora Margaret Atwood:

Um livro pode sobreviver a seu autor, e viaja também, e pode-se dizer que muda — mas não o modo de narrar. Muda o modo de ler. Como observaram muitos comentaristas, as obras literárias são recriadas a cada geração de leitores, que as renovam encontrando nelas novos significados. O texto impresso de um livro é assim como uma pauta musical, que em si não é música, mas se torna música quando tocada por músicos, ou ‘interpretada’ por eles, como costumamos dizer. A leitura de um texto é como executar uma música e ao mesmo tempo ouvi-la e o leitor torna-se o seu intérprete (ATWOOD, 2004, p. 81)

No trecho acima, a autora expõe sua percepção acerca da magnitude da leitura como meio pelo qual o livro obtém significado. De nossa perspectiva, trata-se de uma visão de literatura bastante similar às reflexões ricoeurianas de que a significação de uma obra provém da intersecção entre dois mundos: o mundo configurado pelo discurso narrativo e o mundo refigurado pela leitura ativa. Ricoeur delineia uma “estética da leitura”, que se enriquece por meio dos jogos entre o escrito e o lido, entre o familiar e o estranho, que depende do uso do repertório do leitor e da desfamiliarização pelo novo da obra.

Nessa ótica, surge a figura possível de um leitor implicado (ou implícito) como resposta a um autor implícito:

Por leitor implicado, é preciso, então, entender o papel reservado ao leitor real pelas instruções do texto. Autor implicado e leitor implicado tornam-se, assim, categorias literárias compatíveis com a autonomia semântica do texto. Construídos no texto, são ambos correlatos ficcionais de seres reais (...) a fenomenologia do ato de leitura, para dar toda sua amplitude ao tema da interação, precisa de um leitor de carne e osso, que, ao efetuar o papel de leitor pré-estruturado no e pelo texto, *transforma-o* (RICOEUR, 1997, p. 291, 292)

Diante dessas discussões, procuramos vislumbrar o trabalho literário de Margaret Atwood de acordo com nossa própria recepção crítica. Inferimos, através da leitura ativa e desconfiada inspirada no filósofo citado, que os leitores virtuais ficcionalizados no interior do texto de M.A. não substituem o papel do leitor implicado (ou implícito) real. De fato, no nível da representação ficcional, o primeiro leitor é o próprio personagem de James Pieixoto, mais exatamente enquanto primeiro leitor-ouvinte dos relatos de Offred e também pioneiro em concretizá-los interpretativamente. O segundo leitor, imaginado a partir do universo engendrado no texto, é quem recebe o conto da aia *através* de Pieixoto, situando-se após o trabalho investigativo do professor, o qual tornou possível a divulgação da história de Offred no mundo pós-Gilead. O terceiro e último nível de leitura diz respeito aos leitores reais, que, além de capazes de lerem a configuração total do texto, fazem escolhas na leitura e desdobram seu mundo, inclusive passando pela existência ficcional das duas primeiras instâncias leitoras. Fica a cargo deste último, o leitor real do mundo real, estabelecer escolhas de leitura e tomar decisões quanto aos valores do texto de uma forma que não necessariamente está definida pelo próprio texto.

Neste sentido, os jogos entre as vozes e as complexidades dos discursos exigem uma leitura que tenta reorientar-se diante das peças que o texto prega. Vale considerar que é através de um professor membro de uma instituição renomada — e é significativo que a instituição escolhida seja também célebre para nós, leitores reais — que o leitor implicado por dentro da ficção tem acesso à transcrição de Offred. Mas, enquanto leitores reais, o que nos diferencia do público ficcional no interior da obra, que recebe o mesmo texto? Pautando-nos principalmente nas concepções ricoeurianas, a chave para a diferença está, acreditamos, em primeiro lugar no fato de que sabemos que estamos lendo literatura, o que permite outra relação com a verdade e com os fatos narrados.

Ler literatura significa também aplicar o significado da narrativa ao mundo realmente vivido pelo leitor. A título de exemplo, no evento da Cerimônia narrada por Offred, a narradora apresenta a conclusão: “*Household*: é isso que nós somos. O Comandante é a cabeça da casa. A casa é o que ele detém. Ter e manter, até que a morte os separe” (ATWOOD, 1996, p. 91, tradução nossa)<sup>95</sup> Aqui há uma reflexão metalinguística na qual a narradora discorre sobre a posse da casa pelo homem a partir do conceito de *household*, que se refere à casa enquanto uma unidade composta por seus membros. Há uma referência aos votos de casamento, que, no contexto colocado aqui, remete também à ideia de domínio patriarcal implícito na estrutura da família nuclear, representado no romance pelo Comandante e seu poder sobre o lar.

O compartilhamento do conhecimento de mundo entre texto e leitor acerca dos significados da autoridade masculina sobre a casa e sobre a esposa é parte relevante da leitura, que acrescenta à configuração familiar de estrutura patriarcal uma nova configuração imaginada, distópica, forçando os limites da realidade cotidiana e suas dinâmicas normalizadas. Através do uso da linguagem e da imaginação, a artista parte do conhecido e imagina o insólito, que precisa ser assimilado e interpelado pelos leitores que o recebem, considerando o mundo de que fazem parte.

Nessa lógica, as Notas Históricas podem servir à leitura como decodificação ética pelo leitor real do universo ficcional. Com efeito, o trabalho de análise realizado por Pieixoto representa a recuperação das referências de Gilead a uma suposta realidade histórica, mas o deciframento do caráter misógino e machista da realidade distópica, isto é, ficcional, depende da compreensão pelos leitores destes fenômenos tais como existem para eles na "realidade real". Em uma leitura crítica, é preciso não tomar as respostas encenadas pelas Notas Históricas como apenas esclarecimentos de pontos obscuros sobre a vida de Offred, o que não significa suspender o juízo leitor, uma vez que o juízo de valores sobre a vida da aia precisa ser levado em conta na leitura, e de fato pertence à inteligibilidade da história.

Neste sentido, mesmo que o ponto de partida da leitura seja a consciência de estar lendo literatura, e ainda que consideremos nuances contextuais no interior das quais a obra foi composta e, por último, que se leve em conta o posicionamento da autora implícita e da figura autoral real, entendemos que a postura do leitor real diante do texto precisa também ser uma capacidade de diferenciar literatura e vida. Se o diálogo entre o romance estudado e a realidade das mulheres é um ponto fulcral do texto, também entendemos ser verdade que “se

---

<sup>95</sup> “*Household*: that is what we are. The Commander is the head of the household. The house is what he holds. To have and to hold, till death do us part” (ATWOOD, 1996, p. 91)

uma obra nova pode criar um desvio estético, é porque existe um desvio prévio entre o conjunto da vida literária e a prática cotidiana” (RICOEUR, 1997, p. 295). De uma obra que difere de seu autor, e de um leitor que difere de sua obra lida resulta um movimento de apropriação e crítica do discurso e dos valores do texto.

Levando em conta a discussão incitada, reiteramos que nós, leitores reais, assumimos que seja válido dialogar com *The Handmaid's Tale* enquanto uma obra que fala de/ao nosso tempo. A proximidade histórica entre sua produção e sua leitura atual é um fato que interessa às formulações sobre as questões levantadas a partir do romance, definindo o horizonte de respostas possíveis a tais questões. Podemos entender na leitura de *The Handmaid's Tale* que usufruímos da “liberdade da ficção” no sentido mencionado por Paul Ricoeur. Através do descompromisso da literatura em relação à “verdade”, podemos desprender-nos da dívida da História e das tentativas de verificação levantadas pelo próprio romance. A sobreposição de vozes na narrativa é um elemento relevante da análise, uma vez que é a existência de camadas discursivas plurais que permite pensar níveis plurais de recepção. Entretanto, mesmo que se trate de um texto de literatura, com sua eventual dimensão de jogo e ambiguidade, tal superposição não substitui a necessidade de interpretação, que é uma exigência dos leitores.

Dessa forma, nosso ponto de vista refigurante permite distinguir uma da outra as experiências de Offred e Pieixoto, afastados historicamente, mas também distanciados pelas contrastantes circunstâncias em que estão colocados em termos de possibilidade de expressão. Assim como é necessária nossa ação refigurante para que o romance se constitua como obra, notamos que, no interior da própria narrativa, a personagem de Offred exibe a consciência de que é necessário alguém para receber sua história, como condição para que sua existência tenha uma concretude e uma validade. Ela, de alguma forma, convoca tanto a leitura engajada dos leitores virtuais como nossa leitura engajada enquanto leitores reais.

Indo ao encontro da discussão instaurada anteriormente, é possível compreender no posicionamento da própria personagem a confirmação, no interior do texto, de que é necessária a refiguração pela leitura, não somente como efeito literário, mas também como ação concreta, que acolhe a expressão primeira e atribui-lhe um sentido histórico. Apesar da consciência negativa da narradora sobre a necessidade de aceitar suas vivências traumáticas, existe uma conotação positiva em torno do processo de narrar, porque tal processo está precisamente conectado à possibilidade, para Offred, de ser lembrada. Daí um efeito catártico do romance.

As metáforas que a aproximam de sua relação com seu discurso são recorrentes. Dirigindo-se a seu interlocutor, a narradora deixa explícita a necessidade da existência de um “você” com quem compartilhar sua história. É necessário, como condição à persistência do ato narrativo, acreditar que existe alguém que a escutará e que *lembrará*. A pessoa que um dia poderá escutá-la, no entanto, depende de seu narrar para existir. A narrativa pressupõe uma recepção, do contrário ela seria incompleta. Acreditar em um receptor da história é o que legitima a existência da narradora e também o que legitima a existência de quem recebe sua história, reforçando a conexão entre texto e leitor, entre configuração discursiva e refiguração. O leitor, ainda, é alguém que precisa reconhecer a potência disruptiva da narrativa, para reconhecer na autora do relato alguém digno de ser lembrado.

A valer, somos sensíveis ao fato que a narradora precisa sentir-se a narrar: “Eu gostaria de acreditar que isso é uma história que estou contando” (ATWOOD, 1996, p. 49)<sup>96</sup> É o ato de desejar suas vivências em história o que parece impulsionar sua narração, repleta de conflitos que a colocam em contradição: “Estou tentando não contar histórias, em todo caso não esta” (ATWOOD, 1996, p. 60)<sup>97</sup> Podemos compreender que seu embate contra o apagamento é o que a impulsiona a desejar suas vivências em intriga, ainda que o processo implique em lembrar e enfrentar o passado traumático. No entanto, o anseio de contar a própria história não é suficiente; o leitor (mais propriamente a leitora) precisa decidir recebê-la *a despeito de Pieixoto*. Offred é a vítima a quem a voz masculina conferiu direito de simbolizar, para além do testemunho e da queixa. Cabe à leitora dar crédito à queixa.

Como parte das soluções narrativas, a presença de ponderações metalinguísticas é constante. Podemos depreender que a relação da narradora com a língua e a linguagem empregada torna-se parte da estratégia de seu ato comunicativo, que pode ser compreendido como um esforço de contrapor-se à realidade imposta sobre si, de conceber uma versão de sua história na qual ela pode fazer escolhas, intervir e, ainda, manter-se lúcida diante das lembranças penosas. Assim, especialmente pelo uso da metalinguagem, descobrimos que existe um propósito concedido à história pela voz narrativa, ainda que de forma pouco ambiciosa ou pouco otimista, que é a possibilidade de ver-se configurada através de uma interlocutora. É a chance de um encontro futuro entre sua história e alguém que a ouça que faria sua existência sobreviver ao tempo e perdurar:

---

<sup>96</sup> “I would like to believe this is a story I’m telling”

<sup>97</sup> “I am trying not to tell stories, or at any rate not this one”

Mas eu continuo com essa triste e faminta e sórdida, essa manca e mutilada história, porque apesar de tudo eu quero que você a escute, como eu também vou escutar a sua, se eu tiver a chance, se eu te conhecer e se você escapar, no futuro ou no Céu ou na prisão ou embaixo da terra, algum outro lugar. O que eles têm em comum é não estarem aqui. Em contar qualquer coisa, estou ao menos acreditando em você, acredito que você esteja aqui, acredito até você ser. Porque estou te contando essa história, eu desejo sua existência. Eu conto, logo você existe” (ATWOOD, 1996, p. 279, tradução nossa)<sup>98</sup>

Pelo trecho, fica explícita a necessidade da imaginação de alguém que receba os relatos para que eles valham ser produzidos. Em seus conflitos com sua atividade de narrar a própria história, Offred nota seu apagamento histórico como um indício de que tudo o que ela tem é seu discurso. Ao adquirir determinada consciência a respeito da diferença entre narrar e viver, entende haver somente espaço para o primeiro: “Eu me componho. Meu eu é uma coisa que eu preciso compor, como alguém compõe um discurso. O que preciso compor é uma coisa criada, não algo nascido” (ATWOOD, 1996, p. 76)<sup>99</sup>

Offred tem consciência de que o processo de silenciamento e apagamento realizado pelo regime de Gilead significa o desaparecimento de histórias, o que quer dizer o desaparecimento de vidas: “Do ponto de vista da história futura, esse tipo será invisível” (ATWOOD, 1996, p. 239)<sup>100</sup> É preciso, portanto, que Offred imagine uma realidade em que seu interlocutor acesse e, ao mesmo tempo, compreenda sua história. Ela dirige-se a um futuro, uma vez que é barrada no presente; a distância histórica, contudo, não pode representar uma barreira à comunicação.

### 2.3 A oralidade *versus* a escrita

Ao explorar a diferença entre a contação de histórias, que provém da tradição oral, e a escrita de histórias, Margaret Atwood (2004) fala sobre a mudança na execução da leitura, uma vez que o livro liberta-se e ultrapassa aquele que o compôs. A distinção entre história oral e história escrita evidencia-se, para Atwood, devido à solidão do trabalho no

---

<sup>98</sup> But I keep on going with this sad and hungry and sordid, this limping and mutilated story, because after all I want you to hear it, as I will hear yours too, if I ever get the chance, if I meet you or if you escape, in the future or in Heaven or in prison or underground, some other place. What they have in common is that they're not here. By telling you anything at all I'm at least believing in you, I believe you're there, I believe you into being. Because I'm telling you this story I will your existence. I tell, therefore you are”

<sup>99</sup> “I compose myself. My self is a thing I must now compose, as one composes a speech. What I must present is a made thing, not something born”

<sup>100</sup> “From the point of view of future history, this kind, will be invisible”

papel, o que lhe concede mais liberdade, mas também a impossibilidade de revisão e reformulação. As infinitas possibilidades de leitura a ultrapassarem a escrita é o que outorga movimento à literatura. A invisibilidade do público é, estranhamente, segundo a romancista, o que pode outorgar imortalidade à existência de quem escreve, uma vez que o livro se desprende e transcende tal existência.

Nessa reflexão, a escritora discorre sobre a ilusória estabilidade e fixidez da palavra escrita em texto – “o livro em sua realidade física produz a ilusão de permanência” (ATWOOD, 2004, p. 81) –, que transmite o contrário da abertura interpretativa de fato existente pelas possibilidades de leitura. A previsibilidade destas é sempre parcial, uma vez que o “mundo do leitor” é peça intrínseca e sempre singular do jogo.

Para além do fato de que *The Handmaid's Tale* é um romance configurado pela escrita, a compreensão global da narrativa precisa passar pela revelação de que, ao que tudo indica, a gravação das fitas por Offred (ou seja, a organização parcial de sua experiência em enredo), aconteceu posteriormente às vivências focalizadas por sua história. Algumas implicações se formam a partir deste fato, uma vez que a questão da impossibilidade de expressão tem grande peso no contexto despótico em que a mulher-narradora está inserida.

De fato, enquanto a temporalidade da narrativa é ambígua ou incerta, oscilando entre um passado mais remoto e um passado por vezes narrado como presente, a primeira confirmação de que Offred não pode haver narrado simultaneamente à sua vivência como aia se dá pelo fato de sabermos que a República representa um empecilho contra qualquer tentativa de manifestação expressiva.

Tendo em vista a questão da oralidade marcada na escrita, é pertinente retornar à narrativa de Offred e pensar a presença de situações de expressões orais representadas ficcionalmente, com suas possíveis implicações. Partimos do trecho:

Mas atenção, Comandante, digo a ele em minha cabeça. Estou de olho em você. Um movimento falso e estou morta.  
Ainda, deve ser um inferno ser um homem como aquele.  
Deve ser tranquilo.  
Deve ser um inferno.  
Deve ser muito silencioso” (ATWOOD, 1996, tradução nossa)<sup>101</sup>

Pela identificação da anáfora presente no fragmento, podemos entender que a estrutura contribui a um ritmo hesitante que, por sua vez, remete à fala e à possibilidade de

---

<sup>101</sup> “But watch out, Commander, I tell him in my head. I’ve got my eye on you. One false move and I’m dead. Still, it must be hell, to be a man like that. It must be just fine. It must be hell. It must be very silent”

reformulações conectadas à oralidade na escrita. Em certo nível, sabemos que lemos literatura, e que a autora implícita escolheu outorgar a trechos da narrativa de Offred o caráter espontâneo da fala; por outro lado, levando em conta o nível de leitura intraficcional, a interferência das Notas Históricas sobre o relato de Offred tem um impacto na recepção e nos significados envolvendo este último.

Dessa forma, através da analogia com a distinção entre obra escrita e história oral levantada por Atwood, é viável inferir que, no interior do universo ficcional, a representação da transcrição da história de Offred outorgou à narrativa a possibilidade de fixidez. De fato, no universo ficcional, o trabalho historiográfico de Pieixoto, que se inicia com a descoberta das fitas e chega até sua veiculação pública, tem o efeito ambíguo de abrir e fechar seu objeto de estudo. A difusão da narração da aia é o que possibilita a existência de destinatários, tal como a própria narradora o desejava; por outro lado, como vimos, a inclusão do apêndice explicativo é um diagnóstico que põe em dúvida e cerceia as perspectivas de leitura da mesma história.

A sugestão aqui é produtiva para a reflexão acerca do romance: considerando que a aia não possui meios de escrever, é necessário que Offred grave clandestinamente fitas cassetes e as esconda; mas a escrita é a forma como o poder do discurso acadêmico instaura, divulga e examina o que a aia tem a dizer. No interior do universo ficcional, sua memória individual torna-se coletiva pela divulgação em texto, assim como é através da escrita que o livro chega até seus leitores concretos. Com efeito, os obstáculos entre a narradora e a palavra escrita são constantemente tematizados no relato.

No fragmento a seguir, podemos ler a necessidade de Offred pela divulgação de sua experiência expressa na ideia de que um dia poderá escrever sobre ela:

Quando eu sair daqui, se eu puder escrever isso, de qualquer forma, até mesmo na voz de outro, será uma reconstrução também, ainda que em outro grau de distância. É impossível dizer as coisas exatamente como foram, pois o que você diz nunca pode ser exato, você sempre tem que deixar algo de fora, são partes demais, lados, conflitos, nuances [...] (ATWOOD, 1996, p. 144)<sup>102</sup>

Na forma de metalinguagem, Offred cria uma relação com sua própria história pautada pelo conflito entre a impossibilidade de escrever suas vivências de forma fidedigna e

---

<sup>102</sup> “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 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 [...]”

a necessidade de transmiti-las por um meio viável, que ao menos garanta alguma chance de alcance da posteridade. Estamos diante, outra vez, da impossibilidade de narrar o vivido ou viver o narrado, sobre o qual nos alerta Paul Ricoeur.

Para além do mencionado, existe uma força simbólica na ideia de que a história de Offred, transcrita em texto, foi assumidamente sujeita a uma manipulação facilitada pelo próprio veículo (texto). Talvez mais significativo que o caráter primariamente oral do relato é o fato de que sua transcrição para o modo escrito ocorre por um personagem no interior da história a quem é outorgada a possibilidade da escrita.

Significativamente, a República de Gilead interdita a leitura e a escrita para todas as mulheres, não apenas as aias. Em uma cena no interior de seu quarto na casa do Comandante Fred, sentada no parapeito, a narradora observa a almofada bordada com a palavra *faith*, uma exceção à regra, e seu apego ao objeto ilustra sua ânsia pelo contato com as palavras: “Posso passar minutos, dezenas de minutos, correndo meus olhos pela estampa” (ATWOOD, 1996, p. 67, tradução nossa)<sup>103</sup>

O evento que acentua tal poder é a Cerimônia, quando ocorre a leitura de uma passagem bíblica e a tentativa oficial de inseminação da aia pelo Comandante. No episódio da Cerimônia retratado pela voz narrativa, Offred conclui: “Podem ler sobre nós, para nós [na Bíblia], mas não podemos ler. Nossas cabeças se voltam para ele. Estamos na expectativa, aqui vem nossa história de ninar” (ATWOOD, 1996, p. 98, tradução nossa)<sup>104</sup> O fragmento evidencia a situação passiva do contato com o texto bíblico, em que o homem da casa incorpora o poder das palavras divinas, ao mesmo tempo em que as mulheres devem encará-las como verdade, mantendo-se à distância, barradas em relação à leitura. De fato, a Bíblia Sagrada representa uma tradição reverenciada pelo sistema, um conjunto de uma das fontes que inspira os princípios de Gilead. É a palavra de Deus o que determina, por exemplo, o direito das Esposas de usarem violência física contra suas aias, de acordo com os ensinamentos do sistema: “Ela provavelmente desejou me dar um tapa na cara. Elas podem nos bater, há precedência escriptural” (ATWOOD, 1996, p. 26)<sup>105</sup> Ainda, a detenção da palavra escrita pelo Comandante reflete-se diretamente na autoridade representada por ele: “Ele tem algo que nós não temos, ele tem a palavra. Como desperdiçamos isso uma vez” (ATWOOD, 1996, p. 99)<sup>106</sup>

<sup>103</sup> “I can spend minutes, tens of minutes, running my eyes over the print”

<sup>104</sup> “We can be read to from it, but we cannot read. Our heads turn toward him. We are expectant, here comes our bedtime story”

<sup>105</sup> “She probably longed to slap my face. They can hit us, there’s scriptural precedents”

<sup>106</sup> “He has something we don’t have, he has the word. How we squandered on it, once.”

É evidente a conexão entre o conteúdo bíblico fixado pela escrita e a detenção simbólica do poder pelo homem, que passa pelo poder da palavra. É possível visualizar as marcas dessa detenção tanto na relação entre o Comandante e sua aia (juntamente com todas as mulheres de Gilead), mas também na relação secular entre Pieixoto e a mulher a quem ele analisa. Em ambos os casos, podemos vislumbrar a sobreposição de leituras, a ação interpretativa do homem a agir sobre as possibilidades de expressão femininas.

Através da tematização do apagamento da identidade da mulher pelo controle da palavra escrita, figura-se um conjunto de significados implicados na hegemonia masculina. Podemos compreender que a exclusão do acesso à autoexpressão faz parte da intencionalidade da autora implícita acerca da fragilidade da situação histórica de seu gênero.

Em um episódio ilustrativo, Offred, recuperando seu passado anterior ao sistema de Gilead, evidencia marcas de um tempo em que havia papel e caneta, símbolos de uma liberdade perdida. No antigo espaço de uma escola, a aia observa os rastros de palavras cravadas em uma mesa:

Esses hábitos de tempos passados me parecem agora esbanjadores, quase indecentes; imorais, como orgias nos tempos bárbaros. M. loves G., 1972. Esse entalhe, feito com lápis enterrado várias vezes no verniz gasto da escrivaninha, tem o pathos de todas as civilizações extintas. É como a impressão de uma mão em pedra. Quem quer que tenha feito isso esteve um dia vivo (ATWOOD, 196, p. 123)<sup>107</sup>

No trecho citado, a valorização da história como meio de sobrevivência aparece outra vez, juntamente com a noção de que a palavra grafada conta a história de civilizações. A partir da afirmação de Paul Ricoeur de que toda experiência humana é mediada por signos, sendo, portanto, languageira (RICOEUR, 1986), o caráter languageiro da compreensão humana sobre si e sobre o mundo está marcado na história de Offred pela diferença entre oralidade e escrita, e esta segunda forma de linguagem, longe de ser vista no romance apenas como transcrição de oralidade, é compreendida também como exercício de poder.

Em outro momento, desta vez usando a escrita como metáfora da liberdade perdida, Offred alude ao ponto de seu passado em que o sistema de Gilead começa a agir na direção de tomar o poder:

---

<sup>107</sup> These habits of former times appear to me now lavish, decadent almost; immoral, like the orgies of barbarian regimes. M. loves G., 1972. This carving, done with pencil dug many times into the worn varnish of the desk, has the pathos of all vanished civilizations. It's like a handprint on stone. Whoever made that was once alive"

Elas eram muito melodramáticas, elas tinham a dimensão que não era a dimensão de nossas vidas. Nós éramos as pessoas que não estavam nos jornais. Morávamos nos espaços brancos nas margens das páginas. Isso nos dava mais liberdade. Nós morávamos nos espaços entre as histórias. (ATWOOD, 1996, p. 67)<sup>108</sup>

Ainda sobre este tema: no retorno de Offred sobre o processo do golpe de estado, fica explícita sua visão sobre si própria como distante dos segmentos de poder, visíveis em especial pela possibilidade de terem suas vozes transmitidas. Pode-se portanto dizer que o tema do poder político constitui-se transversalmente ao tema da diferença entre oralidade e escrita. Ora a narrativa escrita representa o apoderamento abusivo da vivência singular de Offred, se comparada com a oralidade fragmentada de suas cassetes, ora a palavra escrita, de acesso proibido, é alvo do desejo da personagem e acaba simbolizando uma forma de liberdade e de poder negados.

Em meio a tal discussão, vale situar os significados simbólicos dos encontros furtivos entre Offred e o Comandante Fred, que se dão em seu escritório. Já na primeira vez em que imagina o local de trabalho de Fred, a narradora dá destaque a sua ignorância e seu sentimento de exclusão em relação a um espaço representativo enquanto autoridade no interior da República de Gilead: “Quais segredos, quais totens masculinos são mantidos aqui?” (ATWOOD, 1996, p. 147)<sup>109</sup>

A narradora descreve brevemente o escritório, que remete a um espaço usual aos seus parâmetros anteriores (que são próximos dos parâmetros daqueles que lêem). O que lhe chama a atenção, porém, é a quantidade inesgotável de livros: “Livros e livros e livros, direto no exterior à plena vista, sem cadeados, sem caixas. Não surpreende que não possamos entrar aqui. É o oásis do proibido. Tento não encarar” (ATWOOD, 1996, p. 147)<sup>110</sup> Em seu primeiro encontro com Fred, Offred sente-se frágil e assustada diante da incerteza sobre as intenções do comandante. Seu pedido, no entanto, é que eles joguem *Scrabble*<sup>111</sup>. A suposta trivialidade e inocência do pedido, no entanto, não impede sua importância na construção simbólica da narrativa. No presente em que se encontram, a brincadeira de fato é ressignificada, uma vez

---

<sup>108</sup> “They were too melodramatic, they had a dimension that was not the dimension of our lives. We were the people who were not in the papers. We lived in the blank white spaces at the edges of print. It gave us more freedom. We lived in the gaps between the stories”

<sup>109</sup> “What secrets, what male totems are kept in here?”

<sup>110</sup> “Books and books and books, right out in plain view, no locks, no boxes. No wonder we can’t come in here. It’s the oasis of the forbidden. I try not to stare”

<sup>111</sup> Traduzido ao português, um significado possível para o verbo *scrabble* é “escrevinhar” ou “rabiscar”. Trata-se de um jogo inventado em 1938 baseado na capacidade de formar palavras. Letras são sorteadas pelos participantes e depois dispostas em um tabuleiro para que o máximo de palavras sejam formadas na vertical e na horizontal.

que lidar com as palavras escritas é ilícito e perigoso às mulheres. Tal como fica claro no texto, existe um viés carnal no contato da protagonista com as fichas do jogo:

*Laringe*, eu soletro. *Sanefa*. *Marmelo*. *Zigoto*. Eu seguro as fichas com suas bordas macias, toco as letras. O sentimento é voluptuoso. Isso é liberdade, uma piscadela. *Mole*, eu soletro. *Devorar*. Que luxúria. As fichas são como doces, feitos de menta, refrescantes assim. Fraudes, eram chamados. Eu gostaria de colocá-los em minha boca. Elas teriam gosto também de lima. A letra C. Crocante. ligeiramente ácida na língua, deliciosa (ATWOOD, 1996, p. 149, tradução nossa)<sup>112</sup>

Por fim, a fim de firmarmos a importância emblemática da palavra escrita no romance, vale retornar à já mencionada conferência sobre literatura *Negociando com os mortos* (2004), da escritora Margaret Atwood, em que ela pede que seus ouvintes/leitores — seus ouvintes imediatos, e quem posteriormente lesse a transcrição de sua fala — imaginem um triângulo com uma das partes faltando, formando a letra V de ponta cabeça. Nas duas pontas paralelas estão *leitor* e *autor*; no ponto de encontro entre os dois está o que os une, o texto, mas não há comunicação direta entre eles; ou melhor, eles se comunicam somente através das páginas do livro.

Dessa forma, segundo M.A., o que tem valor é a conversa entre o leitor e livro em si mesmo, com os mistérios que ele apresenta e as peças que prega. Dialogando com um autor invisível e apenas parcialmente humano, Atwood entende que há leitores pensados para cada livro, e é através das leituras particulares que as obras podem manifestar uma espécie de impulso ativo e transformador.

Do apreço carnal pelas palavras do *Scrabble* à gravação da voz em cassetes, da voz ao desejo de narrativa, do desejo à escrita interdita e à leitura proibida, dos interditos escriturais à fixação da vivência em escrito historiográfico, e por fim, deste último ao livro de literatura e à leitura que escolhe como lê-lo, delineiam-se os caminhos de nossa abordagem do romance de Atwood.

Nesse sentido, procuramos colocar em prática a elaboração ricoeuriana de que, a despeito das leituras prescritas pelo texto, ou seja, inscritas nele mesmo, é a “leitura reflexionante” ou a “reflexividade da leitura” (conceito elaborado a partir de H. R. Jauss) o

---

<sup>112</sup> *Larynx*, eu soletro. *Valance*. *Quince*. *Zygote*. I hold the glossy counters with their smooth edges, finger the letters. The feeling is voluptuous. This is freedom, an eyeblink of it. *Limp*, I spell. *Gorge*. What a luxury. The counters are like candies, made of peppermint, cool like that. Humbugs, those were called. I would like to put them into my mouth. They would taste also of lime. The letter C. Crisp, slightly acid on the tongue, delicious.

que dá liberdade ao ato de ler pela possibilidade de réplica. No caso de *The Handmaid's Tale*, se uma primeira réplica já encontra-se inscrita no texto por parte de um personagem, talvez nem ele nem seu público sejam os principais interlocutores, e talvez a última réplica possa lançar mão das informações instauradas por meio de uma leitura que detenha potencial disruptivo e renovador. Assim, considerando a importância de escolher, nossa leitura escolhe e afirma o ponto de vista feminista, compreendendo a relevância e a produtividade em incidir sobre as experiências femininas refiguradas pela literatura em paralelo ao mundo da ação.

### CAPÍTULO 3

#### **‘I am she!’: espelhamentos e matrilinearidade em *The Handmaid’s Tale***

Até o momento, nosso trabalho procurou dar destaque a distintas matérias entremeadas no romance *The Handmaid’s Tale*: questões feministas teóricas e práticas, ao falarmos em maternidade, e nuances histórico-literárias, quando pensamos as estruturas entremeadas entre os dois segmentos a formarem o todo do texto de Margaret Atwood. De fato, ao adentrarmos o universo ficcional, vislumbramos o problema enigmático da História em oposição à ficção em diversos níveis de leitura, com destaque para a ambiguidade nas escolhas da autora implícita sobre a linguagem do romance, na relação entre a protagonista e seu discurso e na apresentação de dois personagens díspares – que não dialogam entre si, mas sim contrastam-se com veemência em termos de ponto de vista. A relação entre ficção e História está colocada pela autora através da dupla estrutura da narrativa (Offred/Pieixoto). Trata-se de uma relação tensa e desfavorável à narradora aia, pois tem o efeito de abalar o estatuto de seu relato através da moldura histórica no interior da ficção.

A nosso ver, o esquema opressivo do qual é necessário sair diz respeito a um coletivo de mulheres encerradas tanto na representação histórica como na literária, por meio de enquadramentos labirínticos que embaçam imagens femininas. Esta espécie de espelhamento que se transforma em labirinto é o tema sobre o qual nosso estudo propõe incidir, pensando estratégias analíticas no sentido de entender como Atwood resolve a situação. Dos espelhos em que as mulheres estão presas, tentaremos caminhar para a ideia de uma quebra de espelho (isto é, de um escape do reflexo), de uma passagem possível, com a literatura: transposição da ficção para a realidade, que pode se concretizar através da leitura.

Nesta etapa do trabalho, nosso interesse acerca do estatuto da História e da ficção direciona-se então a outra questão: compreender como o romance tematiza os embates da expressão/escrita feminina. Com esse objetivo, lançaremos mão da investigativa obra crítica feminista *The Madwoman in the Attic* (2000), de Sandra Gilbert e Susan Gubar, que nos permite identificar como a autora implícita de Margaret Atwood dialoga expressivamente com o conteúdo literário de determinado grupo de suas antepassadas/mães literárias<sup>113</sup>. A identificação matrilinear encontrada nos permite conectar as vivências femininas na produção

---

<sup>113</sup> Em *The Madwoman in the Attic*, as autoras usam o termo *formother*; o qual destaca a questão materna juntamente com a questão da progenitura.

criativa da literatura e em sua recepção pela leitura, permitindo-nos, enfim, enxergar novas camadas de significação no interior da narrativa estudada.

A partir do enfoque mencionado, podemos falar em atributos do romance *The Handmaid's Tale* que o inserem no interior de uma tradição expressiva feminina, de acordo com a análise específica sobre a qual nos debruçamos. O tema da maternidade, que nos interessa desde o primeiro capítulo deste trabalho, aparece espontaneamente na tentativa de entrevermos a ancestralidade de certas escolhas de linguagem e rede de significados no trabalho narrativo. Dessa forma, inserindo-se no interior de uma linhagem literária com traços e questões específicas, *The Handmaid's Tale* pode ser lido a partir de uma ótica feminina e feminista que o compreende não apenas como uma história sobre o trabalho reprodutivo das mulheres, mas também como a figuração do problema da linguagem literária destas diante dos obstáculos culturais históricos entre o feminino e a palavra.

### 3.1. Os embates da escrita feminina

No final da década de 1970, as estudiosas feministas Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000) analisaram textos compostos por uma série de autoras da língua inglesa, principalmente originárias do século XIX<sup>114</sup>, notando a proximidade temática, linguística e imagética na matéria produzida por elas e, então, conectando tais conteúdos a suas vivências enquanto literatas mulheres. O que as autoras notam é “um complexo, por vezes conspiratório, por vezes amigável diálogo que atravessou barreiras nacionais e temporais” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. xxi, tradução nossa)<sup>115</sup>.

Para tratar dos elos entre obras de autorias variadas, as pesquisadoras introduzem a vertente dos estudos literários que trabalha em torno de metáforas familiares, especialmente representada por Harold Bloom em *Anxiety of Influence*, publicada em 1973, para quem a literatura encenaria o problema edipiano. De acordo com este ângulo teórico, as relações entre

---

<sup>114</sup> Vale notar que a obra mencionada focalizou nomes já conhecidos e celebrados, o que também implica em reconhecê-los como parte de um grupo privilegiado. A despeito da importância do texto de Sandra Gilbert e Susan Gubar, a crítica feminista posterior já problematizou e revisou o olhar de *The Madwoman in the Attic* desde sua escrita. Não ignorando a importância da ampliação dos estudos sobre mulheres autoras, nosso enfoque entende que o texto segue relevante às discussões sobre a literatura de mulher.

<sup>115</sup> “a complex, sometimes conspiratory, sometimes convivial conversation that crossed national as well as temporal boundaries”

autores (homens) de distintas gerações seria, em certa medida, filial e combativa, uma disputa simbólica por poder e superação. Gilbert e Gubar explicam:

Ainda que muitos desses autores usem a metáfora da paternidade literária de formas distintas e com propósitos distintos, todos parecem significativamente concordarem que o texto literário não é apenas discurso total e literalmente materializado, mas também poder misteriosamente manifesto, encarnado. Na cultura patriarcal Ocidental, portanto, o autor do texto é um pai, um progenitor, um procriador, um patriarca estético para quem a pena é um instrumento de poder generativo como seu pênis (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 6, tradução nossa)<sup>116</sup>

Assim, uma vez reconhecendo que o conceito denominado “angústia da influência”, de Harold Bloom, revelaria o eixo masculinista do universo da literatura, as autoras de *The Madwoman* criaram um “contraconceito” para descrever o processo análogo no fazer literário de autoras mulheres: a “angústia da autoria”. Segundo explicam, Jane Austen, a mais canônica e célebre das romancistas do século XIX, produziu conteúdo paradigmático, ainda que não explicitamente denunciativo, à poética feminista, carregada de indícios do espaço reservado ao feminino no universo criativo literário: “A pena esteve em suas mãos” (AUSTEN, 1958 *apud* GILBERT E GUBAR, 2000, p. 8)<sup>117</sup>, diz a personagem do romance *Persuasion*, de Jane Austen.

A partir da tradução da palavra inglesa *pen* como “pena” ou “caneta”, incitamos uma associação livre, no português, entre pena enquanto instrumento de escrita e pena no sentido de “punição”, “castigo”, ampliando a conotação tirânica do objeto. Uma das penas das mulheres foi, assim, a anulação da subjetividade e da criatividade em nome da proliferação de filhos e textos de homens, enquanto suas mães, suas musas e suas personagens, condenadas a satisfazerem “os corpos dos homens ou suas mentes, seus pênis ou suas canetas” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 9)<sup>118</sup>

Nessa lógica, as autoras de *The Madwoman in the Attic* discorrem sobre a figura autoral masculina pela ótica de uma concepção simbólica: o homem como aquele que gera e,

---

<sup>116</sup> “Though many of these writers use the metaphor of literary paternity in different ways and for different purposes, all seem overwhelmingly to agree that a literary text is not only speech quite literally embodied, but also power mysteriously made manifest, made flesh. In patriarchal Western culture, therefore, the text’s author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis”

<sup>117</sup> “The pen has been in their hands”

<sup>118</sup> “by pleasuring either men’s bodies or their minds, their penises or their pens”

portanto, possui. Com efeito, ao incluírem o pensamento de Simone de Beauvoir e seus conceitos sobre *imanência* e *transcendência* em relação aos sexos, Gilbert e Gubar recuperam a ideia incitada pela filósofa de que a transcendência masculina estaria conectada à conquista e à vitória (na caça, na guerra), culminando na aniquilação; enquanto isso, a imanência do feminino estaria ancorada à capacidade inata e involuntária de reprodução (isto é, à *vida*). Esta questão simbólica foi-nos relevante na discussão sobre maternidade<sup>119</sup> e é relevante aqui para pensarmos mais propriamente sua aplicação ao universo literário, em que a superioridade cultural masculina expressa-se pela autoridade da autoria, questão colocada já no princípio da obra crítica *The Madwoman in the Attic*: “É a pena um pênis metafórico?” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 1, tradução nossa)<sup>120</sup>

Assim, se o embate corrente entre os escritores detentores das penas e dos pênis é com a perspectiva temerosa de não ultrapassarem seus “pais literários”, o enfrentamento feminino envolve a ausência de um ponto de partida com o qual se identificar e ao qual responder criativamente<sup>121</sup>. Podemos compreender, portanto, que ser mulher escritora, levando em conta a visão e a expectativa sobre o feminino ao longo de séculos, significa carregar o peso das imputações culturais em si próprias contrárias ao desafio criativo da escrita.

Dadas as interpretações mencionadas, compreendemos que, em um extremo, a autoridade/autoria está simbolicamente conectada ao domínio em relação à morte ou à capacidade de transcendência de que fala Beauvoir. O poder criativo — no sentido de criação e de criatividade —, atribuído historicamente ao homem implica na relevante conclusão da crítica feminista sobre a literatura como um ramo da cultura marcado pela concepção e pela representação da mulher de acordo com a percepção masculina de mundo<sup>122</sup>. Desse modo, a lógica expressa pelas relações no interior do universo literário e profundamente patriarcal culminaram em representações femininas estigmatizadas e inferiorizantes a pulularem pelas imagens literárias e culturais predominantemente instauradas por vozes masculinas.

---

<sup>119</sup> Ver Capítulo 1.

<sup>120</sup> “Is the pen a metaphorical penis?”

<sup>121</sup> Vale salientar que a distinção, aqui, entre “literatura masculina” e “literatura feminina” são pautadas não em alguma qualidade essencial e imanente ao texto que o faria revelar algo sobre quem o escreveu, mas trata-se, sim, da conclusão sobre a importância da consideração sobre o impacto do gênero no processo da escrita. Ainda que resistamos a uma interpretação direta do conteúdo a partir de fatos biográficos, a literatura é inevitavelmente atrelada à História e à socialização dos indivíduos que escrevem e que lêem.

<sup>122</sup> Desde figuras femininas da mitologia grega, é possível identificar representações culturais problematizáveis do ponto de vista feminista: Gilbert e Gubar ofertam como exemplo Minerva, que origina-se, de acordo com o mito, a partir da cabeça de Zeus, e Galateia, estátua concebida pelo rei de Chipre para representar a única mulher sem as deformidades do feminino. É notável que a “autoridade da autoria” de um gênero pelo outro está marcada desde as mais remotas histórias a que temos acesso.

Segundo explicam Gilbert e Gubar, podemos entender que os retratos polarizados do feminino nos textos literários (refletindo o meio cultural) conduzem-nos a dois símbolos extremos: o *anjo* e o *monstro*. O Anjo da Casa, paradigmaticamente representado pela esposa e mãe burguesa do século XIX<sup>123</sup>, remete ao ideal de passividade e de estagnação reservado ao feminino e, como consequência, sua inadequação à ação e à assertividade. Em contrapartida, a ação e a assertividade aparecem vinculadas à mulher monstruosa, querendo dizer anômala aos ideal de feminilidade.

Os opostos se entrelaçam nas imagens do feminino como Mal (monstro, bruxa, demônio) e em suas imagens como o Bem (anjo, mãe, Virgem). Em um extremo, a natureza ideal da mulher-anjo, que inclui o apagamento de sua individualidade, encontra-se entre a atividade do mundo dos vivos e a inércia dos mortos, pois, segundo insistem Gilbert e Gubar: “ser abnegado não é apenas ser nobre, é estar morto” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 25, tradução nossa)<sup>124</sup> Encarnando tais dicotomias artificiais entre Bem e Mal, o paradigma da mãe angelical vitoriana carrega, de acordo com as pesquisadoras, a conexão entre vida e morte: “o poder maternal da mesma mulher implica, também, a temível servidão da morte a qual cada mãe entrega seus filhos” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 26, tradução nossa)<sup>125</sup> A alienação de seu corpo físico juntamente com a “vocação” pelo sacrifício de sua própria existência em prol do outro são indícios de um arquétipo em torno do feminino que parece compor o outro termo do Anjo Doméstico: a imagem do “Anjo da Morte” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 24), que condena sempre seus filhos à mortalidade<sup>126</sup>.

Considerando os extremos conectados ao feminino, quaisquer os caminhos pelos quais se enredem suas literaturas, podemos entender que o exercício da palavra (mais ainda, o exercício criativo da palavra) vai ao encontro da “anomalia”, evocando, contra a mulher, familiares acusações arraigadas na cultura, tais como o arдил, a dissimulação e a criação de intrigas<sup>127</sup>. Pois ainda, se pensarmos a “intriga” no sentido ricoeuriano, lembramos que o

<sup>123</sup> Ver Capítulo 1: análise de Elizabeth Badinter acerca da construção da feminilidade ideal à nação burguesa, fundamentada na abnegação feminina ao papel de esposa-mãe.

<sup>124</sup> “For to be selfless is not only to be noble, it is to be dead”

<sup>125</sup> the same woman’s maternal power implies, too, the fearful bondage of mortality into which every mother delivers her children”

<sup>126</sup> Sobre os significados simbólicos da vida e da morte em torno do feminino, ver Capítulo 1.

<sup>127</sup> Tais estigmas do comportamento feminino nos remetem à estratégia da fofoca como manutenção da sobrevivência, como um meio de exercer algum controle sobre suas situações, segundo reforça a explicação da pesquisadora Silvia Federici: “A língua feminina era especialmente culpável, considerada um instrumento de insubordinação” (FEDERICI, 2019, p. 202) Federici afirma que, em sua origem, a palavra *gossip* quer dizer ‘amigas’, o que marca o termo em sua conexão com a cumplicidade entre mulheres. O realismo da referência à desunião entre estas, junto com sua devida crítica enquanto produto, seja do capitalismo, seja do patriarcado, também se marca, portanto, na língua.

“tecer da intriga” (RICOEUR, 1986, p. 21) é, segundo o filósofo, o elemento que transforma os eventos em história, dando forma e ordem a nosso mundo de outra forma caótico, “e, levado ao limite, mudo” (RICOEUR, 1986, p. 17, tradução nossa)<sup>128</sup>. Assim, em nossa leitura, a “criação de intriga” como acusação contra a mulher ganha outro sentido, desta vez positivo, pois a artimanha da composição dos fatos em história contagia-se de potencial disruptivo para ela, significando a quebra da mudez e a possibilidade de rebelar-se: “ela sabe manipular; ela sabe tramar; ela sabe enredar – histórias assim como estratégias” (GILBERT; GUBAR; 2000, p. 26, tradução nossa)<sup>129</sup>

A despeito do teor de rebeldia no ato de escrever, é necessário passarmos pelo reconhecimento dos enfrentamentos tirânicos no tecer do texto de mulher, segundo apontam a leitura de Gilbert e Gubar, inclusive para concluirmos que as autoras formadas já no século XX não precisaram lidar com os mesmos conflitos que suas antepassadas (e, em grande medida, graças a elas). Passamos pela constatação de que antecessoras de Margaret Atwood desbravaram o universo masculinista da literatura a despeito das barreiras firmadas diante delas, que “batalharam em isolamento similar a doença, alienação similar a loucura, obscuridade similar a paralisia para ultrapassar a angústia da autoria que era endêmica a sua cultura literária” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 51, tradução nossa)<sup>130</sup>

Com efeito, *The Handmaid's* inclui-se em um contexto e uma época em que escritoras mulheres – mais precisamente, escritoras pertencentes a regiões específicas do globo, brancas, com privilégios de classe – já haviam conquistado determinado espaço no mercado literário. Em relação às autoras vitorianas enfocadas por *The Madwoman*, Margaret Atwood representa o corolário dos embates e conflitos: a possibilidade da aquisição de informação e consciência sobre as relações de gênero, assim como a conjuntura para a exploração livre destes no nível do texto. Significativamente, entendemos que Margaret Atwood, escritora desde a década de 1960, manipula com excelência questões análogas às tratadas pelas críticas Gilbert e Gubar, respondendo às suas antepassadas e abrindo espaço para a revisão crítica dos fantasmas que rondaram suas individualidades criadoras, por fim incitando-nos a um olhar retroativo instrutivo sobre o presente.

---

<sup>128</sup> “et à la limite muette”

<sup>129</sup> “she can manipulate; she can scheme; she can plot – stories as well as strategies”

<sup>130</sup> “struggled in isolation that felt like illness, alienation that felt like madness, obscurity that felt like paralysis to overcome the anxiety of authorship that was endemic to their literary culture”

Seguindo os passos da investigação das críticas Sandra Gilbert e Susan Gubar, nosso olhar atravessará brevemente o emblemático conto *The Yellow Wallpaper*, de Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), publicado em 1892<sup>131</sup>, em paralelo ao romance *The Handmaid's Tale*. Através da comparação entre as duas obras distantes no tempo e no contexto de produção, podemos embasar a noção de que o romance de Margaret Atwood expressa literária e femininamente os efeitos da angústia da autoria e demais conflitos da escrita feminina.

Narrado em primeira pessoa, *The Yellow Wallpaper* apresenta a história de uma autora que, sofrendo de depressão pós-parto, é conduzida por seu marido-médico a uma mansão de veraneio, onde deve passar seus dias com o objetivo de curar-se de sua “depressão nervosa temporária—uma leve tendência histérica” (GILMAN, 1892, p. 648)<sup>132</sup>. Acompanhamos seu enlouquecimento progressivo no interior da casa, notoriamente motivado pela estagnação mental a que está confinada, uma vez que seu tratamento reside na obliteração de suas tendências à escrita e ao pensamento livre e criativo<sup>133</sup>.

Como sabemos através da leitura de *The Madwoman in the Attic*, as metáforas do enclausuramento são pululantes nos escritos das mulheres autoras oitocentistas, juntamente com seus efeitos psicológicos e textuais. A valer, a literalidade da prisão histórica da mulher nos lares dos homens veio a impulsionar a expressão de certa ansiedade espacial, como chamam Gilbert e Gubar<sup>134</sup>, refletida na matéria literária, em especial àquela vinculada ao ambiente do lar. Já na primeira metade do século XX, Virginia Woolf avaliou o espaço do quarto:

basta que entremos em qualquer quarto, em qualquer rua, para que o todo daquela força extremamente complexa de feminilidade voe sobre nosso rosto. Como poderia ser de outra forma? Mulheres sentaram em interiores esses milhões de anos; como consequência, por agora, as próprias paredes

---

<sup>131</sup> Charlotte Perkins Gilman foi pesquisadora, escritora literária e ativista social engajada na luta pela independência das mulheres.

<sup>132</sup> “temporary nervous depression — a slight hysterical tendency”

<sup>133</sup> Vale acrescentar a possibilidade de paralelo com a experiência da protagonista e da autora: Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) publicou *The Yellow Wallpaper* entre suas crises depressivas e seus conflitos com as interferências médicas e terapêuticas às quais era sujeita.

<sup>134</sup> acompanha a noção de que tais tropos literários não são *per se* femininos, mas estão presentes na tradição literária geral, com suas mensagens filosóficas, sociais ou existenciais. Contudo, as pesquisadoras notam a particularidade da ansiedade espacial em autoras mulheres a quem a ideia de confinamento refletia uma literalidade pungente, o que evidencia a produtividade de se pensar a literatura de mulher como um domínio com particularidades significativas.

estão permeadas de suas forças criativas, [...] (WOOLF, 2004, p. 101, tradução nossa)<sup>135</sup>

De fato, a narradora de *The Yellow Wallpaper*, condenada à inércia física e mental na casa de veraneio do marido, volta seu olhar ao espaço doméstico do quarto como único mote que lhe é próprio. No caso do conto, o cômodo situa-se em um ponto alto da construção, obrigando sua habitante a isolar-se fisicamente do mundo<sup>136</sup>. Sua descrição inicial apresenta os traços insólitos do espaço:

É um grande, arejado quarto, todo o andar basicamente, com janelas que encaram todos os lados, o ar e a luz solar em abundância. Foi um berçário primeiro, e depois um quarto de brincar e um ginásio, eu diria; pois as janelas estão barradas para crianças pequenas, e há anéis e coisas na parede” (GILMAN, 1892, p. 648, tradução nossa)<sup>137</sup>

Aos poucos, tal como se ocupasse uma cela, acompanhamos a progressiva atenção da narradora às minúcias do local, em especial a suas paredes. A ausência de atividades de seus dias acaba por estimular sua atenção obsessiva ao papel de parede como a distração que encontra em meio ao marasmo do quarto.

Similar obsessão pelo quarto como resultado da inércia aparece em *The Handmaid's Tale*, incitando a observação minuciosa do espaço também por June<sup>138</sup>: “Eu dividia o quarto em seções, em minha cabeça; eu permitia a mim mesma uma seção ao dia” (ATWOOD, 1996, p. 61)<sup>139</sup> No relato da aia, o ambiente claustrofóbico é instaurado pela voz

<sup>135</sup> “one has only to go into any room in any street for the whole of that extremely complex force of femininity to fly in one's face. How should it be otherwise? For women have sat indoors all these millions of years, so that by this time the very walls are permeated by their creative force, [...]”

<sup>136</sup> O isolamento no alto da casa, recorrente imagem na literatura de mulher. é também o que inspirou o título “The Madwoman in the Attic”, mais especificamente baseado na enlouquecida mulher no sótão do romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë.

<sup>137</sup> “It is a big, airy room, the whole floor nearly, with windows that look all ways, the air and sunshine galore. It was nursery first and then playroom and gymnasium, I should judge; for the windows are barred for little children, and there are rings and things in the wall”

<sup>138</sup> A partir de agora, tratamos a aia dos relatos por “June”, nome disfarçado no texto que inferimos ser o seu. Tal inferência ocorre a partir da última linha do capítulo introdutório, em que a narradora enuncia nomes de mulheres no *Red Centre*: “Alma. Janine. Dolores. Moira. June” (ATWOOD, 1996, p. 14) Com exceção de June, os outros quatro aparecem ao longo da narrativa, contrapondo-se às alcunhas das aias como propriedades de seus comandantes. Segundo a análise ficcional das Notas Históricas, todos os nomes mencionados na história da aia, com exceção do nome do comandante, são inventados pela narradora. Contudo, não sem levarmos em conta a estratégia de ocultação da autora implícita, decidimos discernir e lembrar de “June”, entendendo a importância de afirmá-lo como a designação que contraria a imposição do sistema autoritário no universo ficcional.

<sup>139</sup> “I divided the room into sections, in my head; I allowed myself one section a day”

através da descrição de detalhes banais do espaço, mas reveladores no que concerne à inércia e ao fastio em que está colocada.

Além disso, ao delinear sua experiência de supressão de liberdade e ação no mundo, a aia que narra recorre constantemente a reflexões metalinguísticas, dando destaque à clausura por meio da linguagem. Em meio a suas digressões sobre termos e expressões do inglês, surge a oposição dos verbos *lie* e *lay*, que significam, respectivamente, “deitar-se” e “posicionar algo em algum lugar”. O primeiro verbo é intransitivo, enquanto o segundo demanda um objeto. Entender a distinção entre eles é relevante à compreensão do trecho a seguir, em que June estabelece a oposição entre a atividade e a passividade em sua experiência:

A noite é minha, meu tempo próprio, para fazer como eu quiser, contanto que eu fique quieta. Contanto que eu não me mexa. Contanto que eu me deite imóvel. A diferença entre *lie* e *lay*. *Lay* é sempre passivo. [...] Deito, então, dentro do quarto, embaixo do olho de gesso no teto, por trás das cortinas brancas, entre os lençóis, [...] Mas a noite é meu tempo de intervalo. Para onde devo ir?” (ATWOOD, 1996, p. 47, tradução nossa)<sup>140</sup>

Levando em conta a mencionada diferença entre os dois intrincados verbos do inglês<sup>141</sup>, temos uma fina contraposição entre a ideia ativa de deitar-se e a ideia passiva de ser colocada na cama. A ironia de sua descrição da noite, no trecho acima, coloca-se pelo fato de que ela tem, teoricamente, um tempo para si própria, com a condição de que seja um tempo nulo e necessariamente restrito ao espaço do quarto. Por um lado, June repousa por vontade própria; por outro lado, nada do que lhe acontece no interior do contexto de Gilead é fruto de suas escolhas individuais.

Similarmente, a narradora cativa de *The Yellow Wallpaper* afirma: “Deito-me aqui nesta grande cama imóvel—está pregada ao chão, acredito—e sigo o padrão por horas. É tão bom quanto ginástica, te garanto. Eu começo, digamos, pela base [...]” (GILMAN, 1892, p. 650, tradução nossa)<sup>142</sup> Está marcada no trecho a mesma dicotomia entre inação e ação, que se

<sup>140</sup> 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, under the plaster eye in the ceiling, behind the white curtains, between the sheets [...] But the night is my time out. Where should I go? (ATWOOD, 1996, p. 47)

<sup>141</sup> A própria morfologia dos verbos ingleses contribui para a ironia mencionada, uma vez que o passado de *lie* é *lay*, tornando a distinção entre os dois confusa e dependente do contexto.

<sup>142</sup> “I lie here on this great immovable bed – it is nailed down, I believe - and follow that pattern about by the hour. It is as good as gymnastics, I assure you. I start, we'll say, at the bottom [...]”

repete, assim como a tentativa da narradora de convencer-se da bonança de suas circunstâncias, o que entra em profundo contraste com a descrição destas. Cedendo a esse padrão enlouquecedor, a escritora silenciada passa a enxergar no papel de parede traços antropomórficos, progressivamente formando a imagem de uma mulher, por vezes de várias, encerrada na prisão criada por seu delírio. Curiosamente, porém, a gradação de sua loucura acompanha a ascensão de sua vitalidade, uma vez que ela tem finalmente uma ocupação: “A vida é muito mais excitante agora do que costumava ser. Você vê, eu tenho algo mais a esperar, a ansiar, a assistir” (GILMAN, 1892, p. 653, tradução nossa)<sup>143</sup>

No conto de Gilman, compreendemos que a mencionada realidade circunscrita parece impulsionar a relação da personagem com as paredes do quarto que a detém, fazendo com que seu estado psicológico inquietante reflita-se no espaço externo. Está expressa textualmente a experiência claustrofóbica alucinante que pode tornar-se a clausura doméstica vivida por mulheres na realidade concreta: “Gostaria de melhorar mais rapidamente. Mas não devo pensar sobre isso. Aquele papel olha para mim como se soubesse a influência *perniciosa* que tem!” (GILMAN, 1892, p. 649, tradução nossa)<sup>144</sup>

A noção de prisão como tratamento legítimo perpassa ironicamente a visão da narradora de Perkins Gilman, uma vez que os discursos que justificam sua instalação no local são voltados a sua saúde e bem estar. Contudo, a despeito de sua relação conflituosa com a situação em que é colocada, a voz de *The Yellow Wallpaper* prescinde da visão de si própria como alheia a sua realidade. A enlouquecedora dificuldade de distinção consciente entre sua subjetividade e sua função feminina explica-se pelo fato de que tal posição, no contexto do fim do século XIX, era caracteristicamente mais constricta que aquela ocupada pela narradora June em *The Handmaid's*.

Dentro do universo ficcional instaurado no contexto da América do Norte, fim do século XX, a mulher transformada em aia, a despeito de sua situação de clausura, já havia vivenciado os progressos sociais relativos à população feminina no contexto em que foi colocada. Dessa forma, ainda que June oscile seu posicionamento entre desânimo e rebeldia, notamos a disposição mais diretamente crítica de sua voz, consciente de sua situação de aprisionamento arquitetado em direção ao retorno a valores sociais arcaicos, segundo os quais

---

<sup>143</sup> “Life is much more exciting now than it used to be. You see, I have something more to expect, to look forward to, to watch”

<sup>144</sup> I wish I could get well faster. But I must not think about that. That paper looks at me as if it knew what a *vicious* influence it had! There is a recurrent spot where the pattern lolls like a broken neck and two bulbous eyes stare at you upside down”

as vidas femininas devem circundar o ambiente do lar: “Esse é o tipo de toque que eles gostam: arte *folk*, arcaica, feita por mulheres em tempo disponível, de coisas sem uso” (ATWOOD, 1996, p. 17, tradução nossa)<sup>145</sup> Diversos elementos retratados pela narradora contrastam com sua própria visão do que ocorre a sua volta, ainda que ela também flerte com a tentativa de autopreservação pelo convencimento de que sua realidade constricta é uma espécie de privilégio. Todo o ambiente que a cerca é contrário a sua subjetividade, até mesmo a cor da vestimenta que ela descreve como algo compartilhado entre ela e a casta a que pertence: “Eu nunca fiquei bem de vermelho, não é minha cor” (ATWOOD, 1996, p. 18, tradução nossa)<sup>146</sup>

A fim de compreendermos melhor como se dá a clausura doméstica e expressiva na ambientação instaurada pela narrativa de *The Handmaid's*, é útil recorrermos ao princípio do relato de June, quando é apresentada a casa onde a narradora serviu como aia. O lar encabeçado pelo Comandante Fred representa, na descrição inicial, um espaço anacrônico em que as mulheres ocupam deveres estáticos e constrictos, compartimentados entre a tarefa da limpeza e da preparação da comida, a função de cônjuge e a função procriativa. A exposição aponta para um passado específico e abundante: “Vitoriana tardia, a casa é um lar de família, construída para uma família grande e rica. Há um relógio de avô no corredor, que distribui o tempo, e então uma porta à sala de estar maternal, com seus tons cor de pele e suas insinuações. Uma sala de estar em que eu nunca me sento” (ATWOOD, 1996, p. 18)<sup>147</sup>

Além da marcada exclusão da narradora, temos, no trecho exposto, a casa vitoriana descrita como o paradigma de um lar definido pelo poder do líder patriarca e contraposto pela submissão feminina, dessa forma inserindo a narrativa em um tempo relativamente longínquo, que sabemos contrastar-se com a realidade temporal da protagonista. As referencialidades ao real e ao concreto (a Era Vitoriana, por exemplo) estabelecem o contraste significativo entre períodos distintos, intensificando o efeito distópico de um universo narrativo fundamentado em um futuro construído regressivamente.

Em contraste com a concretude das referências, a ambientação ancestral instaurada parece instigar a narradora a analogias com contos de fadas: “Como uma trilha pela floresta, como um tapete para a realeza, me aponta o caminho. O carpete se desenrola e

---

<sup>145</sup> “This is the kind of touch they like: folk art, archaic, made by women, in their spare time, from things that have no further use. A return to traditional values”

<sup>146</sup> “I never looked good in red, it’s not my colour”

<sup>147</sup> “Late Victorian, the house is, a family house, built for a large rich family. There's a grandfather clock in the hallway, which doles out time, and then the door to the motherly front sitting room, with its flesh tones and hints. A sitting room in which I never sit”

desce pela escadaria da frente e eu vou com ele, uma mão no corrimão, antes uma árvore, transformado em outro século, friccionado até um brilho quente” (ATWOOD, 1996, p. 18)<sup>148</sup> Seguindo a lógica fantástica, suas descrições sobre si própria incluem as expressões “figura distorcida”, “paródia de algo”, “figura de contos de fadas” (ATWOOD, 1996, p. 18)<sup>149</sup>

Como apontam os exemplos, a narrativa combina elementos de um passado histórico específico e de histórias populares compartilhadas entre a autora implícita e seus leitores, tornando emblemática a noção de que a narradora vivencia uma realidade “fora do tempo” (ATWOOD, 1996, p. 47)<sup>150</sup>. Mesmo a descrição do corrimão da escada remete-nos à confusão temporal, isto é, à ausência de um tempo coeso na realidade vivida pela protagonista, que presencia, através da república de Gilead, o cruzamento de referências culturais e temporais combinado a um momento *sui generis* na História.

Trazendo componentes do passado a suas relações, June imagina um convívio distinto com as demais habitantes da casa – Serena, Rita, e Cora – , um cenário em que elas poderiam dividir suas experiências, sensações e dores, o que a remete a expressões populares ligadas a esse contexto, tal como: *I hear where you're coming from* (ATWOOD, 1996, p. 21) – no português, “sei o que você quer dizer” – , que significa o reconhecimento e a identificação do interlocutor diante do que lhe foi dito. Traduzido literalmente, contudo, o dito afirma: “sei de onde você vem”, incitando um outro significado sobre lembrança do passado e o significado desse deslocamento entre um tempo e outro. Para além do contato dialógico entre realidade e ficção através da linguagem<sup>151</sup>, as vivências que June acessa pela língua e pela memória recorrem a termos e expressões linguísticas abolidas na nova realidade, dando relevo à relação nostálgica e afetiva entre a narradora e o passado de liberdade de expressão. De fato, somente através de sua própria narrativa, a voz que nos conta sua história pode lembrar-se e lembrar-nos de onde vem.

Contra-pondo-se mais intensamente à necessidade afetiva de June, a esposa Serena aparece como uma figura misteriosa e macabra, nos remetendo à representação da bruxa ou da madrasta outra vez em contos de fadas:

sua cintura azul, espessa, sua mão esquerda na cabeça de marfim de sua bengala, seus largos diamantes no dedo anelar, o que deve um dia ter sido mantido elegante e ainda o era finamente mantido, a unha no fim do dedo com juntas graúdas lixada até

<sup>148</sup> “Like a path through the forest, like a carpet for royalty, it shows me the way. The carpet bends and goes down the front staircase and I go with it, one hand on the banister, once a tree, turned in another century, rubbed to a warm gloss”

<sup>149</sup> “distorted figure”, “parody of something”, “fairy tale figure”

<sup>150</sup> “out of time”

<sup>151</sup> Ver Capítulo 2.

uma curva gentil. Era um sorriso irônico naquele dedo; como algo zombando dela (ATWOOD, 1996, p. 24, tradução nossa)<sup>152</sup>

A descrição transposta acima ocorre a partir da perspectiva da narradora, que não encara sua superior nos olhos, mas enumera os elementos que enxerga com a visão restrita, pela posição rebaixada da cabeça. Todas as descrições de Serena seguem padrão similar, instigando a noção de que ela não se forma por completo aos olhos da narradora, mas se manifesta em fragmentos. Sua aparência e sua personalidade não parecem completamente humanos, incorporando o insólito da subjetividade domesticada e sem história própria.

Em uma breve observação, podemos vislumbrar, no vínculo entre June e Serena, uma possível associação com as personagens longínquas da história dos irmãos Grimm, Branca de Neve e sua madrasta, a Rainha: “uma delas, espécie de anjo; a outra, uma inegável bruxa” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 36, tradução nossa)<sup>153</sup>. Tal como Gilbert e Gubar analisam, a dupla vive a discórdia motivada pela voz da autoridade patriarcal, por sua vez representada pelo espelho e internalizada pela figura feminina da mulher indômita. Esta última, a madrasta, precisa fazer uso de sua “energia criativa infinita” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 39, tradução nossa)<sup>154</sup> para assassinar o anjo infantil e submisso que é, metaforicamente, também parte dela própria.

Através do paralelo alegórico, podemos vislumbrar, no universo da narrativa de Atwood, as relações simbólicas ilustradas em “Branca de Neve”: Serena sente rancor por sua “opositora” enquanto esta incorpora as expectativas da voz patriarcal pela função de gerar filhos ao homem, em especial no cenário em que este é, politicamente, o mais precioso dom<sup>155</sup>. Sua necessidade de aniquilar aquela que a supera – fazer uso do corpo da aia e expulsá-la de seu lar – pode suscitar também a interpretação de que sua necessidade é de fato mesclar-se à outra, pois, tornando-se mãe, ela seria uma mulher “completa”, que amalgamou os ideais patriarcais de esposa submissa e maternal.

Vale notar que a história de Serena antes de Gilead representa, de acordo com o que aprendemos com June sobre sua carreira na TV como cantora gospel, seu processo de anulação, para o qual ela própria contribuiu. Enquanto sua liberdade de expressão permitia que ela agisse em prol de suas crenças, sua figura pública construiu-se em torno dos discursos

---

<sup>152</sup> “her blue waist, thickened, her left hand on the ivory head of her cane, the large diamonds on the ring finger, which must once have been fine and was still finely kept, the fingernail at the end of the knuckly finger filed to a gentle curving point. It was like an ironic smile, on that finger; like something mocking her”

<sup>153</sup> “the one a sort of angel, the other an undeniable witch”

<sup>154</sup> “infinite creative energy”

<sup>155</sup> Como sabemos, aos olhos da esposa, a aia representa a sua falha na função reprodutiva, mas é entendida como um ônus necessário à experiência da maternidade pela qual Serena é obcecada.

conservadores sobre a função feminina apropriada. Não é secundário, portanto, considerando a relação da narrativa com a *palavra*, que o discurso retrógrado da esposa de Fred tenha sido responsável pelo silenciamento da própria e por sua relação rancorosa com a realidade: “Ela não faz mais discursos. Ficou sem palavras. Ela fica em casa, mas isso não parece combinar com ela. Quão furiosa deve estar, agora que foi levada a sério” (ATWOOD, 1996, p. 55, tradução nossa)<sup>156</sup>

Significativamente ainda, o trecho citado anteriormente estabelece o jogo de palavras entre o termo do inglês *speechless* como “sem palavras” no sentido da ausência de discursos e ainda, assim como no português, significando o estado de estupefação que gera a incapacidade de expressar-se. Ademais, a expressão do inglês *to be taken at her word*, podendo ser traduzido como “ser levado seriamente” ou “ser levado literalmente”, delinea a ideia de remoção ou captura a partir do verbo *take*<sup>157</sup>, enriquecendo a expressão na direção de que o discurso de Serena tenha sido o corolário de seu cativo silencioso, afinal ela foi “capturada pela palavra”.

No que concerne à ilustração de Serena como uma figura obsoleta e insólita, um profundo contraste é manifesto quando se trata da apresentação de outras personagens femininas no romance: aquelas que faziam parte da vida de June antes da instauração de Gilead. Através da contraposição entre a experiência de June na república e suas focalizações a um passado anterior, as figuras da mãe e da filha da narradora aparecem em meio a sonhos e a lembranças marcadas por vivências familiares afetivas<sup>158</sup>:

Sonho que saio da cama e caminho através do quarto, não esse quarto, e saio pela porta, não essa porta. Estou em casa, uma de minhas casas, e ela está correndo para me encontrar, em sua pequena camisola verde com um girassol na frente, seus pés descalços, e eu a levanto e sinto seus braços e pernas em torno de mim e começo a chorar, porque então sei que não estou acordada. Estou de volta nessa cama, tentando acordar, e acordo e sento na beira da cama, e minha mãe chega com uma bandeja e me pergunta se estou

<sup>156</sup> “She doesn't make speeches anymore. She has become speechless. She stays in her home, but it doesn't seem to agree with her. How furious she must be, now that she's been taken at her word.”

<sup>157</sup> Segundo o dicionário de Oxford, o significado de *take* assume, entre outras, a seguinte acepção: “Dispossess someone of (something); steal or illicitly remove”. Informação disponível em: <https://www.lexico.com/en/definition/take>. Acesso em 12 de fevereiro de 2021.

<sup>158</sup> A relação entre narradora mulher e suas figuras femininas da mãe e da filha aparece também conectada à memória, à saudade e à afetividade pelo espelhamento no conto “Olhos d’Água”, de Conceição Evaristo, apontando-nos para a temática em outro contexto de escrita: “Hoje, quando já alcancei a cor dos olhos de minha mãe, tento descobrir a cor do olhos de minha filha. Faço a brincadeira em que os olhos de uma se tornam o espelho para os olhos da outra” (EVARISTO, 2016, p. 14)

melhor. Quando eu adoecia na infância, ela tinha que faltar ao trabalho e ficar em casa (ATWOOD, 1996, p. 119)<sup>159</sup>

Como demonstrado pelas análises, é a relação entre a narradora e a *palavra* – objeto de expressão da qual ela é barrada, mas através da qual narra – que ancora sua relação com seu mundo insólito e compartimentado entre tempos distintos. Em nossa leitura, o trabalho narrativo com profusões de referências históricas e ficcionais ancoradas pelo trabalho com a linguagem faz com que o romance de Margaret Atwood esteja em profundo diálogo com o passado e o presente das mulheres, tanto na História como nas histórias, ilustrando clausuras e escapes expressos na escrita feminina<sup>160</sup>.

### 3.2 O corpo é uma casa

Em seu discurso, a narradora June convida-nos a várias aproximações do corpo da mulher como uma espécie de casa. A mais clara delas conecta a representação da prisão literal e alegórica da mulher a seu poder emblemático de hospedar vidas em seu interior. Em termos mais propriamente imagéticos, o texto ainda comporta aproximações que caminham através do corpo e da casa. Para além, há determinado trajeto poético que percorre do corpo ao olho, do olho ao espelho, do espelho ao vidro, do vidro ao estilhaço, abrindo-nos espaço para a possibilidade da “quebra do espelho” aprisionante à mulher.

De fato, a aia entende-se como um recinto vazio e constantemente invadido, uma vez que seu corpo é violado todos os meses pelo patriarca da casa durante o evento oficial da Cerimônia, além de utilizado politicamente como instrumento reprodutivo. Tal como ensinado a ela sobre os preceitos de Gilead, a aia deve entender-se como uma casa para os

---

<sup>159</sup> I dream that I get out of bed and walk across the room, not this room, and go out the door, not this door. I'm at home, one of my homes, and she's running to meet me, in her small green nightgown with the sunflower on the front, her feet bare, and I pick her up and feel her arms and legs go around me and I begin to cry, because I know then that I'm not awake. I'm back in this bed, trying to wake up, and I wake up and sit on the edge of the bed, and my mother comes in with a tray and asks me if I'm feeling better. When I was sick, as a child, she had to stay home from work”

<sup>160</sup> Lembramos da história de Pandora, na mitologia grega: composta pelos atributos que lhes dão os deuses - incluindo a beleza traiçoeira e a dissimulação nas palavras -, sua decisão de abrir sua caixa resulta na condenação da humanidade, tal como o fez a fome de Eva por conhecimento. O peso da curiosidade ativa de mulheres mitológicas remete-nos ao aprisionamento feminino da linguagem e às consequências enfrentadas na revelação de verdades. No caso do romance de Atwood, a história de June existe porque ela rompeu com o silêncio, mas colocar-se em risco para expressar suas verdades pela linguagem não saiu impune, uma vez que as Notas Históricas representam justamente o julgamento atenuador sobre sua história e a tentativa de selá-la analiticamente.

filhos da república. Sobre isso, o comentário das autoras de *The Madwoman in the Attic* aplica-se com rigor à função da casta das aias:

Tornar-se literalmente uma casa, afinal de contas, é ser negada a esperança daquela transcendência espiritual do corpo que, como Simone de Beauvoir argumentou, é o que torna a humanidade distintivamente humana. Assim, ser confinada à reprodução [...] é, de certa forma, tão problemático como ser confinada em uma casa ou em uma prisão” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 88, tradução nossa)<sup>161</sup>

June manifesta seu estranhamento sobre sua própria constituição, como se uma dissociação se perpetuasse entre sua individualidade e sua corporalidade. A linguagem de seu relato, por sua vez, comporta construções metafóricas em que partes da casa e partes do corpo aparecem aproximadas metaforicamente, tal como nas sentenças: “Aqui e ali há minhocas, evidência da fertilidade do solo, pegadas pelo sol, meio mortas; flexíveis e rosadas, como lábios” (ATWOOD, 1996, p. 27, grifo nosso)<sup>162</sup>; “minhas cortinas suspensas como cabelos brancos submersos” (ATWOOD, 1996, p. 119, grifo nosso)<sup>163</sup>

Ainda, de seu quarto, June observa o jardim e o compara a seu interior: “no jardim vazio [...] Lá fora ou dentro da minha mente, é uma escuridão igual” (ATWOOD, 1996, p. 27)<sup>164</sup> Em outro momento, projetando seu olhar do ambiente externo para o interno, a narradora imagina sua figura horripilante no interior do quarto, como um espectro cativo na casa: “de fora eu devo parecer um casulo, um fantasma, a face assim velada, apenas os contornos visíveis do nariz, boca atada, olhos cegos” (ATWOOD, 1996, p. 180)<sup>165</sup>

A metamorfose alienante do sujeito feminino está sinalizada, dessa forma, em todos os níveis do texto. Para além das imagens insólitas e, contudo, poéticas produzidas nas comparações citadas, podemos compreender a expressão do apagamento da individualidade feminina como efeito tanto de sua prisão doméstica como do tratamento de seu corpo como espaço de outrem. Como afirma a narradora: “solo traiçoeiro, meu próprio território” (ATWOOD, 1996, p. 83)<sup>166</sup>.

---

<sup>161</sup> “To become literally a house, after all, is to be denied the hope of that spiritual transcendence of the body which, as Simone de Beauvoir has argued, is what makes humanity distinctively human. Thus, to be confined in childbirth [...] is in a way just as problematical as to be confined in a house or prison (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 88)

<sup>162</sup> “Here and there are worms, evidence of fertility of the soil, caught by the sun, half dead; flexible and pink, like lips”

<sup>163</sup> “my curtains hanging like drowned white hair”

<sup>164</sup> “at the empty garden [...] Out there or inside my head, it’s an equal darkness”

<sup>165</sup> “from the outside I must look like a cocoon, a spook, face enshrouded like this, only the outlines visible, of nose, bandaged mouth, blind eyes”

<sup>166</sup> treacherous ground, my own territory”

Estendendo a discussão sobre a casa a misturar-se ao corpo, algumas comparações recorrentes no relato intensificam o sentimento de clausura da narradora. Por sua vez, a imagem do “olho” marca a constante sensação de vigília de June no interior da república. A valer, a expressão “Under his Eye” é o cumprimento oficial de Gilead, sistema que sujeita e modifica mesmo as expressões mais corriqueiras – a despeito da justificativa religiosa, sabemos que o referido olho de Deus é ancorado pelo interesse do Estado<sup>167</sup>. Para além, a casta de *Eyes* refere-se ao grupo responsável pela segurança da república, que atua como polícia e como agente de espionagem, embrenhando-se aos demais grupos para vigiá-los e puni-los.

O elemento “olho” ganha destaque também através da marca no teto do quarto de June: “Acima, no teto branco, um ornamento em relevo no formato de grinalda, e no centro um espaço em branco, passado em reboco, como o lugar em um rosto em que o olho foi arrancado” (ATWOOD, 1996, p. 17, tradução nossa)<sup>168</sup>. É notável a força simbólica de um “olho cego de gesso” (ATWOOD, 1996, p. 61, tradução nossa)<sup>169</sup> em seu quarto a assombrar a narradora, remetendo à coesão do controle incessante sobre as mulheres integrantes do sistema.

Ainda, ao discorrer sobre a aparência das aias, June afirma: “Devemos ficar bem à distância: pitorescas, como leiteiras holandesas em um papel de parede frisado, [...] Agrada o olho, os olhos, os *Eyes*” (ATWOOD, 1996, p. 224, tradução nossa)<sup>170</sup>. A brincadeira com a linguagem no trecho remete a uma expressão popular do inglês acerca do prazer visual – *it soothes the eye*, no português algo como “agrada aos olhos” –, ao mesmo tempo em que instaura, na mesma sentença, a vigília repressora conduzida pelos *Eyes*. Estamos diante, outra vez, da aproximação entre o passado pré-Gilead e a realidade instaurada pela república, causando nos leitores o estranhamento a partir do trabalho com a linguagem.

Não desconectado da ideia do “olho”, o “espelho” aparece como objeto a intensificar a distância entre a narradora e sua própria imagem, ou seja, a distinção entre como June compreende-se internamente e como precisa vestir-se e comportar-se no mundo distópico:

---

<sup>167</sup> Notamos, neste ponto, uma referência direta ao elemento de controle *Big Brother*, no romance também distópico *1984*, de George Orwell.

<sup>168</sup> “Above, on the white ceiling, a relief ornament in the shape of a wreath, and in the center of it a blank space, plastered over, like the place in a face where the eye has been taken out”

<sup>169</sup> “blind plaster eye”

<sup>170</sup> “We must look good from a distance: picturesque, [...] Soothing to the eye, the eyes, the Eyes”

Resta um espelho, na parede do corredor. Se viro minha cabeça para que as asas brancas enquadrando meu rosto conduzam minha visão em sua direção, posso vê-lo enquanto desço as escadas, redondo, convexo, um espelho pier, como o olho de um peixe, e eu dentro dele como uma sombra distorcida, uma paródia de algo, uma figura de contos de fadas em uma capa vermelha, (ATWOOD, 1996, p. 19, tradução nossa)<sup>171</sup>

No trecho citado, o vidro do espelho é diretamente associado à função do olho vigilante, uma vez que as constrações de Gilead retiram do sujeito a possibilidade de identificação com seu reflexo, pois, de fato, seu percurso no interior da república é marcado pela alienação e pelo conflito entre interior e exterior. Ao mesmo tempo, a mesma descrição da narradora sobre sua imagem remete-nos ao ambiente insólito dos contos de fadas já mencionados, intensificando o absurdo de sua situação através da linguagem da narrativa e conectando personagens através do tempo.

Ao explorarmos o significado do “espelho” no relato da aia, podemos vislumbrar as personagens femininas enquanto reflexos do ponto de vista daquela que narra. Quando June e sua companheira de compras, a aia Ofglen, estão já familiarizadas com a presença pia e silenciosa uma da outra, conseguem finalmente consumir o primeiro diálogo autêntico através da imagem refletida em uma janela translúcida. Nesse momento, descobrem-se adversárias dos preceitos de Gilead, ao mesmo tempo em que uma rede de resistência à república é revelada a June. Através da superfície do vidro, as duas podem conectar-se diretamente: “Há um choque nesse enxergar: é como ver uma pessoa nua pela primeira vez. Há um risco, de repente, no ar entre nós, onde não havia antes. Até mesmo esse encontro de olhos carrega perigo” (ATWOOD, 1996, p. 177)<sup>172</sup>

Podemos entender que, através da comunicação entre as duas aias, a acepção opressiva da superfície do espelho como multiplicador de seres sem distinção é alterada a partir da experiência de contato entre as duas mulheres. Considerando a força simbólica do ato, ocorre certa ruptura na invisibilidade dos indivíduos, que significa reconhecerem-se como sujeitos particulares, a despeito das tentativas de padronização da república. Somando-se ao reconhecimento da individualidade, é instaurada a identificação entre as mulheres, que ocorre

---

<sup>171</sup> There remains a mirror, on the hall wall. If I turn my head so that the white wings framing my face direct my vision towards it, I can see it as I go down the stairs, round, convex, a pier glass, like the eye of a fish, and myself in it like a distorted shadow, a parody of something, some fairy-tale figure in a red cloak”

<sup>172</sup> “There’s a shock in this seeing; it’s like seeing somebody naked, for the first time. There is risk, suddenly, in the air between us, where there was none before. Even this meeting of eyes holds danger”

não a partir da padronização da vestimenta ou da função social, mas desta vez a partir da experiência reconhecível e compartilhada.

Por último, entendemos que o sentido conjurado pelo vidro espelhado ganha seu ponto máximo através da evocação da personagem Moira e da lembrança de suas palavras: “Você não pode enfiar sua mão pelo vidro de uma janela sem se cortar” (ATWOOD, 1996, p. 190)<sup>173</sup> Através dessa máxima, a descrição da figura quase heróica de Moira é intensificada, incitando maior contraste entre sua personalidade e a personalidade da protagonista, finalmente representando o que esta última não consegue ser. Assim, a partir da assertiva de Moira, o vidro, elemento violento que reflete e aprisiona, está contraposto com a abertura de um novo modelo de ação. O vidro representa, através de seu estilhaçar, a possibilidade de oposição ou resistência.

No mencionado conto *The Yellow Wallpaper*, o enlouquecimento da narradora acaba por expressar-se pela visão delirante de uma mulher que tenta escapar do papel de parede do quarto: “O padrão frontal move-se, sim—e não é espantoso! A mulher por trás dele agita-o!” (GILMAN, 1892, p. 654)<sup>174</sup> Notamos que, se a personagem enlouquecida de Charlotte Perkins Gilman havia gerado sua oposta-semelhante monstruosa através de uma imagem sinistra, a autora implícita em Atwood delineou para June uma semelhante muito mais humana e menos visual, uma vez que se comunica através da *palavra*.

A narradora dá vida à personagem que cumpriu a função de aia na casa do Comandante Fred antes de sua chegada e diverge dela própria como uma espécie de *duplo*, assim como a personagem Moira também representa<sup>175</sup>. Seu primeiro “encontro” com sua antecessora ocorre enquanto June explora seu quarto minuciosamente, atividade a que se dedica em meio à monotonia completa. Ao examinar o armário, identifica um breve escrito em seu interior com dizeres em latim: “e lá estava, em letras minúsculas, parecendo ainda fresco, riscado com um alfinete ou talvez mesmo uma unha, no canto onde a sombra mais escura descidia: “*Nolite te bastardes carborundorum*” (ATWOOD, 1996, p. 62)<sup>176</sup>

<sup>173</sup> “You can’t stick your hand through a glass window and not get cut”

<sup>174</sup> “The front pattern *does* move—and no wonder! The woman behind shakes it!”

<sup>175</sup> Amiga mais próxima da narradora antes de Gilead, a personagem nomeada Moira aparece caracterizada como seu oposto inspirador ao longo da narrativa, contrapondo-se por completo à atmosfera opressora do sistema. O significado de seu nome remete-nos à mitologia clássica e à noção de “destino individual” — [Informação disponível em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/moira#:~:text=%3A%20individual%20destiny%20%3A%20the%20will%20of%20the%20gods%20%3A%20fate>. Acesso em 25 de janeiro de 2021.] —, o que é bastante pertinente à imagem que a narradora constrói sobre a amiga.

<sup>176</sup> “and there it was, in tiny writing, quite fresh it seemed, scratched with a pin or maybe just a fingernail, in the corner where the darkest shadow fell: *Nolite te bastardes carborundorum*”

Através da imaginação, o achado de June representa a ela alguma via de comunicação com sua antecessora, alguém que também já esteve naquele quarto e vivenciou similares angústias de uma existência subjugada exclusivamente à gestação:

Gosto de pensar que estou conversando com ela, essa mulher desconhecida. Gosto de saber que sua mensagem tabu sobreviveu ao menos para uma outra pessoa, resistiu sobre as paredes do meu armário, foi aberto e lido por mim. [...] Quando imagino a mulher que o escreveu, penso nela por volta da minha idade, talvez um pouco mais nova. Transformo-a em Moira (ATWOOD, 1996, p. 62, tradução nossa)<sup>177</sup>

Tal como June revela, a história da misteriosa Offred termina com seu suicídio através do enforcamento no lustre do quarto, explicando-nos também porque o objeto foi retirado do local. Nesse momento, o “olho cego de gesso” (ATWOOD, 1996, p. 61)<sup>178</sup>, o qual ela havia observado cotidianamente no espaço vazio de seu teto, ganha uma nova carga de significados, e temos a ideia do feminino metamorfoseado em casa, silenciado literalmente pela vigília e pela clausura.

A mensagem deixada pela antecessora é assimilada ambigualmente pela narradora, no entanto. Segundo a explicação do patriarca da casa, a sentença em latim é resultado de uma brincadeira antiga de garotos, o que tem o efeito de desromantizar a inscrição, ou retirar dela o teor de correspondência secreta entre mulheres: revelado o fato de ela ser em realidade uma piada de homens, acaba transformando-se em uma piada sobre as mulheres que acham que possuíam algo. A descoberta de que a mensagem havia sido copiada de um dos livros do comandante transfigura o significado disruptivo da inscrição, dividindo June entre duas atitudes: a coragem de irromper de seu confinamento silencioso ou, inversamente, o fato de chegar à conclusão, a partir da revelação, da impossibilidade de qualquer ato revoltoso.

Ainda que ambigualmente, é notável que a insurgência da antiga Offred tenha se expressado através do narrar e não da ação, pois, para além do fato de que a personagem detinha quase nulas possibilidade de escapar de sua clausura, a mensagem é de que narrar é subversivo. Descobrir a antecessora, da forma como lemos, é lembrar da corajosa amiga do passado anterior e lembrar de mulheres que estiveram e também que estariam futuramente em condições semelhantes, ainda que o ato de lembrar não significasse escapar.

---

<sup>177</sup> “It pleases me to think I'm communing with her, this unknown woman. It pleases me to know that her taboo message made it through, to at least one other person, washed itself upon the wall of my cupboard, was opened and read by me. [...] When I imagine the woman who wrote them, I think of her as about my age, maybe a little younger. I turn her into Moira”

<sup>178</sup> “blind plaster eye”

Dessa forma, a partir da ideia do “duplo” feminino, podemos entrever o fenômeno de coletividade do poder imaginativo da mulher como potência reveladora sobre a experiência expressiva das mulheres. Assim como em *The Yellow Wallpaper*, *The Handmaid’s Tale* nos apresenta o contato com um espaço enlouquecedor em que a mulher possui duplos ambíguos. A narradora de Perkins Gilman descobre, no enlouquecimento, a presença de inúmeras individualidades constringidas em seu papel de parede: “ela está o tempo todo tentando escalar [...] Acho que é por isso que possuí tantas cabeças” (GILMAN, 1892, p. 654, tradução nossa)<sup>179</sup> A fusão final entre a protagonista e a figura monstruosa deste Cérbero-mulher pode ser compreendida como empoderadora, uma vez sendo a condição para sua autodescoberta como resistente a sua clausura. Afinal, a força provinda da animosidade inumana encarnada pela “mulher rastejante” afasta-a do anjo doméstico passivo no qual o homem insiste em moldá-la. Sua insanidade é o contraponto à racionalidade submissa ao casamento-prisão, que exige dela o abandono de sua imaginação criativa. Nos dois textos, a imaginação criativa aparece como o paliativo encontrado pelas protagonistas como um tipo de salvação, ou, ao menos, como uma potência favorável à mudez do cativo, apontando-nos para a relação, na escrita feminina, entre o confinamento da casa e o confinamento da literatura, infeccionando o texto de loucura por vezes insurgente: “Retirei a maior parte daquele papel, então você não pode me colocar de volta” (GILMAN, 1892, p. 656, tradução nossa).<sup>180</sup>

Na tese de Sandra Gilbert e Susan Gubar, com a qual nos alinhamos, a mulher escritora lida por um lado com os fantasmas autoritários da representação cultural — as desumanas aspirações ao “anjo” paralizado e sua antagonista, o “monstro ativo”, por exemplo —, em contraste com sua própria experiência. Por outro lado, defrontar literariamente a mulher no espelho significa assimilar de forma crítica toda uma carga de significados culturais no ato da escrita (e também na leitura, como aponta nossa experiência revelada nesse trabalho).

Em nossa perspectiva, contudo, ainda que a pena não tenha sido penosa a Margaret Atwood como o foi para suas antepassadas mães literatas, a “angústia da autoria” está expressa em seu texto como uma espécie de herança matrilinear. Em contraponto às autoras vitorianas enfocadas pelo texto crítico de Sandra Gilbert e Susan Gubar, Atwood representa a aquisição, pela mulher autora, da possibilidade de consciência “des-silenciada” sobre os conflitos de gênero e da possibilidade de exploração de tais conflitos no nível do texto. Como filha da literatura de mulher, a autora canadense manipula (com excelência) as

<sup>179</sup> “she is all the time trying to climb through [...] I think that is why there are so many heads”

<sup>180</sup> “I’ve put off most of that paper, so you can’t put me back”

imagens de que falam Gilbert e Gubar, demonstrando que os estigmas do feminino ainda cercam a cultura e as individualidades, não necessariamente como agentes determinantes, mas como espectros com os quais é necessário lidar, sendo possível lidar criativamente.

Para além, nossa leitura busca uma interpretação produtiva desses conflitos: uma mulher engendrada literariamente, constricta diante do espelho, silenciada ou empenhada em alcançar um meio de romper o silêncio pode conectar-se com o potencial disruptivo e quiçá empoderador de sua imagem através da mulher leitora, sua sucessora no tempo. Nessa lógica de leitura, concebemos o poema *The Other Side of the Mirror*, de Mary Elizabeth Coleridge, como uma ilustração poética da relação da mulher que lê e da mulher que escreve (que é também a mulher escrita no texto), como se compartilhassem traços da fisionomia ou a mesma linhagem; como mãe e filha:

Sentei-me diante de meu espelho um dia,  
 E conjurei uma visão vazia,  
 Distinta dos traços satisfeitos e alegres,  
 Que antes haviam sido ali refletidos –  
 A visão de uma mulher, selvagem  
 Com mais que um desespero feminino  
 [...]  
 Seus lábios estavam abertos – nem um som  
 Saía de suas linhas partidas de vermelho,  
 O que quer que seja, sua ferida odiosa  
 Em segredo e silêncio sangrava.  
 [...]  
 Sombra de um vulto no espelho,  
 Oh liberte a superfície cristalina!  
 Passe – como as visões mais claras passam –  
 Nunca mais a retornar, a ser  
 O fantasma de uma hora distraída,  
 Que me ouviu sussurrar: Eu sou ela!”<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> “I sat before my glass one day, / And conjured up a vision bare, / Unlike the aspects glad and gay, / That erst were found reflected there – / The vision of a woman, wild / With more than womanly despair. [...] / Her lips were open - not a sound / Came through the parted lines of red, / Whate'er it was, the hideous wound / In silence and secret bled. / No sigh relieved her speechless woe, / She had no voice to speak her dread. [...] / Shade of a shadow in the glass, / O set the crystal surface free! / Pass – as the fairer visions pass – / Nor ever more return,

Nos versos citados, a identificação entre o eu lírico feminino e a imagem vislumbrada na superfície espelhada — imaginada, criada pela imaginação, e não mero reflexo — remete aos duplos femininos analisados anteriormente no romance de Margaret Atwood, e também identificados no conto de Perkins Gilman. As mencionadas vozes femininas, através de suas autoras implícitas, encararam um reflexo complexo e revelador de si próprias, embaçando as imagens congeladas pela representação cultural patriarcal. Por fim, a profunda e penosa assimilação entre as figuras que se encaram — “*I am she!*” — nos conduz à inclusão da leitora como aquela que encara, por sua parte, o texto como um espelho, identifica e identifica-se, ainda que penosamente.

Como parte do desafio, a narrativa da aia oferece-se à leitura já em sua versão manipulada por pesquisadores intraficcionais, como visto anteriormente, transcrita e reorganizada em uma ordem temporal pertinente à interpretação daqueles que a colocaram em circulação. Nas Notas Históricas, portanto, descobrimos que lemos o resultado do manuseio apurador dos responsáveis pela veiculação dos relatos da aia, sendo parte da tentativa de uma leitura de mulher incluir-se problemáticamente em um “nós”, ao lado daquela a quem é necessário resgatar pela imaginação.

Em seu artigo “Mulher: uma essência vazia, mas resistente”, Cristina Henrique da Costa analisa um verso da poeta grega Safo<sup>182</sup> pelo viés da imaginação poética, interpretando-o como um “pedido de lembrança” (COSTA, 2014, p. 4). Enquanto descendentes literárias que aplicam o texto por meio da refiguração<sup>183</sup>, buscamos uma possível saída para a violência das abordagens teóricas, incluindo a vertente feminista, assumindo a tentativa de desviar do gesto historiográfico do personagem James Pieixoto, para quem o sentido da história de Offred reduz-se a verdades e inverdades, em prol de uma leitura de mulher no sentido afirmado por Costa: “Não só lendo, como também refletindo sobre a atividade imaginativa, crítica e criativa, que vence as barreiras da identificação, mas não ultrapassa os limites da diferença e da semelhança feminina” (COSTA, 2014, p. 7)

Cristina Henrique da Costa explica:

Da articulação dos tempos históricos diferentes é que depende a leitura do nós enquanto discurso de alguém para alguém. O segundo alguém, a mulher que lê e lembra, não pode perder de vista a fragilidade da lembrança

---

to be / The ghost of a distracted hour, / That heard me whisper: - 'I am she!'” Informação disponível em: <https://allpoetry.com/the-other-side-of-a-mirror>. Acesso em 20 de janeiro de 2021.

<sup>182</sup> “Sim, alguém, mais tarde, irá se lembrar de nós” (Safo, 2005, p. 70, 71, *apud*, COSTA, 2014, p. 3)

<sup>183</sup> Ver capítulo 2.

feminina, exigente, mas apenas performativa e sem teoria. A questão do nós mulheres é poética enquanto problema de leitura (COSTA, 2014, p. 6)

Diante de tais premissas pautadas na aplicação da ideia ricoeuriana de “leitor que responde”<sup>184</sup>, a leitura feminista reflexiva e responsiva que procuramos construir é uma posição de resistência pela imaginação, que, por sua vez, constrói a coletividade na diferença: uma “mulher-leitora-eu-nós” (COSTA, 2014, p. 14) em posição de resistência às teorias, ou, nas palavras de Cristina Henrique da Costa: “pelo protesto contra teorias, filosófico-neutras, machistas ou feministas” (COSTA, 2014, p. 16) Tendo a imaginação na leitura como mediadora entre a mulher e a literatura, nosso tratamento da história de June caminhou no sentido de *desviolenta-la*, desprendendo-a das armadilhas de leitura das Notas Históricas e lendo-a como mulher. Assim como Safo, June clama pela lembrança que, pelo viés de uma hermenêutica crítica, ultrapassa a subjetividade do “eu” como leitora e alcança uma coletividade de mulheres pela chave da identificação.

Para além, ao recuperarmos a função da autora implícita enquanto criadora do universo ficcional, podemos entender em seu papel também um gesto de lembrança acerca da necessidade de resistir à lógica hostil e reducionista que incide sobre nosso passado tal como os estudos sobre Gilead incidem sobre o passado de June. Foi preciso que a autora outorgasse à leitora a possibilidade de “encarar” June e de compreender-se melhor pelo processo de espelhamento, pois “as próprias mulheres têm o poder de criar a si próprias como personagens, talvez até mesmo o poder de alcançar a mulher aprisionada no outro lado do espelho/texto e ajudá-la a escapar” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 16, tradução nossa)<sup>185</sup>

Finalmente, o que *The Handmaid's Tale* representa em nossa leitura, é uma sequência de espelhos em que se veem refletidas uma sucessão de gerações femininas que desembocam em Atwood e na própria leitora, na medida em que ambas carregam as penas de suas ancestrais. O romance pode ser entendido como um manifesto feminino, que dissemina-se temporalmente entre o passado – para as escritoras e leitoras enlouquecidas pela realidade e carecendo de narrativas – e para o futuro, para que as descendentes literárias lembrem-se de lembrar. Por fim, como efeito dessas aberturas contagiantes pela imaginação, aplica-se a afirmação ricoeuriana:

---

<sup>184</sup> Ver capítulo 2.

<sup>185</sup> “women themselves have the power to create themselves as characters, even perhaps the power to reach toward the woman trapped on the other side of the mirror/text and help her to climb out.”

pela ficção, pela poesia, novas possibilidades de ser-no-mundo são abertas na realidade cotidiana; ficção e poesia visam o ser, não mais na modalidade do ser-dado, mas na modalidade do poder-ser. Da mesma forma, a realidade cotidiana é metamorfoseada em favor do que podemos chamar as variações imaginativas que a literatura opera sobre o real (RICOEUR, 1986, p. 115, tradução nossa)<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> “par la fiction, par la poésie, de nouvelles possibilités d’être-au-monde sont ouvertes dans la réalité quotidienne; fiction et poésie visent l’être, non plus sous la modalité de l’être-donné, mais sous la modalité du pouvoir-être. Par là même, la réalité quotidienne est métamorphosée à la faveur de ce qu’on pourrait appeler les variations imaginatives que la littérature opère sur le réel”

## CONCLUSÃO

Assumindo a missão de interpretar o universo ficcional de *The Handmaid's Tale* com “espírito de feminização” (COSTA, 2014, p. 6), podemos afirmar que percorremos dois ângulos gerais: o da realidade e o da ficção. O primeiro foi instigado pelo tratamento da maternidade no romance de Margaret Atwood e pelo olhar feminista sobre a vivência maternal de mulheres concretas, entendendo-a tão carregada de uma reincidência alienante e de um mistério estonteante. Concluimos que a ambivalência atravessada pelo poder de gerar a vida, entre experiência particular e institucionalizada, reflete-se por todos os lados de nossa própria experiência enquanto “filhas de mãe” e mães em potencial<sup>187</sup>.

Por sua vez, a perspectiva direcionada aos traços mais propriamente literários do romance, a despeito de manterem a ótica feminista, não procuraram assumir um posicionamento separatista, que tentasse compreender a singularidade da literatura de mulher em oposição à literatura feita por homens. Todavia, tampouco foi possível compreender as obras de cultura como um todo orgânico, como se não estivessem penetradas por questões políticas e ideológicas, sob o risco de aceitarmos alguma universalidade opressiva na arte e na literatura.

Nesse sentido, buscamos demonstrar como *The Handmaid's Tale* concebe criticamente a mulher e suas questões concretas através da linguagem literária. Foi possível entender, pela discussão, como o romance trabalhado pode ser uma experiência estética de pertinência veemente à compreensão da conjuntura social e política envolvendo o percurso de mulheres no passado e no presente, incitando à ação em direção à transformação do futuro.

No debate sobre a ficção, lançamos mão da ferramenta ricoeuriana que concerne à imaginação produtora. A partir desse viés, questionamo-nos sobre como o trabalho estético e imaginativo de Atwood explora a disparidade ambígua entre a situação de aprisionamento e opressão da narradora-protagonista em paralelo a seu trabalho com a língua. Continuamente, a voz da narradora desloca a atenção para seu próprio discurso, incitando a reflexão sobre usos linguísticos, sobre a liberdade implícita no falar e sobre as implicações de uma fala conduzida ou suprimida. A autora implícita de fato confere à subjetividade narradora os conflitos provindos das imputações externas sobre a mulher

---

<sup>187</sup> Encaramos o desafio de pensar no coletivo, a despeito do receio da prepotência deste ato e da obliteração de experiências de outras mulheres. Nossa compreensão parece-nos, no entanto, a parte mais relevante do que podemos oferecer e talvez seja necessário acreditar que não se trata de pouco.

como corpo-sujeito oficialmente amputado de individualidade.

No que concerne ao ato da escrita pela mão de mulheres, concebemos, em especial pela leitura crítica de Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000), que Margaret Atwood responde – porque pode, ao contrário de suas antepassadas literárias – a dinâmicas de gênero no interior do cosmos literário, dialogando com seu passado matrilinear feminino. Vislumbramos a angústia de “estar fechada à criatividade” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 90, tradução nossa)<sup>188</sup>, o que nos remete à declaração de Virginia Woolf: “quão desagradável é estar trancada para fora” e “como é pior, talvez, estar trancada dentro” (WOOLF, 2004, p. 28, tradução nossa)<sup>189</sup> O arcabouço feminista proporcionou-nos a visão crítica da exclusão da mulher – ao mesmo tempo simbólica, literal e histórica – de espaços de poder e da literatura, em prol do aprisionamento na casa e no corpo.

Entendemos que os materiais bibliográficos selecionados – em especial a crítica feminista e a ferramenta ricoeuriana – ofereceu-nos repertório para análise do romance no caminho da quebra da antinomia entre vida e literatura. Tal imbricação entre ficção e realidade é o que nos permite assumir que o desdobramento das obras de cultura, tal como afirmou Paul Ricoeur, incidem sobre a realidade objetiva e sobre as ações no mundo. Em cruzamento com as subjetividades leitoras, a porção de realidade contida na ficção constrói a possibilidade de uma ação transformativa sobre o “eu” leitor e a esfera em que habita. A visão da experiência humana, nessa perspectiva, conecta o campo da narrativa ao campo da ação, implicando, a partir da leitura de obras, o exercício de reflexão sobre o cotidiano e a realidade extratextual: um “poder-ser” (RICOEUR, 1986, p. 115).

Concluimos, a partir disso, que o texto de Margaret Atwood levanta o próprio problema da literatura de autoria feminina, constrita e necessitando de leitura, segundo o ângulo que decidimos circunscrever. Lemos *The Handmaid's Tale* como uma narrativa do aprisionamento metafórico-literário, além de físico, vivido pela mulher; finalmente como uma história *de* mulher, *sobre* mulheres e *para* mulheres<sup>190</sup>. Existe, de fato, uma força disruptiva em imaginarmos diversos níveis de expressão e leitura femininas, tanto no interior da própria narrativa como no mundo que o texto projetou, resultando em histórias deixadas para serem *lembradas*. Este trabalho é um ato de lembrança.

---

<sup>188</sup> “locked away from creativity”

<sup>189</sup> “I thought how unpleasant it is to be locked out; and I thought how it is worse, perhaps, to be locked in”

<sup>190</sup> Como procuramos deixar claro desde a introdução deste trabalho, a noção de feminino que nos move não se pretende isolada ou excludente, mas profundamente humana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATWOOD, M. 'I could say that, too': An Interview with Margaret Atwood. [Novembro, 2017] *Contemporary Women's Writing*. Entrevista concedida a Fiona Tolan.
- \_\_\_\_\_. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Negociando com os Mortos: a escritora escreve sobre seus escritos*. São Paulo: Rocco, 2004.
- BADINTER, E. *Um amor conquistado: O mito do amor materno*. Tradução Waltensir Dutra. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Editora Difusão Europeia do Livro: São Paulo, 1960.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.
- CALLAWAY, A. A. *Women disunited: Margaret Atwood's The Handmaid's Tale as a critique of feminism*. 2008. 72 f. Dissertação de Mestrado — San José State University, California, 2008. Disponível em: [www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh4/trabalhos/Haudrey.pdf](http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh4/trabalhos/Haudrey.pdf)
- CALVELLI, Haudrey Germiniani; LOPES, Maria de Fátima. A teoria do conhecimento e a epistemologia feminista. In Livro de Anais do Congresso Scientiarum Historia IV, 2011, p. 347-353. Disponível em: <https://docplayer.com.br/29997931-A-teoria-do-conhecimento-e-a-epistemologia-feminista.html>
- CANDIANI, H. R. *A tessitura da situação: a trama das opressões na obra de Simone de Beauvoir*. 2018. 190f. Tese de Doutorado — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- CARDI, Coline; ODIER, Lorraine; VILLANI, Michela; VOZARI Anne-Sophie. *Penser les maternités d'un point de vue féministe*. Genre, sexualité & société. v 16. dez 2016. Disponível em: <http://gss.revues.org/3917>
- CHODOROW, Nancy. *Psicanálise da Maternidade: Uma crítica a Freud a partir da mulher*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1990.
- COSTA, Cristina Henrique da. A hermenêutica crítica de Paul Ricoeur posta à prova da imaginação feminina. *Remate de Males*, vol.35, n.2, 2015, p. 393-418. \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_. Mulher, Uma Essência Vazia Mas Resistente? Recorte – Revista Eletrônica v.11, n.1, jan-jun. 2014. Disponível em: <http://revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/1508>
- EHRENREICH, B.; ENGLISH, D. *Witches, Midwives & Nurses: A History of Women Healers*. New York: Feminist Press, 2010.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'Água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FALUDI, S. *Backlash*. O contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres. Rio de Janeiro, Rocco, 2001.

FEDERICI, Silvia. *O calibã e a bruxa*. Tradução Coletivo Sycorax. Editora Elefante: São Paulo, 2017.

FOUQUE, Antoinette. *Gravidanza: Fèminologie 2*. Paris: Des Femmes, 2007.

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. London: Penguin Classics, 2010.

FUNCK, Susana Bornéo. *Crítica Literária Feminista - uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016.

\_\_\_\_\_. A Maternidade como Determinante Social nas Utopias Feministas de Atwood e Piercy. In: Nádia Battella Gotlib. (Org.). *A Mulher na Literatura*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 1990, v. 2, p. 93-103.

GILBERT, S. M.; GUBAR, S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2. Ed. NewHaven: Yale University Press, 2000.

GILMAN, P. C. The Yellow Wallpaper. *New England Magazine: An Illustrated Monthly*. v 11. fev 1892. Disponível em: <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/theliteratureofprescription/exhibitionAssets/digitalDocs/The-Yellow-Wall-Paper.pdf> Acesso em: 7 mar 2021.

IRIGARAY, Luce. Ce sexe qui n'en est pas un. *Les Cahiers du GRIF*, n 5, jan 2015. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1974\\_num\\_5\\_1\\_964](http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1974_num_5_1_964) Acesso em: 18 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. *An ethics of sexual difference*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

KNIBIEHLER, Yvonne. Féminisme et Maternité. *La revue lacanienne*. n 2. fev 2007. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2011-1-page-52.htm> Acesso em: 11 jan. 2020.

MAY, E. T. The Politics of Reproduction. *Irish Journal of American Studies*. v. 6. set 1997. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/30003141?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/30003141?seq=1#metadata_info_tab_contents)

NEUMAN, S. 'Just a Backlash': Margaret Atwood, Feminism, and The Handmaid's Tale. *University of Toronto Quarterly*, vol. 75, n. 3, 2006, p. 857-868.

ORWELL, George. *1984*. London: Penguin Books, 2008.

RICH, A. *Of woman born: motherhood as experience and institution*. New York: Norton, 1995.

RICOEUR, Paul. *Du texte à l'action: Essais d'herméneutique II*. Paris: Editions du Seuil, 1986.

\_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

STEIN, K. F. Margaret Atwood's Modest Proposal: The Handmaid's Tale. *Canadian Literature*, vol. 148, 1994, p. 57-73.

THOMAS, P. L. *Challenging Science Fiction and Speculative Fiction*. In: P. L. Thomas (org.) *Science Fiction and Speculative Fiction: Challenging Genres*. Boston: Sense Publishers, 2013, vol. 3, p. 1-13.

TOURAILLE, P. Du Désir de Procréer: Des Cultures plus Naturalistes que la Nature? *Nouvelles Questions Féministes*. v 30. n 1. jan 2011 Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2011-1-page-52.htm> Acesso em: 10 mar. 2020.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Londres: Penguin Books, 2004.

ZERILLE, L. A Process without a Subject: Simone de Beauvoir and Julia Kristeva on Maternity. *Signs*. vol. 18, n. 1, 1992, p. 111-135.