

ELOISA RAQUEL DE GOIS

**OS VÍNCULOS DE UMA PROTAGONISTA SEM NOME EM *THE
HANDMAID'S TALE* (1985) DE MARGARET ATWOOD**

ASSIS

2021

ELOISA RAQUEL DE GOIS

**OS VÍNCULOS DE UMA PROTAGONISTA SEM NOME EM *THE
HANDMAID'S TALE* (1985) DE MARGARET ATWOOD.**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dra. Cleide Antonia Rapucci

ASSIS
2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

G616v Gois, Eloisa Raquel de
 Os vínculos de uma protagonista sem nome em *The handmaid's tale* (1985) de Margaret Atwood / Eloisa Raquel de Gois. Assis, 2020.
 201 f. : il.

 Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
 Orientadora: Dra. Cleide Antonia Rapucci

 1. Ficção canadense. 2. Feminismo e literatura.
 3. Misoginia. 4. Distopias. 5. Atwood, Margaret, 1939- - Adaptações. I. Título.

CDD 819.1

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: OS VÍNCULOS DE UMA PROTAGONISTA SEM NOME EM *THE HANDMAID'S TALE* (1985) DE MARGARET ATWOOD

AUTORA: ELOISA RAQUEL DE GOIS

ORIENTADORA: CLEIDE ANTONIA RAPUCCI

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL-Assis

Profa. Dra. ÉRICA FERNANDES ALVES (Participação Virtual)
Centro de Ciências Humanas Letras e Artes / UEM/Maringá

Profa. Dra. GABRIELA KVACEK BETELLA (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Assis, 04 de maio de 2021

AGRADECIMENTOS



“De todo o amor que eu tenho, metade foi tu que me deu”

“I swear I’m gonna make you proud, I’ll be living one life for the two of us”

Às mulheres da minha vida...as que foram e as que ficaram. À pessoa mais maravilhosa que já existiu, mamis poderosa, Inez Maria Terezinha, meu maior exemplo e amor; à tia Gô e vovó Isaura (*in memoriam*). À tia Brígida, tia Cecília e tia Maria Paula.

Gratidão eterna à Dra. Cleide Antonia Rapucci, por aceitar me orientar nesta jornada, por não perder a perseverança em mim e, principalmente, ser essa pessoa incrível que é. Agradeço às queridas professoras Dra. Kátia Rodrigues Mello Miranda, pela participação em minha qualificação, Dra. Gabriela Kvacek Betella e Dra. Érica Fernandes Alves, pelas ótimas contribuições em minha defesa. Também agradeço a todos os professores da UNESP/Assis que me guiaram até aqui, em especial, Dra. Sandra Aparecida Ferreira.

A todos do projeto IsF, que me proporcionaram um grande desenvolvimento profissional e pessoal. Também agradeço à paciência, compreensão e apoio. Destaco aqui a Dra. Daniela Nogueira de Moraes Garcia, Dra. Paula Tavares Pinto, Dra. Sandra Mari Kaneko Marques.

Ao clã Tozoni, Gustavo, Audreia, Armando e Zuzu, que me apoiaram e me ajudaram nos momentos mais difíceis. Às minhas amigas e amigos que me entendem como eu sou: Erin, Maddie, Mari Neves, Lê Silva, Victah Potter...

Às Cleidetes, Camila, Manu, Naiana, Lis, Débora, Carla, Jéssica, que provam todo dia que mulheres fortes se ajudam, sim! *Last but not least*, Guilherme Magri e a Cecília Barchi, que aguentam meus surtos em forma de áudios.

*“Um homem não te define,
sua casa não te define,
sua carne não te define.
Você é seu próprio lar”.*

(Francisco, el Hombre)

GOIS, Eloisa Raquel de. **Os vínculos de uma protagonista sem nome em *The handmaid's tale* (1985) de Margaret Atwood**. 2021. 201 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2021.

RESUMO

Margaret Atwood, nascida em 1939, é uma importante escritora canadense que já publicou mais de 50 livros, entre eles ficção, poesia, teoria literária e *graphic novels*. Sua ficção especulativa, de 1985, *The handmaid's tale*, traduzido para o português como *O conto da Aia*, narra um futuro distópico não muito distante dos dias atuais. O enredo trata sobre a implementação de um governo teocrático, República de Gilead, nos EUA em uma época na qual a continuidade da espécie humana está em perigo por sérios problemas de infertilidade, provavelmente causados pelas emissões de poluentes tóxicos no planeta. Fundamentalistas religiosos dão um golpe de Estado e assumem o governo baseado nos mais arcaicos preceitos bíblicos, inspirados pelas comunidades radicais puritanas do século XVII. A distopia de Atwood tornou-se um símbolo para as mulheres e para o feminismo, por sua constante insinuação de que os direitos das mulheres, principalmente os reprodutivos, não devem ser subestimados e tomados por certo. Ildney Cavalcanti foi nossa principal fonte sobre o assunto. Em 2017, a plataforma americana Hulu lançou a série audiovisual homônima inspirada na obra e, como o original, ganhou várias premiações. Assim, esta dissertação tem como objetivos principais analisar as personagens femininas a partir do significado de seus nomes, expor os vínculos mantidos entre elas e apresentar os efeitos audiovisuais utilizados na transposição da obra literária para a série. Concluímos no segundo capítulo que os papéis e funções das personagens femininas são relacionadas ao significado de seus nomes, partindo das propostas de Antonio Candido e Norman Friedman. Sobre os vínculos entre elas e a narradora-protagonista, utilizamos principalmente a teoria da Jornada da heroína proposta por Maureen Murdock, pois suas etapas são contempladas na trama de Atwood. No terceiro capítulo, analisamos a relação entre espaço e narradora, considerando a importância do espaço interno das narrativas de autoria feminina, segundo Elódia Xavier. Também no capítulo três, constatamos que produção audiovisual da Hulu manteve cenas chave para a trama, e a partir dos trabalhos de Ismail Xavier e Robert Stam, demonstramos como o uso das cores, luz, posicionamento de câmera, trilha sonora etc. são utilizados a fim de conseguir o efeito esperado, na transposição dos mesmos elementos da obra literária para a obra audiovisual.

Palavras-chave: Margaret Atwood. *The handmaid's tale*. Crítica literária feminista. Transposição. Audiovisual.

GOIS, Eloisa Raquel de. **The bonds of a nameless protagonist in *The handmaid's tale*, by Margaret Atwood**. 2021. 201 s. Thesis (Masters in Language and Literature). – São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2021.

ABSTRACT

Margaret Atwood, born in 1939, is an important Canadian writer who has published more than 50 books, including fiction, poetry, critical essays and graphic novels. Her speculative fiction, published in 1985, *The Handmaid's Tale* narrates a dystopian future not far from the present day. The plot is about the implementation of a theocratic government, Republic of Gilead, in the USA at a time when the continuity of the human race is in danger due to serious infertility problems, likely caused by the emissions of toxic pollutants on the planet. Religious fundamentalists stage a coup d'état and take over the government based on the most archaic biblical precepts, inspired by the radical Puritan communities of the 17th century. Atwood's dystopia has become a symbol for women and feminism, due to its constant fight for women's rights, especially reproductive rights, should not be underestimated and taken for granted, Ildney Cavalcanti was our main source on the subject. In 2017, the American platform Hulu launched an audiovisual series inspired by the work and, like the original, won several awards. Thus, this dissertation analyses the female characters - the meaning of their names, their bounds and the audiovisual effects used in the transposition of the literary work to the series. I concluded in its second chapter that the roles and functions of female characters are related to the meaning of their names, starting from the proposals of Antonio Candido and Norman Friedman. Regarding the bounds between them and the narrator, we used the Heroine's Journey theory proposed by Maureen Murdock, as its stages are contemplated in Atwood's plot. In the third chapter, we analyzed the relationship between the rooms and the narrator, considering the importance of the internal space of female authored narratives, according to Elódia Xavier. Also, in chapter three, we conclude that Hulu's audiovisual production keeps key scenes from the book to support the plot. Considering works of Ismail Xavier and Robert Stam, we demonstrate how the use of colors, light, camera positioning, soundtrack etc. are used in order to achieve the expected effect, in the transposition of the same elements from the literary work to the audiovisual work.

Keywords: Margaret Atwood, *The handmaid's tale*; feminist literary criticism; transposition; audiovisual

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capa atual do filme comercializado nos EUA.....	52
Figura 2: Produção em Boston Lyric Opera. The New York Times.	53
Figura 3: Foto oficial de divulgação do balé.	54
Figura 4: Divulgação oficial da peça.....	55
Figura 5: Margaret Atwood e Elizabeth Moss.....	56
Figura 6: Protesto de mulheres em uma votação de lei contra o aborto em Ohio.	57
Figura 7: Capa da graphic novel	58
Figura 8: Livro Os testamentos	59
Figura 9: Episódio 1 – 28’53” – Serena fuma antes da Cerimônia.....	82
Figura 10: Episódio 1 – 18’28” – June e Janine chegam no Centro Raquel e Lia	88
Figura 11: Episódio 1 – 16’27” – Tia Lydia durante uma aula	91
Figura 12: Episódio 1 – 18’08” – June em seus primeiros momentos no Centro	92
Figura 13: Episódio 1 – 53’35” – As Marthas na cozinha.....	94
Figura 14: Episódio 1 – 3’25” – June e filha tentam fugir	109
Figura 15: Episódio 1 – 4’50” – June em seu quarto.....	119
Figura 16: Episódio 1 – 05’23” – June pensativa em seu quarto	119
Figura 17: Episódio 1 – 55’46” – June revela seu nome ao público.....	120
Figura 18: Episódio 1 – 55’56” – Créditos com trilha sonora You don’t own me	121
Figura 19: Episódio 1 – 08’18” – June desce as escadas.....	121
Figura 20: Episódio 1 – 08’23” – Plano detalhe na mão de June.....	122
Figura 21: Episódio 1 – 15’42” – June e Emily observam o Muro	123
Figura 22: Episódio 1 – 20’04” – As Aias dormem no antigo ginásio	128
Figura 23: Episódio 1 – 16’16” – Treinamento das Aias	130
Figura 24: Episódio 1 – 17’36” – Moira e June se veem	131
Figura 25: Episódio 1 – 17’07” – June e Moira em uma festa, flashback.....	132
Figura 26: Episódio 1 – 20’31” – June e Moira conversam no Centro	132
Figura 27: Episódio 1 – 27’07” – Janine passa por slutshaming	133
Figura 28: Episódio 1 – 36’16” – Janine tem um surto e June tenta controlá-la	134
Figura 29: Episódio 1 – 26’18” – Olho de Janine	136

Figura 30: Episódio 1 – 05’10’’ – June reflete sobre suicídio.....	137
Figura 31: Episódio 1 – 54:38 – Serena Joy não pode participar da reunião	138
Figura 32: Episódio 4 – 02’05’’ – June presa em seu quarto por ordens de Serena Joy.....	139
Figura 33: Episódio 5 – 47’58’’ – June escapa para o quarto de Nick.....	141
Figura 34: Episódio 8 – 16’20’’ – June e Comandante Waterford a caminho do prostíbulo.....	143
Figura 35: Episódio 8 – 32’55’’ – June e o Comandante conversam.....	143
Figura 36: Episódio 8 – 37’43’’ – June e Moira conversam no banheiro	145
Figura 37: Episódio 8 – 34’41’’ – Corredor do antigo hotel.....	147
Figura 38: Episódio 8 – 21’37’’ – June e o Comandante chegam à Casa de Jezebel	148
Figura 39: Episódio 8 – 22’31’’ – Legenda da trilha sonora.....	148
Figura 40: Episódio 2 – 25’49’’ – June e Luke dormem em sua casa	151
Figura 41: Episódio 3 – 23’33’’ – June, Moira e Luke conversam	152
Figura 42: Episódio 1 – 01’03’’ – June, Luke e a filha tentam fugir	153
Figura 43: Episódio 1 – 03’57’’ – June é capturada, câmera desfocada	154
Figura 44: Episódio 1 – 03’56’’ – June é capturada, imagem em foco	154
Figura 45: Episódio 1 – 25’45’’ – June chega à sala para a Cerimônia.....	155
Figura 46: Episódio 1 – 06’37’’ – June e Serena Joy conversam pela primeira vez	155
Figura 47: Episódio 1 – 12’55’’ – June e Emily passam em frente ao orfanato .	156
Figura 48: Episódio 1 – 13’00’’ – As meninas do orfanato	157
Figura 49: Episódio 1 – 13’21’’ – Nick e a filha, em uma lembrança de June ...	157
Figura 50: Episódio 1 – 23’49’’ – June na banheira.....	158
Figura 51: Episódio 1 – 24’03’’ – June e a filha no aquário, flashback	158
Figura 52: Episódio 1 – 24’34’’ – Jane e a filha no aquário, flashback	159
Figura 53: Episódio 1 – 15’58’’ – June pensa enquanto observa o Muro com Emily	160
Figura 54: Episódio 1 – 16’06’’ – June recorda	160
Figura 55: Episódio 1 – 16’19’’ – Tia Lydia e Aias no Centro Raquel e Lia	161
Figura 56: Episódio 1 – 17’07’’ – Flashback de June e Moira em uma festa.....	161
Figura 57: Episódio 1 – 17’01’’ – Moira conversa com June	162

Figura 58: Episódio 1 – 17’01” – June conversa com Moira	162
Figura 59: Episódio 1 – 16’42” – June chega ao Centro Raquel e Lia	163
Figura 60: Episódio 1 – 23’14” – June se prepara para o banho	163
Figura 61: Episódio 1 – 08’51” – June observa Rita fazer pão	164
Figura 62: Episódio 1 – 10’14” – Emily espera June em frente à casa	165
Figura 63: Episódio 1 – 26’04” – June reflete enquanto aguarda o início da Cerimônia	166
Figura 64: Episódio 1 – 27’30” – Janine passa por slutshaming	166
Figura 65: Episódio 1 – 34’10” – Jane conversa consigo mesma na cama	167
Figura 66: Episódio 1 – 37’28” – Moira aconselha June	168
Figura 67: Episódio 1 – 37’49” – June se controla	168
Figura 68: Episódio 1 – 12’25” – June conversa com a audiência	169
Figura 69: Episódio 1 – 10’24” – June em monólogo interior ao conversar com Rita	169
Figura 70: Episódio 1 – 10’56” – June em monólogo interior durante conversa com Nick	170
Figura 71: Episódio 1 – 23’01” – June em monólogo interior ao se preparar para o banho	170
Figura 72: Episódio 1 – 30’23” – Serena Joy escuta a leitura bíblica durante a Cerimônia	171
Figura 73: Episódio 1 – 07’50” – Serena Joy repreende June	172
Figura 74: Episódio 1 – 07’56” – June cerra o punho	172
Figura 75: Episódio 2 – 20’29” – June escuta as Esposas a xingando	173
Figura 76: Episódio 09 – 08’58” – As Esposas passeiam com o bebê recém-nascido	173
Figura 77: Episódio 10 – 57’07” – Serena Joy briga com June	174
Figura 78: Episódio 1 – 42’23” – Janine exhibe gravidez	175
Figura 79: Episódio 1 – 42’22” – Janine afirma que Moira está morta	175
Figura 80: Episódio 1 – 49’44” – Moira recebe a notícia que June está grávida	176
Figura 81: Episódio 1 – 51’13” – June e Emily viram cúmplices	177
Figura 82: Episódio 1 – 51’11” – Emily e June trocam confidências	177
Figura 83: Episódio 2 – 05’49” – Emily conta à June sobre Mayday	178

Figura 84: Episódio 1 – 52’53’’ – Emily conta à June que há um espião em sua casa.....	179
Figura 85: Episódio 2 – 45’06’’ – June tenta descobrir o que aconteceu com Emily	179
Figura 86: Episódio 2 – 12’42’’ – Esposas reunidas para o parto.....	181
Figura 87: Episódio 2 – 13’58’’ – Aias e Tias ajudam Janine	182
Figura 88: Episódio 2 – 19’08’’ – Esposas questionam June	182
Figura 89: Episódio 2 – 23’53’’ – Todas as mulheres reunidas para o nascimento	183

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. AUTORA E OBRA.....	17
1.1 Margaret Atwood: de mulher do cabelo engraçado à bruxa comunista.....	17
1.2 Fortuna crítica em <i>The handmaid's tale</i>	36
1.3 A série e outras obras inspiradas	51
2. A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS.....	60
2.1 O conto do feminismo.....	60
2.2 Distopia: “melhor nunca significa melhor para todos”	68
2.3 A personagem na ficção	73
2.4 “O que há num nome?": nomes e funções	76
2.4.1 Os nomes do livro.....	80
2.4.2 Nomes da série	95
2.5 A jornada e seus vínculos: de “meu quarto” a “Mayday”	99
3. A TRANSPOSIÇÃO	115
3.1 Narrador-personagem e a câmera	116
3.2 Os espaços	123
3.3 Os vínculos transpostos	153
CONCLUSÃO	184
REFERÊNCIAS.....	191

INTRODUÇÃO

Margaret Atwood é uma premiada escritora canadense, que além de romancista, também atua como poetisa, contista, crítica literária e inventora (LongPen). Suas obras já foram publicadas em mais de 35 países. Seu estilo ao tratar dos limites sociais foi reconhecido desde o início de sua carreira. Atualmente Atwood continua examinando a vida e cultura moderna, inclusive abordando os direitos das mulheres.

Seu romance distópico de 1985 *The handmaid's tale* (HMT de agora em diante), traduzido para o português em 1987 (*O conto da Aia*), recebeu várias indicações e ganhou prêmios de literatura ao longo dos anos de 1985, 1986 e 1987. Nunca deixou de ser publicado e esgotou durante o período da eleição de Donald Trump. Suas personagens ganharam vida em versões de filme, ópera, série audiovisual, entre outros, revelando, deste modo, seu impacto tanto no mundo das belas artes, assim como no cotidiano.

Além de adaptações, a obra aqui tratada conta com estudos acadêmicos de várias vertentes, em diferentes países. Entretanto, tais pesquisas ainda são em número pequeno, mesmo na área de Letras Estrangeiras Modernas, se comparados a grande relevância, choque, identificação e influência que exerce no cenário social mundial contemporâneo. Tendo em vista o atual cenário político internacional, as altas taxas de feminicídio, o grande impacto e mobilização social causados pela série, um trabalho que investigue as denúncias propostas pela obra de Atwood se torna essencial.

No primeiro capítulo desta dissertação, *Autora e obra*, são abordadas questões concernentes à autora. No subitem 1.1 *Margaret Atwood: de mulher do cabelo engraçado à bruxa comunista* são trazidos fatos e curiosidades de sua vida profissional entrelaçados com sua vida pessoal, em ordem cronológica. Nesta parte, as maiores obras da autora também encontram uma breve apresentação, assim como as premiações mais relevantes. Atwood decidiu se tornar escritora aos 16 anos e desde então sempre se dedicou à literatura. Em 2021 em 2021, ano de escritura dessa dissertação, ela completa 82 anos, portanto, a lista de seus feitos é bastante extensa.

O subitem 1.2 *Fortuna crítica em The handmaid's tale* aborda os trabalhos acadêmicos brasileiros recentes mais pertinentes à temática de nosso estudo. Começamos analisando a dissertação de Lucia de la Rocque (2004), *Úteros bípedes ou cálices sagrados? Gênero, reprodução e maternação em The handmaid's tale*, de Margaret Atwood, que trata da manipulação da capacidade reprodutiva feminina pelo patriarcado. Seguimos com a tese de Ana Rüsche (2015), *Utopia, feminismo e resignação em The Left Hand of Darkness e The Handmaid's Tale*, na qual nos concentramos em suas colocações críticas sobre o modelo de feminismo representado em *HMT*.

O terceiro trabalho de que lançamos mão foi a dissertação de Caroline Estevam de Carvalho Pessoa (2017), *Meu nome não é "Offred": um estudo sobre literatura, cinema e identidade*, o qual consideramos mais relevante para nosso estudo, visto que também trata da questão da identidade/memória e a transposição da literatura para o audiovisual. A dissertação de Silvia Regia Martins de Azevedo (2015), *Memória e identidade como forma de libertação em The handmaid's tale, de Margaret Atwood*, também discute a questão da identidade, relacionada ao silenciamento e à discriminação da mulher ao longo da história.

O último estudo por nós empregado neste subitem é a dissertação de Mabiana Camargo (2015), *"Give me children or else I die": a maternidade como novum na ficção científica The handmaid's tale (1985) de Margaret Atwood*, no qual são desenvolvidos o conceito do *novum* na ficção científica e sua relação com a questão da maternidade em *HMT*.

O maior princípio de Margaret Atwood com *HMT* é que absolutamente todas as situações de violência (principalmente contra as mulheres) narradas na obra devem ter um correlato/precedente no mundo factual, ou seja, todos os contextos de barbárie não são meros frutos da imaginação da autora, mas sim exposição da história humana.

Assim sendo, nosso segundo capítulo *A construção das personagens femininas* discorre sobre questões referentes à escrita e manipulação das personagens femininas na diegese distópica de Atwood. O subitem 2.1 *O conto do feminismo* trata de um resumo sobre as chamadas ondas do movimento feminista, no qual foram utilizados trabalhos das pesquisadoras Carla Cristina Garcia e Antje Schrupp para embasar nossa breve síntese. Breve, pois a história sobre

questionamentos, hoje pautas do pensamento feminista, teve seu início séculos atrás. Assim sendo, o termo “conto” em nosso título se dá por duas questões. A primeira é a referência clara ao nome da obra de Atwood e a segunda pois contos geralmente são breves, assim como nosso subitem.

As questões sobre os gêneros distopia e distopia feminista e suas funções na sociedade se encontram no subitem 2.2 *Distopia feminista: melhor nunca significa melhor para todos*. Nosso título novamente faz referência à uma citação esclarecedora da obra. O subitem 2.3 *A personagem na ficção* apresenta pontos importantes sobre o desenvolvimento da protagonista, antagonistas e coadjuvantes, tanto na questão do enredo, como na questão da estética.

Já o subitem 2.4 *“O que há num nome?”: nomes e funções* descreve e analisa o significado por trás dos nomes das personagens femininas, visto que suas definições são inerentes à essência de cada uma delas, tanto na questão de personalidade, como sobre seus efeitos no desenrolar da trama. Foram escolhidos nove nomes, entre as personagens, profissão e locais para serem analisados, os quais foram definidos por sua importância na narrativa ou pela quantidade de vezes que interagiram com a protagonista. Os nomes selecionados foram divididos em duas categorias, criando, assim, dois subsubitens, 2.4.1 *Nomes no livro* e 2.4.2 *Nomes na série*.

O capítulo dois é finalizado com o subitem 2.5 *Os vínculos: de “meu quarto” a “Mayday”*. Ele discorre sobre os vínculos afetivos entre a narradora-personagem e outras personagens femininas mais recorrentes. A obra de Maureen Murdock, *The heroine journey*, em tradução livre *A jornada da heroína*, foi peça-chave para compreendermos as relações da personagem principal consigo mesma e com as outras personagens femininas.

Para o terceiro capítulo, consideramos o impacto real que a ficção de 1985 causou em sua época, que se estendeu pelas próximas três décadas e, pode-se dizer, atingiu seu pico nos últimos anos (principalmente 2017, 2018 e 2019) graças à quarta onda do feminismo e à adaptação do mundo distópico de Gilead para as telas de televisão e computador, pela plataforma americana de *streaming* Hulu, concorrente da Netflix.

Deste modo, escolhemos a questão da transposição da obra literária para o audiovisual para compor nosso último item, intitulado *A transposição*, visto que

essa mais recente adaptação (da qual Atwood faz parte da equipe de produção) mantém a premissa básica da autora sobre situações de violência, o que torna a trama e cenas mais chocantes. Nosso *corpus* se limita à primeira temporada da produção da Hulu.

No subitem 3.1 *Narrador-personagem e a câmera*, Robert Stam e Ismail Xavier são os teóricos selecionados como nossas referências ao avaliarmos os instrumentos e recursos técnicos escolhidos para a composição audiovisual. Partimos, assim, do fundamento proposto por Robert Stam, que as questões estéticas “estão intrinsecamente associadas às questões sociais que tem a ver com a estratificação social e a distribuição do poder” (2008, p. 38) e, portanto, devem ganhar espaço nos estudos de obras audiovisuais que tem como foco justamente as relações de poder.

Já no subitem 3.2 *Os espaços*, é analisada a relação de Offred com os lugares em que habita (sua casa antes do golpe, o centro de treinamento e a casa do Comandante Waterford) e que frequenta (a casa de prostituição chamada Jezebel’s), lançando mão das avaliações de Elódia Xavier sobre os papéis assumidos pelo elemento “casa” nas obras de autoria feminina.

Finalizamos com o subitem 3.3 *Os vínculos transpostos*, porém agora com a ênfase na maneira que as relações entre as personagens femininas foram retratadas na série. Analisamos os recursos utilizados pela produção e seus efeitos no público, traçando um paralelo com o efeito proposto pela obra literária.

Desta forma, nosso objetivo principal é analisar a construção estética das personagens femininas (selecionadas) em *HMT* e os vínculos entre elas e a protagonista, para então apresentar como tais ligações foram transpostas para o audiovisual. É importante ressaltar que não pretendemos comparar ou apresentar julgamento de valor, mas sim avaliar as escolhas estéticas, por meio da narração, jogo de câmera, entre outros, e, novamente, as implicações e efeitos causados por elas nos expectadores.

À vista disso, iniciamos nossa análise sobre a narradora-personagem, Offred/June, no livro *O conto da Aia*, de 1985 e a sua transposição para a série audiovisual pela plataforma americana *de streaming* Hulu lançada em 2017.

1. AUTORA E OBRA

1.1 Margaret Atwood: de mulher do cabelo engraçado à bruxa comunista

A escritora canadense Margaret Eleanor Atwood, nasceu no dia 18 de novembro de 1939 na cidade de Ottawa. É, portanto, considerada parte da chamada Geração Silenciosa, ou seja, a geração que precede os *Baby boomers*. Sua geração recebeu esse nome, pois as crianças cresceram durante um período de guerra e depressão econômica, porém a infância de Atwood não parece ser tão comum quanto a das outras crianças de sua época.

Seus pais eram estudiosos, a mãe, Margaret Dorothy Killam, era nutricionista e o pai, Carl Edmund Atwood, era um cientista de entomologia, ou seja, especialista em insetos. Eles se conheceram quando estavam no ensino médio. Ele vinha da área rural de Nova Scotia e ela era filha de um médico.

Devido ao romantismo de seu pai, a escritora recebeu, em homenagem, o mesmo nome de sua mãe, Margaret. Desta forma, desde a infância foi chamada dentro de casa pelo apelido Peggy. Em seu documentário de 2017 pela BBC, Atwood diz que é possível crer que ela estava destinada a ser escritora, já que desde seu nascimento foi dada a ela uma dupla identidade; Margaret e Peggy. A autora afirma que sentia a necessidade de fazer alguma realização com o seu “nome extra” (Margaret) “então a autora é o nome nos livros, eu sou a outra [Peggy]¹” (BBC, 2017, 50’12”).

Por causa do emprego do pai, Atwood e seus irmãos cresceram longe dos grandes centros urbanos e suas rotinas sociais, pois sua família se mudava muito e ela só começou a frequentar a escola de forma consistente aos 8 anos, tendo em vista as demandas do trabalho do pai, que exigia temporadas nas florestas no norte do Canadá. A família de Atwood se mudou para a floresta em Pelee Island quando a escritora tinha seis meses de idade, em um lugar sem água corrente, sem eletricidade, e outras facilidades da vida na cidade.

Desta forma, Margaret Atwood e seu irmão mais velho Harold Leslie Atwood (nascido em 1937) não tiveram uma infância comum, ao contrário da caçula Ruth

¹ “So the author is the names on the books, I am the other one”.

Atwood (nascida em 1951). Os pais cuidaram da educação formal dos filhos por alguns anos, em *homeschool*, assim sendo, Atwood passou a frequentar a escola integral com 12 anos de idade, por volta da época do nascimento de sua irmã caçula.

Os livros se tornaram, portanto, seu passatempo favorito. A família tinha vários tipos em casa, desde científicos até de assassinatos (LOUISIANA CHANNEL). A autora conta também que nenhuma de suas leituras foi censurada dentro de casa e que teve que aprender a ler muito cedo, pois ninguém pararia as tarefas para ler as tirinhas dos jornais para ela. Então, se ela quisesse entender, teria que aprender a ler (NINE NETWORK).

Tal modelo de infância, conforme afirmado por ela no livro *The Cambridge companion to Margaret Atwood* (editado por Coran Ann Howells e publicado pela Cambridge University Press) fez com que crescesse longe das pressões sociais direcionadas ao seu gênero.

A orientação da minha família inteira era voltada para a área científica, do que para a literária... Então, enquanto a sociedade ao meu redor, no anos 50, estava inclinada em fazer as meninas colecionarem porcelana, se tornarem líderes de torcida e se casarem, meus pais tinham uma cultura diferente. Eles acreditavam que era uma obrigação que eu estudasse tanto quanto possível [...] eles me deram o tipo mais valioso de apoio, ou seja, eles esperaram que eu usasse minha inteligência e minhas habilidades e não me pressionaram para casar² (ATWOOD apud HOWELLS, 2006, p. 12, *tradução nossa*).

Assim sendo, suas escolhas pessoais e literárias, estranhamentos sociais, etc, refletem grandemente sua criação. Sobre a escrita na infância, a autora conta (em uma entrevista postada pelo canal de YouTube *Nine Network*), que seu irmão mostrava aptidão para a escrita desde criança. Ambos costumavam, além de ler histórias em quadrinhos, escrever suas próprias narrativas. Assim como a família Brontë e seus mundos imaginários de Angria e Gondal (segundo a British Library Online), criados por Charlotte, Branwell, Emily e Anne Brontë, Margaret e Harold Atwood também criavam seus próprios mundos para a escrita.

² “The orientation of my entire family was scientific rather than literary... So while the society around me, in the fifties, was very bent on having girls collect china, become cheerleaders, and get married, my parents were from a different culture. They just believed that it was incumbent on me to become as educated as possible [...] they gave me a more important kind of support; that is, they expected me to make use of my intelligence and abilities, and they did not pressure me into getting married”.

Nessa mesma entrevista, podemos ter um relance, já na infância, das decisões que permeariam a escritora profissional. Atwood afirma que “se há um planeta que você pode inventar, então você poderá fazer todas as regras. Essa é uma das razões pelas quais as pessoas gostam de escrever ficções científicas³” (ATWOOD, 2017, 00’33”, *tradução nossa*).

Também é possível notar a admiração que ela sempre nutriu pelo irmão mais velho, que se tornou um dos neurocientistas mais reconhecidos do Canadá, por seus estudos de transmissão de sinapse (de acordo com o *site science.ca*). Para ela, o irmão criava mundos com heróis melhores que os dela: “meu planeta era bem bobo. Meus super-heróis eram risíveis comparados aos do meu irmão, que eram mais armados do que os meus⁴” (ATWOOD, 00’41”, *tradução nossa*).

O tom sarcástico, presente em sua escrita e em suas entrevistas, aparece ao comentar sobre o próprio mundo ficcional criado durante a infância, mostrando sua ferrenha autocrítica, como quando afirma que os super-heróis que ela tinha criado ocasionalmente usavam armas, “mas eles não levavam isso tão a sério. Eles se interessavam mais por voar por aí. Eles eram coelhos, coelhos voadores. Eu te disse que era bobo⁵” (ATWOOD, 00’49”, *tradução nossa*). Deste modo, a preferência por personagens normais ao invés de super pessoas faz parte de seu perfil de criação.

Em um documentário sobre si, a autora narra sobre os aprendizados de sua infância, que foram bastante singulares, não só sobre lidar com os perigos da floresta, o que se deve ou não fazer para se proteger deles. As manhas e choros nunca eram encorajados e não havia uma diferenciação sexista sobre tais assuntos, assim como, ambos os sexos foram estimulados ao diálogo e à curiosidade.

A escritora cresceu nos anos 40, sua família se mudou para Toronto em 1945, mudando assim a rotina de todos. Margaret Atwood passa a frequentar normalmente a escola, Leaside High School durante o ensino médio. Atwood conta

³ “If you have a planet that you can invent, you therefore get to make all the rules. That’s one of the reasons people like to write Sci-Fi”.

⁴ “My planet was quite stupid. My superheroes were laughable compared to my brother’s, who were more weaponized than mine”.

⁵ “I did, however, had some superheroes of my own and they occasionally shot guns, but they didn’t take it very seriously. They were mostly interested in flying around. They were rabbits, they were flying rabbits. I told you it was stupid”.

que sua nova realidade foi um grande choque, pois as escolas estavam passando pelo período de militarização e todas as crianças marchavam em situações específicas. Essa experiência foi inspiração para um de seus romances *Cat's eye*, que fala sobre os grupinhos e rivalidade feminina no ambiente escolar.

Nessa obra, assim como em outras durante sua carreira, os críticos e leitores tentaram encontrar relatos autobiográficos, partindo para uma análise crítica biográfica do romance. Em várias entrevistas, vemos Atwood responder a tais especulações com bastante clareza. Segundo ela,

as pessoas que fazem uma conexão muito ingênua entre o que leram nos seus livros e com o que você realmente é, e frequentemente se sentem traídos quando você diz que inventou as coisas que escreveu nos livros. Mas, certamente, é isso que é ser um escritor. Um escritor é uma pessoa que escreve ficção ou poemas, e isto é diferente de livros sobre fatos ou livros de biografia⁶ (BBC, 14'30", *tradução nossa*).

A autora afirma que se só fosse possível escrever sobre a própria vida, só “poderíamos escrever um livro” e que acredita assim que um escritor ganha notoriedade, as pessoas começam a enxergá-lo com um tipo de pregador/orador e não mais como escritor de ficção (BBC, 26'23", *tradução nossa*). Desta forma, Atwood defende claramente o direito de criação do autor, que pode ou não usar suas experiências como inspiração, porém que de forma alguma deve ficar limitado a elas.

Sua infância e adolescência se dá na chamada época dourada da científica, justamente por considerar o período pós-guerra. Fase que enquadra a volta das mulheres ao lar pelos ‘mandados’ sociais e governamentais por causa da volta dos maridos da guerra, quando deu-se o início do *baby boom*, à medida que o cenário idealizado tornava-se não só o casamento, mas também a gestação de pelo menos quatro filhos, como afirma o documentário da BBC sobre Atwood.

Sobre tal época, a autora discorre:

Nos anos 50, era dado um livro guia, que era cinza, o qual deveria ajudar as pessoas a escolher a carreira para seu futuro. E nesses livros havia

⁶ “People who make the very naive connection between what they read in your books and who they think you are, often feel cheated when you tell them you have invented things on your books. But surely that is what a writer is. A writer is a person who writes either fiction or poems, and that is different from factual books or books of biography”.

várias carreiras para pessoas do sexo masculino. E havia cinco para meninas. Vamos ver se você consegue adivinhá-las. Enfermeira, professora de escola pública, aeromoça - essa era uma nova, muito glamurosa naquele tempo, com o chapeuzinho tipo *pillbox* - secretária e economista do lar⁷ (BBC, 2017, 15'20", *tradução nossa*).

Tendo em vista o contexto machista no qual viviam e as poucas oportunidades profissionais para as mulheres, seus pais não aprovavam seu plano de se tornar escritora, pois queriam que ela se tornasse cientista. Atwood admite, em várias de suas entrevistas, que ter se tornado uma escritora não era algo provável de acontecer, considerando novamente o cenário social sexista naquele período.

Entretanto, ela também acredita que não foi algo que ela propositalmente escolheu, mas sim algo que ela descobriu, aos 16 anos de idade, querer fazer, quando estava sentada ao lado de um campo de futebol e escreveu um poema, como uma epifania. Ela afirma que também era ignorante e não fazia ideia de todos os percursos que estariam envolvidos (BBC, 2017, 17'24", *tradução nossa*).

Por ter ciência das dificuldades financeiras que seus pais passaram e ela também passaria, decidiu ter uma outra carreira profissional, com a qual pudesse se sustentar financeiramente e acreditava que se tornar jornalista seria uma boa opção. Porém, logo foi dissuadida de tal escolha.

Um dia seus pais convidaram um primo distante que era jornalista para um jantar e para conversar com a autora sobre a profissão (BBC, 2017, 17'55", *tradução nossa*). Ele disse à família que se ela trabalhasse em um jornal, assim como ele, por ser do sexo feminino, ela provavelmente escreveria os obituários e os artigos para mulheres. Assim sendo, Atwood decidiu ir para a universidade, o que não significou que ela não perceberia e sofreria as consequências de não se adequar aos mandados da sociedade patriarcal, na qual vivia.

Em 1957, entrou para a Victoria College na University of Toronto e se formou com honras em inglês em 1961. Lá também se envolveu nos estudos de jornalismo, teatro e debate. Entretanto, os professores nunca esconderam suas opiniões sobre

⁷ "In the 50's you were given a guidance textbook, which was grey, this was supposed to help you choose your future career. And in those guidance textbooks there was a lot of future careers for persons [sic] of the male gender. There were five for girls, let's see if you can guess them. Nurse, public school teacher, airline stewardess, that was a new one, new, very glamorous at that time, got the pill box hat, secretary and home economist".

Atwood e as outras alunas; diziam que elas eram um “*dull lot*”, ou seja, um grupo ao qual falta brilhantismo (BBC, 2017, 18’30”, *tradução nossa*). Atwood concorda criticamente com a fala dos professores, visto que enquanto os homens tinham perspectiva de no futuro seguirem na profissão estudada, as mulheres tinham perspectiva de se tornarem as esposas desses homens.

Foi também na universidade que a autora conheceu “os outros”, como ela descreve. “Os outros vestiam blusas pretas de gola alta, em número reduzido, frequentemente brilhantes e considerados pretensiosos, [...]. À princípio, eles me amedrontavam. Depois, eu amedrontava outros⁸” (BBC, 2017, 18’45”, *tradução nossa*).

Durante o período da faculdade, nunca deixou de escrever. Mas o seu sexo era um peso para sua arte, por isso Atwood assinava seus trabalhos artísticos com apenas suas iniciais, pois não queria que ninguém importante soubesse que ela era uma mulher (⁹BBC, 19’40”). Segundo a edição *online* do *The Guardian* (2003), Northrop Frye foi seu professor na universidade e incentivou sua, então, aluna a cursar a pós-graduação em Harvard.

Seu primeiro trabalho aceito foi publicado pela revista *The canadian forum*, uma publicação literária, cultural e política que esteve ativa entre 1920 e 2000. Também em 1961, ganha a medalha E.J. Pratt, pelo livro *Double Persephone*, o qual foi lançado por uma edição própria da autora, com a ajuda de seu noivo na época, David Donnell, escritor e poeta canadense. Em seguida, a escritora parte para o mestrado em Literatura inglesa na Radcliffe College, um instituto de Harvard¹⁰, em Cambridge, Massachussets, para estudos avançados para mulheres, a qual era voltada para o ensino das humanidades.

Em maio de 1962 seu noivado com Donnell é desmanchado (THE GUARDIAN, 2003), também em 1962 começou a estudar propriamente em Harvard para seu PHD, em um programa de dois anos, ou seja, entre os anos de 1962/1963, o qual retoma em 1965/1967, porém não conclui em nenhuma das duas tentativas. Sua temporada em Harvard proporcionou conhecimentos acadêmicos e históricos,

⁸ “The others wore black turtlenecks, they were few in number, often brilliant, consired pretentious [...] At first, they terrified me, then I in turn terrified others”.

⁹ Segundo o site oficial de Margaret Atwood.

¹⁰ Segundo o site oficial da Radcliffe College.

que futuramente serviriam de influência para dois marcos em sua vida, seu livro sobre história da literatura canadense *Survival* e sua distopia *O conto da Aia* (daremos atenção a ambos mais adiante). Um dos objetos de estudo do curso era Literatura Puritana, a qual justamente causou vários questionamentos em Atwood.

Primeiramente, ela se deparou com uma literatura religiosa, que não era notável por sua estética, e assim começou a se questionar “se era possível estudar isso na universidade, por que não estudar a literatura canadense¹¹?” (ATWOOD apud HOWELLS, 2006, p. 15, *tradução nossa*), tendo em vista que naquela época a literatura canadense não era estudada nem nas escolas e nem nas faculdades no Canadá. Em segundo lugar, vêm seus estudos sobre seus ancestrais da Nova Inglaterra e sobre os Julgamentos das Bruxas de Salem.

No final dos anos 60, passou a escrever usando seu nome real. Seu primeiro romance publicado foi *The edible woman*, de 1969, o qual conta a história de uma jovem muito inteligente atrelada a um noivado ruim, que a torna, aos poucos, incapaz de comer.

Em uma entrevista sobre a obra (BBC, 2017), Atwood novamente comenta sobre a expectativa do público em relação a ela ter enfrentado problemas para comer e comenta sobre a morte do autor, citando Agatha Christie, que não precisou cometer assassinatos para ser capaz de escrever seus livros. Portanto, não havia necessidade de sofrer de distúrbios alimentares para poder escrever uma obra de ficção que aborda tais temas. Percebemos assim o cuidado com a questão da criação, da liberdade ficcional ao autor, defendidos por ela.

Atwood encontrou inspiração para a história de *A mulher comestível*, nome em português do romance, quando trabalhava no Canadian Facts Marketing, na área de pesquisa de opinião, na qual ia de casa em casa para aplicar os questionários. Sobre os diferentes trabalhos e a necessidade de dinheiro, a autora em sua entrevista para a *Nine Network* afirmou que

a questão era se “eu deveria ter um trabalho na área de línguas ou isso vai sugar toda a linguagem de mim e não me restará nada para a minha obra-prima eternizada que escreverei durante a noite ou eu deveria arrumar um trabalho que não tem nada a ver com linguagens?” Então, eu

¹¹ “[I]f one can study this in a university [...] why not Canadian literature?”.

tive vários empregos e um deles foi na área de pesquisa de mercado, que foi fascinante na época¹² (NINE NETWORK, 2017, 6'40", *tradução nossa*).

Desta forma, percebemos que as inspirações para suas obras não são apenas autobiográficas.

A questão do patriotismo canadense também tem influência na escrita de Atwood. Suas escolhas temáticas e estilísticas vão tanto ao encontro de sua experiência de vida como uma pessoa canadense, que presenciou o desprestígio literário de seu país, como quanto também às questões identitárias e desenvolvimento da nação.

Por ter sido um país com dupla colonização, que foi colônia da Inglaterra até o século XIX, e também por ser vizinho dos EUA, a questão identitária é uma constante no Canadá. Vale lembrar que a bandeira do Canadá data de 1965, quase cem anos mais nova do que a bandeira do Brasil, por exemplo. A literatura canadense também sofreu preconceitos, considerada uma segunda linha da literatura britânica ou americana.

No ano de 1967, a feira artística mundial, Expo 67 ou Exposição Mundial de 1967, aconteceu em Montreal, marcando os 100 anos de independência do Canadá da coroa britânica. A exposição contou com 62 nações e milhares de participantes e patrocinadores, segundo a *CBC - Canadian Broadcasting Corporation* e a produtora de documentários *Pathé News*. O evento além de trazer turistas, aumentar o setor financeiro canadense, também marcou a ascensão de Montreal como cidade cosmopolita e o patriotismo dos canadenses.

Atwood afirma que nos anos 60, era senso comum que para um canadense ser escritor, seria necessário deixar o país, porém essa realidade muda em 1967 com a fundação da editora *House of Anansi Press*, pelo poeta Dennis Lee e pelo contista Dave Godfrey, a qual se especializou em trabalhar com novos escritores de literatura. Por essa editora, Atwood lança a obra *Survival: a thematic guide to canadian literature*, em 1972 (uma temática similar à obra *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo).

¹² "Feeding yourself was a whole different thing, and the question was 'should I have a job in language, or will that suck up all the language out of me and I won't have any left over for my deathless masterpiece that I am going to write at night or should I get a job that has nothing to do with language?' So, I've had various jobs and one of them was in market research, which was fascinating at that time".

Na introdução da edição de 2012 dessa compilação, Atwood afirma que quando foi lançado, *Survival* “causou um tumulto. É um paradoxo: é difícil de imaginar que um livro sobre algo antes era considerado inexistente ou indigno de existir tenha polemizado tanto e - irritantemente - vendido tantas cópias¹³” (2012, s.n.). O livro se tornou tão famoso e teve tantas vendas, que garantiu que a editora se salvasse de uma falência nos anos 70 (ATWOOD, 2012, s.n.)

A escritora premiada continua, então, com a descrição de um breve panorama sobre a época da publicação da antologia: relembra que o mundo estava no período da Guerra Fria, após a Crise dos mísseis de Cuba, o assassinato de John F. Kennedy, o uso do Agente Laranja na Guerra do Vietnã (que poderia ter causado a extinção do o ser humano do planeta, caso houvesse um derramamento acidental de algum navio do herbicida, pois acarretaria na morte das algas marinhas, responsáveis por 80% do oxigênio do planeta - a preocupação com a existência de oxigênio na atmosfera ainda é uma das grandes preocupações e militâncias atuais da autora, que emprega o gênero eco distopia/ distopia ambiental¹⁴ em suas narrativas), do advento da pílula anticoncepcional, o movimento hippie, a época da liberdade sexual e a segunda onda do feminismo estavam se aproximando.

No primeiro capítulo *Survival*, Atwood explica que o objetivo da obra é tentar

delinear uma quantidade de padrões-chave, que eu espero que funcionem como as marcações territoriais nos guias de aves: eles ajudarão a distinguir esta espécie de todas as outras, a literatura canadense das outras literaturas com as quais é comparada e confundida. Cada padrão-chave deve ocorrer com uma frequência suficiente na literatura canadense como um todo para ser significativa. Esses padrões, somados, constituem a forma da literatura canadense na medida que é literatura *canadense*, e tal forma também reflete um estado mental nacional¹⁵ (2012, s.n., *tradução nossa*).

¹³ “caused an uproar. This was something of a paradox: it’s hard to imagine how a book about something thought either not to exist or not worthy to exist should have stirred things up as it did, and then - annoyingly - should have sold so many copies. But so it was”.

¹⁴ Ou Cli-Fi, sobre mudança climática, termo cunhado por Dan Bloom, como aponta Margaret Atwood em um comentário do dia 23 de abril de 2012, na sua conta oficial da rede social *Twitter*.

¹⁵ [O]utline[s] a number of key patterns which I hope will function like the field markings in bird-books: they will help you distinguish this species from all others, Canadian literature from the other literatures with which it is often compared and confused. Each key pattern must occur often enough in Canadian literature as a whole to make it significant. These key patterns, taken together, constitute the shape of Canadian literature insofar as it is *Canadian* literature, and that shape is also a reflection of a national habit of mind.

Desta forma, a autora pretende classificar a literatura canadense, o que permite que essa seja única e entre para a área de pesquisa literária, tendo assim, conquistado seu espaço e valor. Em seguida, apresenta duas questões, as quais ela acredita serem um senso comum no mundo, inclusive entre os canadenses: “[o]que há para se ler neste país?¹⁶” e “[o]que há para se escrever neste país?¹⁷” (2012, s.n.).

Para responder tais questões, Atwood reflete sobre o ato de escrever e de se ensinar literatura canadense. Para ela, o ato de escrever sempre foi privado, pois por muitos anos a literatura canadense não tinha público. Por outro lado, o ato de se ensinar, é um ato político, que caso seja malfeito faz com as pessoas fiquem mais entediadas/desinteressadas com o próprio país (no caso, o Canadá), mas que se for bem-feita, pode ensinar as razões pelas quais as pessoas foram ensinadas a se entediar com o próprio país e a quem esse tédio beneficia (2012, s.n.).

No mesmo ano de publicação de *Survival*, lançou também o livro *Surfacing*, ou *O lago sagrado*, em português. Para o cenário e paisagens dessa obra, Atwood se inspirou nas florestas que morou com os pais na infância, Pelee Island na província de Ontário, com lagos e florestas.

O enredo é sobre uma narradora-protagonista sem nome que parte para uma expedição com alguns amigos, para procurar seu pai na ilha que morava, pois ele estava desaparecido. Traição, busca interior e enlouquecimento são algumas das temáticas abordadas. Em 1981, o diretor Claude Jutra lançou sua adaptação audiovisual da obra, estrelada por Kathellen Beller.

No ano seguinte ao lançamento de *Survival*, isto é, em 1973, Atwood se divorcia de Jim Polk, escritor americano, seu primeiro marido, com o qual havia se casado em 1968. Após seu divórcio, a autora começou um relacionamento com o romancista canadense Graeme Gibson, com o qual, ainda em 1973, se mudou para uma propriedade rural, juntamente com os dois filhos dele. Em 1976, o casal tem sua única filha, Eleanor Jess Atwood Gibson. Ao ser inquirida no documentário *Once in August* sobre o trabalho de criação da filha ser feito igualmente por ela e

¹⁶ “What is there to read about in this country?”.

¹⁷ “What is there to write about in this country?”.

pelo marido, afirmou que “ser pai ou mãe não é um trabalho, é uma condição do universo¹⁸” (52’18”, *tradução nossa*).

Nas décadas de 60 e 70, Atwood trabalhou como cartunista, tendo publicado sob o pseudônimo Bart Gerrard por volta de 25 tirinhas, segundo Jaqueline Cunha, pesquisadora de histórias em quadrinhos de autoria feminina. Tais trabalhos foram publicados tanto em jornal, *Weekend*¹⁹, como em *This Magazine* - revista canadense alternativa de esquerda.

Em *This Magazine*, que circulou entre 1975 e 1980, foi publicada a série política “**Kanadian Kultchur Komix**” [sic] – esta é apenas uma das quatro formas de grafar o título da série de tirinhas. Na referida série, Atwood criou uma super-heroína, **Survivalwoman** [sic] (1975) que reapareceu em pelo menos 17 fascículos. Satiricamente, a personagem foi criada para ser duplamente desempoderada: primeiro por ser canadense e depois por ser uma mulher super-heroína sem poderes. Sobre essa questão, Atwood, em entrevista concedida a Ingersoll (1990, p. 94), explica que sua inspiração se deve ao fato de que “*Mulheres assim como os canadenses foram colonizadas ou vítimas do imperialismo cultural*”. (CUNHA, 2019, s.n.)

Vemos, portanto, alguns elementos característicos de sua escrita, como a problematização dos diversos sofrimentos das mulheres, além de sua versatilidade em estilos literários. Logo mais, veremos o retorno de Atwood às histórias em quadrinhos (HQ).

Até os anos 80, Margaret Atwood já havia escrito²⁰ quatro romances²¹: *The edible woman* (1969), *Surfacing* (1972), *Lady oracle* (1976), *Life before man* (1979); uma coleção de contos, *Dancing girls* (1977); dois livros infantis, *Up in the tree* (1978) e *Anna’s Pet* (1980); e oito livros de poesia, *The circle game* (1964), *The animals in that country* (1969), *The journals of Susanna Moodie* (1970), *Procedures for underground* (1970), *Power politics* (1971), *You are happy* (1974), *Selected poems* (1976) e *Two-headed poems* (1978).

Além dos trabalhos literários, a autora também se lançava em outras áreas artísticas: em 1964 escreveu um *script* para a *CBC Radio* chamado *The trumpets*

¹⁸ “Parenting is not a job, it is a condition of the universe”.

¹⁹ *Portrait of the Artist as a Young Cipher* (1977) e *Hairdo* (1978).

²⁰ Aqui consideramos apenas os livros publicados por editoras maiores, por ter um alcance maior ao público geral, para ver a lista de total de obras de Margaret Atwood consulte os anexos no final deste trabalho.

²¹ Todas as informações sobre seus livros publicados foram retiradas do site oficial da autora.

of summer (1964), dez anos depois escreveu o roteiro de *The servant girl* (1974) para a rede de televisão CBC, história sobre a qual vinte anos mais tarde escreveria um livro, que se tornou um dos seus mais famosos, *Alias Grace* (1996). Em 1977, faz sua gravação de áudio, *The poetry and voice of Margaret Atwood* (1977).

Vale lembrar também que em 1972, Atwood já havia se lançado como crítica com a obra supracitada *Survival: a thematic guide to Canadian literature*, com a qual continua até os dias de hoje. Até os anos 90 lança mais dois livros de não ficção, *Days of the rebels 1815-1840* (1977) e *Second words: selected critical prose* (1982).

Desta forma, a menina que cresceu em meio às árvores já era uma escritora renomada e famosa quando partiu para a Alemanha, em 1983, para um intercâmbio cultural que recebera como bolsa de estudos. Na introdução de sua obra *The handmaid's tale*, edição de 1998, Atwood conta um pouco sobre o processo de escrita da narrativa:

Na primavera de 1984, eu comecei a escrever um romance que não foi chamado inicialmente *O conto da Aia*. Eu escrevi em longos papéis amarelos e, depois, transcrevi meus rabiscos quase ilegíveis usando uma enorme máquina de escrever alemã, a qual eu havia alugado. O teclado era alemão porque eu estava vivendo em Berlim, no lado ocidental, que ainda tinha o Muro de Berlim: o império soviético ainda se mantinha forte e não ruiria por outros cinco anos. Todo domingo a força aérea da Alemanha Oriental fazia estrondos sônicos para nos lembrar o quão perto estavam²² (ATWOOD, 1998, p. XIII, tradução nossa).

Deste modo, suas vivências nesse período, “a sensação de estar sendo espiada, os silêncios, as mudanças bruscas de assunto, as maneiras indiretas para transmitir informações” influenciaram naquilo que ela estava escrevendo (ATWOOD, 1998, p. XIV), que se tornaria seu livro mais famoso, tema desta dissertação, do qual falaremos mais a respeito também nos próximos capítulos.

Podemos encontrar inúmeras entrevistas e artigos jornalísticos sobre *HMT* e nelas Atwood se mantém consistente nas respostas, ao afirmar que escreveu o

²² “In the spring of 1984 I began to write a novel that was not initially called *The Handmaid's Tale*. I wrote it in a long hand, on yellow legal notepads, then transcribed my almost illegible scrawlings using a huge German-keyboard manual typewriter that I'd rented. The keyboard was German because I was living in West Berlin, which was still encircled by the Berlin Wall: the Soviet empire was still strongly in place and was not to crumble for another five years. Every Sunday the East German air force made sonic booms to remind us of how close they were”.

livro em parte respondendo a duas perguntas. A primeira sendo “se fossemos colocar um regime totalitário nos EUA, qual tipo de regime seria²³?” (BBC, 2017, 33’56”) e a segunda, “se fossemos trazer as mulheres de volta para o lar - como a direita já dizia em 1980 que deveria ser feito - como faríamos para que elas voltassem [...] qual método seria usado?²⁴” (BBC, 2017, 34’45”, *tradução nossa*).

Durante a temporada que passou na Europa visitou outros países, tanto europeus quanto asiáticos, como Inglaterra, Singapura, Fiji e também países com governos totalitários, Alemanha Oriental, Tchecoslováquia e Polônia.

Apesar de já ter reconhecimento e uma carreira sólida como escritora nas décadas de 80 e 90, é perceptível que suas publicações diminuíram em quantidade nos respectivos períodos, talvez consequência de mais uma das jornadas que assumiu alguns anos antes, a de mãe. Em seu documentário feito pela BBC, Atwood conta um pouco sobre as noções de sua época sobre ser artista e mãe:

Quando eu era uma poeta aspirante, a noção sobre o sacrifício empreendido era simplesmente aceita. O mesmo era verdadeiro para qualquer tipo de carreira para mulheres, mas arte era pior, porque o sacrifício era mais completo. Você não poderia ser esposa e mãe e também uma artista, porque cada uma dessas coisas exige dedicação total²⁵ (BBC, 2017, 30’03”, *tradução nossa*).

Entretanto, sua atuação como acadêmica, até então esporádica, foi intensa após regressar de seu intercâmbio na Alemanha e o lançamento de *The handmaid’s tale*.

Em 1985, trabalhou na University of Alabama, em Tuscaloosa, e no ano seguinte trabalhou na New York University. Em 1987, ganhou o posto de *writer-in-residence* na Macquarie University, na Austrália e dois anos depois, em 1989, assumiu o mesmo cargo na Trinity University, em San Antonio, Texas, que foi seu último trabalho na área universitária.

²³ “[...]if you are going to put in a totalitarian regime in the United States, what kind of totalitarian regime would it be?”.

²⁴ “if you are going to put women back into the home - as the right was already saying they should be put in 1980 - how do you make them go back [...] by what method?”.

²⁵ “When I was an aspiring female poet the notion on required sacrifice was simply accepted. The same was true for any sort of career for a woman, but art was worse, because the sacrifice was more complete. You couldn’t be a wife and a mother and also an artist, because each one of those things required total dedication”.

Naquela década escreveu ainda três romances. O primeiro foi *Bodily harm* em 1981. Em seguida lança *The handmaid's tale*, o qual começou a escrever durante sua estadia na Alemanha em 1985, com tal obra recebeu sua primeira indicação ao *Booker Prize*. O terceiro foi inspirado por seus questionamentos durante a infância sobre as pessoas que moravam na cidade, o porquê as pessoas agiam de certa maneira, como, por exemplo, suas roupas, mobílias, rotinas e a rivalidade feminina ganharam voz no livro lançado em 1988, *Cat's eye*, o qual garantiu a Atwood sua segunda indicação ao *Booker Prize*, em 1989.

Além dos romances lançou também dois livros de contos, *Murder in the dark* em 1983 e *Bluebeard's egg* em 1983, um livro infantil, *For the birds* (1990), cinco livros de poemas, *True story* (1981), *Interlunar* (1984,) *Selected poems II: selected poems and new 1976-1986* (1986) e *Selected Poems, 1966-1984* (1990) e um livro de não-ficção, *Second words: selected critical prose* em 1982.

Há poucas informações sobre sua vida pessoal durante os anos 90, porém foi um período em que ganhou muitos prêmios, incluindo o tão almejado *Booker Prize*. Em 1993, lançou o livro *The robber bride*, o qual ganhou uma adaptação para a *CBC Television* em 2007 e uma sequência em forma de conto em 2014 chamado *I dream of Zenia with bright red teeth*²⁶.

Já em 1996, *Alias Grace*, obra que revive a história de Grace Marks, uma jovem imigrante irlandesa que é presa pelo assassinato de seus patrões, veio a público. No mesmo ano, o livro foi indicado ao *Booker Prize* e em 2017 ganhou uma adaptação pela plataforma americana de *streaming* Netflix.

Atwood lança *The blind assassin* (*O assassino cego*) em 2000, é indicada pela quarta vez e finalmente ganha o prêmio atribuído anualmente no Reino Unido, *The Man Booker Prize*, e o *Hammett Prize* no ano seguinte, o livro narrado por Iris Chase Griffen, já idosa, relembando momentos de antes e do suicídio da irmã. Um dos pontos estéticos marcantes é a expansão da história encaixada, pois no enredo há um livro importante, e na história desse livro há um outro livro que conta a história de um assassino cego.

Entre suas outras publicações do período, encontramos dois livros de contos, *Wilderness tips*, de 1991 e *Good bones*, de 1992, um livro infantil, *Princess*

²⁶ Primeiramente publicado pela revista canadense *Walrus* e em seguida no último livro de contos publicado por Atwood, também em 2014.

Prunella and the purple peanut, lançado em 1995, e três livros de poesia *Margaret Atwood poems 1976-1986* (1991), *Morning in the burned house* (1995) e *Eating fire: selected poetry 1965-1995* (1998). Há uma novidade no final da década em seu repertório, pois em 2000 Atwood estreia na ópera ao escrever o libreto *Pauline*, sobre a escritora canadense Pauline Johnson (escrito em 1999 e lançado em 2000).

A escritora entra no novo século/milênio em grande estilo, ao receber a *Canada's Walk of Fame*, ou seja, sua estrela da fama no Canadá, em 2001. Em 2003, Atwood retoma o universo das distopias com a obra *Oryx and Crake*, primeiro livro da trilogia *Maddaddam*, que também introduz seu primeiro narrador masculino, o qual conta sobre um mundo apocalíptico pós-industrial.

Em 2005, lança sua releitura do clássico *Odisseia*, dando voz a Penélope, esposa de Odisseu. Dois anos depois, Atwood transforma seu livro em peça de teatro, homônima. Em 2007, preocupada com as emissões de carbono, lança a caneta *LongPen*²⁷, que possibilita que escritores autografem livros à distância. Já no final da década, em 2009, a obra *The year of the flood*, segunda parte da trilogia *Maddaddam*, é lançada.

Outras publicações do período são dois livros de contos, *The tent* (2006) e *Moral disorder* (2006); três livros infantis, *Rude Ramsay and the roaring radishes* (2003), *Bashful Bob and doleful Dorinda* (2004) e *Up in the tree* (2006). Datando de 2007, temos o que é atualmente sua última coletânea publicada de poemas *The door*. Também lançou dois livros de não-ficção, *Writing with intent: essays, reviews, personal prose 1983-2005* (2005) e *Payback: debt and the shadow side of wealth* (2008).

Em 2011, a escritora completou 72 anos, porém estava e continua longe de se aposentar. Margaret Atwood mantém ainda seu sarcasmo refinado, sua grande criatividade e ferrenha crítica social afiados. Nesse mesmo ano, lançou seu último (até o momento) livro infantil, *Wandering Wenda and Willow Wallop's Wunderground Washery* (2011) e mais um livro de não ficção *In other words: SF and the human imagination* (2011).

²⁷ Fonte: CBC News - <https://www.cbc.ca/player/play/1595054659930>

Em 2013, completou sua trilogia distópica com a obra *Maddaddam*. No próximo ano lançou o livro de contos *Stone madness: nine tales* (2014), no qual está inserido a sequência de *The robber bride* (1993), já citado acima. Em 2014, recebe o cargo de “UNESCO visiting professor” na University of East Anglia (UEA) em Norwich, na Inglaterra. Tal programa reconhece o *status* pioneiro dessa universidade como Patrimônio Mundial da Literatura, segundo o site oficial da UEA. Um ano mais tarde publica mais uma narrativa distópica, *The heart goes last* (2015), que trata sobre trabalho remunerado em prisões. Em 2016, lança *Hag-seed*, uma releitura moderna da peça shakespeariana *The tempest* (1611).

Margaret Atwood e seu marido Graeme Gibson eram apaixonados por expedições, todos os anos eles costumavam voltar para Pelee Island no Lago Erie, também para observar os pássaros, visto que ambos foram presidentes do Clube Nacional dos Pássaros Raros no Canadá (BBC, 2017), sendo o marido o maior responsável entre os dois pelo início dessas atividades.

Um novo projeto para Atwood surgiu devido à sua admiração aos pássaros e ao problema canadense entre essas aves e os gatos. Trata-se de uma história em quadrinhos (HQ) *Angel Catbird* (2016), na qual um super-herói metade pássaro e metade gato é o protagonista. Em uma entrevista da autora para a BBC, a ideia sobre essa personagem esteve presente em sua vida desde a infância, além do seu desejo infantil de ter um gato (segundo sua entrevista à BBC), porém como moravam na floresta, não era possível.

A Universidade de Toronto mantém os desenhos de ideias para ilustrações feitos enquanto ela e sua família moravam em Peele Island, os quais foram utilizados como inspiração para a HQ. No arquivo da universidade, podemos encontrar centenas dos trabalhos artísticos e literários de Atwood, inclusive o que ela chama de seu ‘primeiro romance’ *Annie, the ant*, um livrinho de capa laranja escrito todo à mão pela autora.

Nos dois anos seguintes, a autora manteve a produção de HQs e publicou a continuação da narrativa do super-herói, *Angel Catbird*, vols 2 & 3 (2017) e *War Bears*, vols 1-3 (2018), que traz a Segunda Guerra Mundial como contexto histórico, no qual a personagem Al Zurakowski é um cartunista que cria a super-heroína antinazistas, Oursonette.

Em 2017, seu livro *Alias Grace* (1996), que havia sido primeiramente um roteiro televisivo para a *CBC*, *The servant girl* (1974), como discutido anteriormente, volta para o ambiente audiovisual ao se tornar uma minissérie da plataforma americana de *streaming* Netflix, ganhador de seis prêmios em 2018. Desta forma, Atwood marca seu lugar nas duas maiores redes de *streaming*, com *HMT* na Hulu, ganhador de 21 prêmios na categoria, entre eles o Emmy e o Globo de Ouro, e se transforma em um nome popularmente conhecido.

Em 2019, após o estrondoso sucesso da série homônima inspirada pela sua obra *The handmaid's tale*, o universo distópico de Gilead se faz presente mais uma vez em sua carreira com o lançamento da versão *graphic novel* da história e também da tão esperada continuação, *The testaments* (2019), após 35 anos da publicação da obra original. Algumas das críticas afirmaram que o livro era esperançoso demais, sobre isso Atwood afirma que “somos uma espécie esperançosa” (1 NEWS, 2020, 13’16”).

Em 25 de outubro de 2019, a autora recebeu uma homenagem da rainha da Inglaterra, Elizabeth II no Castelo de Windsor, que a tornou membro da Ordem dos Companheiros de Honra (*Order of the Companions of Honour*), pelos seus serviços prestados à literatura, se tornando a terceira canadense entre os outros 62 membros.

Também em 2019, a autora participou de um outro projeto inovador, juntamente com o *site* Masterclass, ministrando um curso *online* sobre escrita criativa, no qual aborda tópicos importantes tanto para a criação do livro, quanto para os fundamentos básicos da escrita literária, como, por exemplo, enredo, ponto de vista do narrador, distopia, estilo de prosa, etc.

Ainda em 2019, Atwood fez história na premiação *Booker Prize* juntamente com a escritora londrina Bernadine Evaristo²⁸. Ambas ganharam o prêmio, apesar das regras do concurso proibirem empates, porém a banca não conseguiu abrir mão de nenhum dos dois livros, *The testaments*, de Atwood, e *Girl, woman, other*, de Evaristo. Deste modo, a escritora canadense se tornou a pessoa mais velha a ganhar o prêmio, e a escritora inglesa se tornou a primeira ganhadora negra.

²⁸ Fonte: *CBC News* - <https://www.youtube.com/watch?v=hyU64nXUrU8>

Ao serem anunciadas, ambas subiram ao palco de braços dados. Atwood agradece a honra e, ao mesmo tempo, tece uma crítica seguindo seu estilo clássico, ao dizer que estava surpresa por ganhar, pois achava que já estava velha demais e que não precisava da atenção consequente ao prêmio, porém que estava contente em recebê-lo e se direciona a Evaristo dizendo “teria sido vergonhoso para mim, se eu estivesse aqui sozinha, então estou muito grata por você estar aqui também²⁹”(CBC NEWS, 2019, 0’55”). Em algumas entrevistas, a autora esclareceu o porquê de sua colocação, afirmou que esses prêmios devem expandir as oportunidades dos escritores e abrir portas, também para os leitores.

A premiação em dinheiro era de aproximadamente 80 mil dólares, que foi dividido igualmente entre as duas. Atwood declarou para a *CBC News* que iria doar o dinheiro (40 mil dólares, aproximadamente) para o projeto de caridade canadense *Indspire*, que oferece bolsa de estudos para alunos indígenas na área de pesquisa sobre meio ambiente.

O tempo e a idade não parecem ser barreiras para ela. Tanto que, entre os seus projetos futuros, encontramos uma obra que será lançada em 2114. Trata-se do projeto Future Library, no qual diversas obras foram encapsuladas e enterradas em 2014 e serão desenterradas e publicadas 100 anos depois. Não é de se admirar que Atwood com seu perfil visionário fosse a primeira pessoa a aceitar participar do projeto. Segundo ela, “nós seremos capazes de nos comunicar através do tempo, que é o que qualquer livro é³⁰” (PATERSON, 2015, 2’05”, *tradução nossa*), e que se sente muito feliz por um projeto que acredita na vida humana daqui cem anos.

Ao longo dos anos, das temáticas de suas obras e de suas entrevistas, fica claro que sua maior preocupação, coerentemente, é salvar os oceanos, pois, caso contrário “vamos parar de respirar” (1 NEWS, 2020, 10’45”, *tradução nossa*). No texto de introdução para o capítulo sobre literatura especulativa em seu curso da Masterclass, encontramos o seguinte relato da autora:

Minha mãe, eu descobri ao arrumar as coisas depois de seu falecimento, tinha guardado dois jornais inteiros. Ela guardou o jornal sobre o homem

²⁹ “It would have been quite embarrassing for me... if I had been alone here, so I'm very pleased that you're here too”.

³⁰ “We will be able to communicate through time, which is what any book is”.

na lua e outro com uma reportagem feita pelo Clube de Roma em 1972. E o que o Clube de Roma dizia em 1972 era que se nós não melhorássemos nosso relacionamento com o meio ambiente, no ano 2010, as coisas estariam assim. Nós não melhoramos e as previsões aconteceram³¹ (MASTERCLASS, 2020, *tradução nossa*).

As duas, além do nome, dividiam a mesma preocupação, a mais jovem se destacou por escolher a ficção especulativa como uma de suas formas de expressão. Outra forma encontrada por ela, é usar ativamente o poder de sua famosa voz para verbalizar suas preocupações e críticas. À propósito, o governo brasileiro foi alvo de suas críticas duas vezes em 2020.

A primeira vez em fevereiro quando a autora comparou as queimadas no Brasil com as da Austrália, em uma entrevista publicada no Brasil pela Folha, ela diz que “[n]o Brasil vai acontecer o mesmo [...] com os incêndios. Os alertas estão aí, o desmatamento, a desapareção das condições de vida, e há políticos que creem que não há uma mudança climática [...], como presidente do Brasil” (FOLHA, 2020).

Ainda em fevereiro citou o governo pela segunda vez em uma entrevista dada a *BBC News Mundo*³². Ao falar sobre regimes autoritários e que tentam cercear os direitos das mulheres, Atwood compara o governo brasileiro com Gilead, ao dizer que “[p]essoas como o presidente do Brasil [Jair Bolsonaro], que diz: ‘Eu sou um homem forte e vou resolver isso para você. Você tem que oprimir mulheres e grupos minoritários e tudo ficará ótimo’. Gilead não é diferente disso.” (ATWOOD, 2020).

Entre as curiosidades sobre Margaret Atwood, há o fato de saber ler as palmas das mãos baseada nos estudos da renascença, como ela mesma afirma. No programa de entrevistas de Seth Meyers, mostrou seu conhecimento explicando alguns conceitos ao ler a mão do próprio apresentador, em setembro de 2019.

Outro fato que a autora expõe é sobre o senso de humor dos canadenses. Para ela, “algo que as pessoas não sabem sobre os canadenses é que eles têm o

³¹ “My mother, I found, when going through her effects after she had died, had saved two whole newspapers. She saved the whole newspaper about the moon landing, and she saved a newspaper about a report made by the Club of Rome in 1972. And what the Club of Rome was saying in 1972 was if we don't mend our ways in relationship to the environment, by the year 2010, things are going to be like this. And we didn't, and they are”.

³² Feita em conjunto com o jornal espanhol ABC.

costume repreensível de fazer piada sobre tudo, deles mesmos, inclusive” (LOUISIANA CHANNEL, 2015, 11’41”). E, consequentemente, ao ser indagada em uma entrevista em 2019 sobre qual de seus feitos a faz mais orgulhosa ela responde que é canadense e que eles não aceitam se sentir orgulhosos, mas sim menos envergonhados por algum de seus feitos (CBS SUNDAY MORNING, 2019, 7’15”), sorrindo com o seu tom humorístico, sarcástico e peculiar.

1.2 Fortuna crítica de *The handmaid's tale*

Neste subcapítulo, serão apresentados estudos brasileiros sobre a obra distópica de Margaret Atwood, *The handmaid's tale*, com o intuito de encontrar e destacar tais pesquisas, e, assim, esquematizar suas descobertas e conclusões. Foram selecionados títulos pertinentes às nossas temáticas, sendo elas: crítica literária feminista; vínculos entre mulheres; violência e papéis de gênero; e audiovisual.

Assim, chegamos a um *corpus* composto por três dissertações, uma tese e um artigo. As dissertações são de Caroline Estevam de Carvalho Pessoa, Silvia Regia Martins de Azevedo e Mabiana Camargo. A tese é de Ana Rüsche. O artigo é de Lucia de la Rocque. Maiores detalhes sobre cada pesquisa são apresentados no texto a seguir.

Para Lucia de la Rocque, em seu artigo de 2004, *Úteros bípedes ou cálices sagrados? Gênero, reprodução e maternação em The handmaid's tale*, de Margaret Atwood, o espectro político depois dos anos 60, de promessas de uma nova ordem mundial teve eco na literatura, especialmente nas utopias feministas, que “passaram a imaginar alternativas ao controle que assolava as distopias. [Pois] [o] controle envolve naturalmente a mente e o corpo, e, portanto, afeta homens e mulheres de forma diferente” (DE LA ROCQUE, 2004, p. 68).

A pesquisadora cita o fator reprodutivo como uma das “grandes características femininas mais manipuladas pelo patriarcado” (DE LA ROCQUE, 2004, p. 68), já que apenas mulheres sempre foram e ainda são as únicas capazes de gerar um ser naturalmente, proeza usada para validar o posicionamento social dado às mulheres, de meras reprodutoras, “‘cálices sagrados’ onde seriam gerados os homens” (DE LA ROCQUE, 2004, p. 68).

Quando, no decorrer das próximas décadas, foi-se tornando perceptível que a nova ordem social não era inclusiva, mas sim excludente, não houve mais lugar para a utopia. E este foi o cenário para o desenvolvimento das distopias feministas, as quais “encaram de forma bastante sombria a problemática da reprodução humana e da maternação dos novos seres” (DE LA ROCQUE, 2004, p. 70), no qual está inserida a obra analisada nesta dissertação.

Ainda no artigo de De La Rocque, uma das questões analisadas é a “Cerimônia”, o nome dado para o ritual de fecundação entre os Comandantes e as Aias, na presença das Esposas - um eufemismo para estupro com fins de fertilização. Outro tópico abordado por De La Rocque é sobre a mãe da protagonista Offred, que era uma feminista fervorosa. A pesquisadora afirma que “aqui a distopia de Atwood se conflagra ironicamente com as utopias feministas dos anos 60 e 70. A militância da mãe de Offred se evidencia através de seu discurso [...]” (DE LA ROCQUE, 2004, p. 73).

De volta ao debate sobre reprodução e maternidade, De La Rocque afirma que a sociedade de Gilead é obcecada por nascimentos (DE LA ROCQUE, 2004, p. 74), que nos é mostrado em diversas passagens, como nas cenas da “Cerimônia”, em cena de aborto natural e nascimentos. Entretanto, a “quase santificação da maternidade” (DE LA ROCQUE, 2004, p. 75) não é o suficiente para proteger as Aias, que serão descartadas e enviadas para as “Colônias” - lugar onde farão a limpeza de lixo tóxico até os fins de seus dias - caso não sejam capazes de gerar os filhos dos “Comandantes” que servirem.

Aqui temos uma das ironias de Atwood apontadas por De La Rocque, pois, quando em treinamento, as Aias aprendem o discurso bíblico, “dá-me filhos [...] senão morro!” (GÊNESIS, 30-1), o que se torna literal para as Aias que não engravidarem. Já as Aias que conseguirem servir a Gilead parindo algum filho saudável ganham como recompensa nunca serem mandadas às “Colônias” e nunca serem tratadas como “Não-Mulheres”, como é o caso da personagem Ofwaren, na única cena de parto presente na obra.

De La Rocque também traz um contraponto entre a questão da maternidade, como forma de controle do patriarcado, no enredo e no mundo factual - é importante lembrar aqui que a maior premissa da obra é que todos os tipos de violência citados devem ter seus correlatos na História. A pesquisadora expõe os sofrimentos aos

quais as Aias são submetidas durante as tentativas, muitas vezes frustradas, de engravidar e os contrapõe com diversas situações que presenciamos diariamente, com a inseminação artificial, as mães-de-aluguel/ substitutas, para ela “muitas são levadas a tais extremos pelo desejo dos maridos, que não admitem a falta de ‘herdeiros do próprio sangue’” (DE LA ROCQUE, 2004, p. 76). Desta forma, a prole se torna um item de desejo, um *must have*, um símbolo de *status* e conformidade às regras sociais.

Segundo a pesquisadora, “as crianças nesses casos se tornar [sic] um mero brinquedo, numa disputa que em que [sic] o desejo de ter um filho traduz não só uma vontade autêntica de experimentar a maternidade e paternidade, mas também o alcance de um símbolo” (DE LA ROCQUE, 2004, p. 77), que leva à “reificação da criança”.

Outro assunto que De La Rocque toca brevemente, e que iremos aprofundar durante nossa análise da obra, é o relacionamento da protagonista com a mãe e com a filha. A realidade de ser mãe antes e durante a República de Gilead, cria um paradoxo; Offred se alegra por ser mãe de sua filha com Luke, seu marido, e por outro lado, engravidar de seu Comandante é o seu pior pesadelo e ao mesmo tempo salvação. Desta forma, De La Rocque, partindo de obras de Nancy Chodorow, Robin Rowland, Marleen Barr e Eleonora Rao, afirma que “o instinto de amor materno” (DE LA ROCQUE, 2004, p. 80) não passa de um mito, sendo apenas uma das tecnologias que o patriarcado impõe às mulheres.

Em 2017, Caroline Estevam de Carvalho Pessoa defendeu sua dissertação na Universidade Estadual do Piauí - UESPI, intitulada de *Meu nome não é “Offred”*: um estudo sobre literatura, cinema e identidade, temática que vai ao encontro da nossa pesquisa, porém seu foco de estudo é o filme de 1990 baseado em *HMT* e não a série do canal de *streaming* Hulu.

Seus tópicos de pesquisa foram “as implicações da mudança do ponto de vista do narrador em primeira pessoa para o narrador câmera”, as questões da “reconstrução da personagem Offred pela linguagem cinematográfica”, assim como “verificar como a crise de identidade nacional gerou os movimentos políticos fundamentalistas” e, finalmente, “examinar como o fundamentalismo nacional gerou crises de identidade nas personagens Offred [livro] e Kate/Offred [filme]” (PESSOA, 2017, p. 6).

Para analisar a transposição da obra literária para às telas de cinema, a pesquisadora usou como fundamentação teórica os estudos de Hutcheon, Martin, Gaudreault & Jost, sobre adaptação e linguagem cinematográfica. Já para as questões de identidade, lançou mão das obras de Woodward, Silva e Hall.

Seu estudo entendeu que a “personagem fílmica apresenta em sua recriação divergências em relação a personagem literária” (PESSOA, 2017, p. 6) (indo ao encontro de nossa compreensão entre os narradores-personagens que analisaremos no capítulo 2), pois há possibilidades de interpretação “diferenciadas tanto do ponto de vista do narrador em primeira pessoa para o narrador câmera, quanto do comportamento psicológico e emocional de ambas” (PESSOA, 2017, p. 6), tendo em vista que o regime fundamentalista de Gilead também provoca crises de identidade em diferentes níveis.

Já Silvia Regia Martins de Azevedo, em sua dissertação *Memória e identidade como forma de libertação em The handmaid's tale, de Margaret Atwood*, pela fundação Universidade Estadual do Piauí - FUESPI - em 2015, estuda os aspectos do silenciamento e discriminação da mulher pela sociedade ao longo da história e sua emancipação tardia.

Por conseguinte, um dos efeitos dessa libertação foi as pesquisas feitas por mulheres, sobre mulheres e suas criações, como a área da Ginocrítica e Crítica Literária Feminista, que também são observados por Azevedo em seu estudo. Para tal, a pesquisadora lançou mão de teóricas aclamadas mundialmente, como Simone de Beauvoir e Virginia Woolf, além de pensadoras-chave tanto para o feminismo como para os estudos e crítica da literatura de autoria feminina, como Showalter, Butler, Irigaray, Kristeva, Millet, entre outras. Desta forma, encontramos em sua dissertação uma boa revisão histórica do movimento feminista, que pode servir de ponto de partida para iniciantes da área.

Para explicar o *status* e condição servil da mulher, Azevedo cita obras de John Stuart Mill, filósofo que afirma que os homens “não querem unicamente a obediência das mulheres; eles querem seus sentimentos [...] não uma escrava conquistada à força, mas uma escrava voluntária” (MILL, 2006, p. 32 apud AZEVEDO, 2015, p. 28) e, que para atingir tal objetivo, foram utilizadas não só estratégias de persuasão física, como também psicológica, como controlar o acesso à educação das mulheres (tais estratégias são de suma importância para o

desenvolvimento do enredo de *HMT*). A escrita foi um modo possível para que elas canalizassem suas angústias e “culminou na solicitação das mulheres em sua admissão ao Sufrágio Parlamentar, ao direito de serem educadas como os homens e aceitas como igual por eles”. (AZEVEDO, 2015, p. 29).

Mais especificamente sobre a Crítica Literária, Azevedo utiliza os dados de Heloisa Buarque de Hollanda para narrar o engajamento na recuperação da identidade feminina, por meio de trabalhos de mulheres que foram silenciados ou excluídos da história, e o posicionamento mais radical contra o falocentrismo freudiano, “procurando denunciar os aspectos arbitrários e mesmo manipuladores das representações da imagem feminina na tradição literária” (HOLLANDA, 1994, p. 11 apud AZEVEDO, 2015, p. 39).

A autora discorre, também, lançando mão de estudos de Lúcia Osana Zolin, sobre os estereótipos das protagonistas femininas, que marcam também os contos de fadas, pois as “[o]bras literárias canônicas de autoria masculina, onde as mulheres são representadas com a visão do falocentrismo que é a postura, convicção ou comportamento baseado na ideia da superioridade masculina” (AZEVEDO, 2015, p. 41).

Tendo em vista que em *HMT* temos um governo teocrático, a religião cristã também é abordada na dissertação de Azevedo, pois, segundo ela, a “religiosidade é usada para justificar o poder de domínio que os comandantes exercem sob[re] os cidadãos comuns, principalmente [sobre] as mulheres que devem se portar sempre fiéis à doutrina” (AZEVEDO, 2015, p. 60) e, desta forma, as “teorias distópicas servem como um alerta” (AZEVEDO, 2015, p. 62) por seu valor chocante ao público leitor.

Para embasam ento sobre teoria distópica, vale-se de pesquisas de Rogério Bianchi de Araújo, o qual afirma que

[a] distopia é importante. Ela traz um incômodo e uma mensagem intrínseca de fazermos algo. Uma propensão à ação. É nesse sentido que o imaginário distópico tem um papel relevante. Serve como alerta e como crítica. A distopia no campo do imaginário exerce um poder de crítica e persuasão com o poder de chocar e abalar lógicas, certezas, verdades absolutas. Por isso, faz-se importante observar e analisar as manifestações literárias, cinematográficas e artísticas como reprodutoras de uma espécie de imaginário do medo, mas jamais de resignação. (ARAÚJO, 2011, p. 2 apud AZEVEDO, 2015, p. 62).

Portanto, a distopia tem o poder do questionamento na mente de seus leitores. Questionamentos estes, tanto sobre as possibilidades de novos modos ruins de sociedade, como também sobre o retorno de modos terríveis já conhecidos, como os governos ditatoriais.

Além dos tópicos mencionados, *HMT* também aborda a memória coletiva e a individual, que são os principais pontos de análise do trabalho de Azevedo, com o arcabouço teórico de Sigmund Freud e Ivan Izquierdo.

Indo ao encontro do primeiro cientista e sua teoria das Neuroses Traumáticas, Azevedo (2015, p. 72) afirma que “a obsessão de lembrar o passado vivenciado pela Aia não a torna neurótica, é apenas consequência do trauma experimentado. [...] As memórias ajudam a mente a se controlar”. Sendo assim, um dos modos que a narradora encontra para lidar com a situação em vive na diegese é o uso de suas memórias como um recurso para manter a sanidade.

Já ao seguir o raciocínio do segundo autor, sobre as duas maneiras possíveis da mente suprimir fatos desagradáveis, chamadas por Izquierdo de Extinção e Repressão, Azevedo considera que

[r]ecordar para a Aia é sentir-se viva, feliz, é um combustível para seu corpo que reflete na sua saúde e esperança. A primeira necessária para a manutenção de sua condição de serva e a segunda para ir em frente, buscar sua família, ou pelo menos saber como ela está (AZEVEDO, 2015, p. 78).

Portanto, uma das forças das lembranças é a autopreservação, tanto na questão psicoemocional, como na questão identitária. Desta forma, a pesquisadora relembra também a análise de Ivan Izquierdo, sobre a utilização da manipulação “da memória da população para esquecer o tempo da liberdade e conscientizar-se do presente opressor, de modo que esse seja interpretado como modelo ideal [...] Método usado por muitos líderes como Hitler” (IZQUIERDO, 2004, p. 70 apud AZEVEDO, 2015, p. 83).

Focando novamente na questão identitária, acrescenta-se também a problemática do nome, pois ele é “identificação social obrigatória, é para a pessoa o sentido de si, para si e para uma sociedade. A perda ou esquecimento de seu próprio nome pode acarretar problemas psicológicos e sociais para uma pessoa” (AZEVEDO, 2015, p. 90). O segundo capítulo de nossa dissertação analisa e

demonstra o cuidado da autora na escolha dos nomes e da importância estética e narrativa que promovem ao texto.

Consequentemente, Offred apresenta crises identitárias ao longo da diegese. Azevedo foca sua atenção no prefixo *of* (do inglês, de) como um marcador de mudança constante nas identidades das Aias. Entretanto, não é o único problema de identidade para a protagonista. Segundo a pesquisadora, há também “a questão relacional tripla a qual é submetida” (AZEVEDO, 2015, p. 94), que convergem no choque de papéis sociais a serem desempenhado por Offred:

Não sabe se é amante, pois seu comandante quer encontrá-la às escondidas, longe de sua esposa. Não sabe se é serva empregada, pois tem que fazer as compras da casa, mas não faz as tarefas domésticas, o que poderia caracterizar também com as funções de primeira esposa. E, por último, ser serva para procriar, que no final é a identidade a qual mais sente pertencer, por não sentir vontade e amor suficiente para ser segunda esposa ou amante do comandante (AZEVEDO, 2015, p. 94).

Em sua conclusão, Silvia Azevedo retoma às questões da submissão feminina, não mais almejada pelas mulheres e faz refletir “sobre a maldade e sofrimento que a disputa de classes causa em cada pessoa” (2015, p. 97). Portanto, além de ser uma obra de resistência, *HMT* torna-se também um alerta com uma certa “hostilidade de Atwood às várias coisas que lhe causam desafeto, como a cultura americana, a submissão do sexo feminino pelo patriarcado e o preconceito contra os homossexuais” (AZEVEDO, 2015, p. 97) e, desta forma, sugere indiretamente uma maneira diferente de se agir para se chegar a um futuro contrário à obra.

Ana Rüsche por sua vez, em sua tese defendida na USP em 2015, *Utopia, feminismo e resignação em The Left Hand of Darkness e The Handmaid's Tale*, traz apontamentos mais duros, tanto sobre a obra e sua moral, como também a qualidade da fortuna crítica sobre *HMT*.

Sobre a postura adotada para a triagem da fortuna crítica, Rüsche (2015, p. 46) afirma que “elegeu-se apontar as maneiras pelas quais diferentes correntes do feminismo são representadas no romance e os desdobramentos a respeito do tema utopia”. Além de sua declaração de que “muitos livros considerados de crítica apresentam cunho muito mais informativo do que estritamente crítico e poderiam ser considerados como obras de divulgação da autora” (RÜSCHE, 2015, p. 46).

Em relação ao enredo, Rüsche chama atenção para o fato de que o romance de Atwood não se distancia tanto dos romances para mulheres do século XVIII, pois suas temáticas são parecidas, uma mulher dentro de casa narrando o seu dia a dia enquanto espera o príncipe encantado vir resgatá-la:

a primeira parte do romance traz, majoritariamente, o espaço privado, o que é doméstico, como o espaço da ação do romance. Essa característica aproxima a forma de HT [*The handmaid's tale*] à larga tradição de romances de língua inglesa voltados para mulheres – de Pamela, passando pela produção de Jane Austen, por Mrs. Dalloway, até chegarmos a outros romances da própria Atwood, como Lady Oracle [...] Então, outro tema ganha prevalência, também típico da tradição de produtos culturais destinados a mulheres: o tema da espera. Estando livre de executar tarefas duras e tendo que ficar em seu quarto, Offred pouco pode fazer a não ser divagar, solitária. (RÜSCHE, 2015, p. 83)

Em nosso estudo, discutiremos no capítulo 3 questões sobre a representatividade do espaço doméstico na narrativa feminina, interpretando-a no romance em questão.

Ao traçar um panorama entre o universo pré-Gilead e o universo estadunidense factual dos anos 80, a pesquisadora encontra uma certa inconsistência da trama ao tratar da recepção do movimento feminista pela sociedade, mais especificamente, o *backlash* contra o feminismo, o qual era muito forte naquela década. A mídia dizia que já estavam em uma época pós-feminismo, mas ao mesmo tempo, continuava em sua propagação do “molde feminino” e na luta a favor do patriarcado.

Rüsche se apoia em outros autores e afirma que uma leitura do romance “como representação do momento histórico do *backlash*, marcado também pela falta pelas subdivisões do movimento feminista e pelo aumento das tensões internas entre grupos por questões bastante específicas” (RÜSCHE, 2015, p. 47) é possível.

Para a pesquisadora, apesar de tal movimento estar presente na narrativa ao ser incorporado pela narradora-protagonista (NEUMAN, 2006 apud RÜSCHE, 2015, p. 47), pelos momentos nos quais Offred sente vergonha das atitudes da mãe militante feminista e pelos julgamentos que faz em relação a sua amiga Moira, em sua memória e *flashbacks* “não há nenhum *backlash*, somente dias de liberdade” (RÜSCHE, 2015, p. 47).

No relato de Offred, ocorre uma confusão muito oportuna entre esses dois momentos históricos³³, com um efeito peculiar. O tom saudosista faz confundir ou mesmo igualar essas histórias, de modo a apagar a ideia de crise e desmentir qualquer possibilidade de existir uma continuidade ou similaridade entre Gilead-EUA (RÜSCHE, 2015, p. 53).

Desta forma, a narradora em primeira pessoa leva o leitor a acreditar que o “golpe de estado sofrido pelos Estados Unidos, transformado agora em Gilead, apaga todos os traços negativos desse tempo pretérito, cimentando um passado glorioso e livre” (RÜSCHE, 2015, p. 83). Rüsche também lança mão de um artigo de Alanna Callaway sobre a falta de solidariedade marcante no período.

Sobre a moral da história, Rüsche chega a algumas conclusões, entre elas, que o romance mantém a “lógica cultural do capitalismo”, portanto, são mantidos “os privilégios de classe, a própria produção de mercadorias e a economia de guerra” (RÜSCHE, 2015, p. 55), ou seja, reitera esses conceitos.

Para a pesquisadora, a obra atende a uma agenda feminista de traços liberais, tendo em vista que o enredo é narrado “do ponto de vista da mulher de classe média imobilizada, pois clamores por mudanças sociais poderiam modificar suas conquistas anteriores e terminar com seus parques privilégios [...]” (RÜSCHE, 2015, p. 84).

Outro ponto utilizado para corroborar sua teoria é sobre os “dois estereótipos de militantes feministas” presentes na obra de Atwood, ou seja, a “mãe de Offred, identificada com os movimentos da esquerda tradicional comunista, cujo destino é uma espécie de deportação, e Moira, a melhor amiga de Offred, lésbica e rebelde que acaba por ser condenada à prostituição” (RÜSCHE, 2015, p. 86) fazendo, portanto, um contraponto com a protagonista que “parece manter certa ‘sanidade pacífica’ e equilíbrio mental, como se os valores de Gilead a absorvessem, a rendessem” (RÜSCHE, 2015, p. 86). É importante apontar que levaremos tais conclusões em consideração durante nossa análise dos vínculos afetivos entre as personagens femininas.

³³ Os dois momentos dizem respeito aos anos dourados, que não improvavelmente daria início a Gilead, e ao Desmoronamento, época de ascensão de governos conservadores com Margaret Thatcher e Ronald Reagan, por exemplo, juntamente com o “crescimento de movimentos religiosos de direita, como *religious rights*, e culturais, como a reunião da *Moral majority* nos Estados Unidos, em 1979” (RÜSCHE, 2015, p. 53), que tornam crível um governo como o da obra.

A síntese da pesquisadora é a seguinte:

Em resumo, Margaret Atwood cria uma aporia. Por um lado, por meio de uma estética que propicia o conforto momentâneo e a sensação de compreensão pela via do entretenimento, o romance ensina formas de se pensar e agir como mulher nesses novos velhos tempos. Por outro lado, as lutas existentes para a emancipação da mulher, que propõem um “outro programa” além do capitalismo, acabam sendo vítimas de suspeição ou de fracasso (a academia sob suspeita, a militância desacreditada), não sendo possível desenhar a alteridade possível, restando a recomendação “imagine somente dentro do possível”. (RÜSCHE, 2015, p. 89, destaques da autora)

Desta forma, *HMT* segue também a tradição dos antigos romances, segundo Rüsche, que é auxiliar na manutenção ideológica do patriarcado.

Sob uma perspectiva totalmente diferente das anteriores, temos a dissertação de Mabiana Camargo, pela Universidade Estadual do Centro-oeste em 2015, “*Give me children or else I die*”: a maternidade como novum na ficção científica *The handmaid’s tale* (1985) de Margaret Atwood.

No primeiro capítulo, Camargo reflete sobre a ficção científica, seu papel e aceitação nos estudos literários e na sociedade. Uma das controvérsias de *HMT* é justamente sua classificação. Enquanto a autora canadense diz, em diversas entrevistas, que é uma ficção especulativa, pois lida com desdobramentos de fatos possíveis no mundo factual e não com desenvolvimentos científicos e tecnológicos imprescindíveis para a narrativa. Camargo destaca a crítica que a escritora Ursula Le Guin fez a Atwood “por não corroborar a classificação de suas obras”, mas que “talvez essa postura se deva ao receio da autora de *The Handmaid’s Tale* de ser um nome no ‘gueto literário’, ao qual a FC [ficção científica] possa supostamente pertencer” (CAMARGO, 2015, p. 7).

Como suporte teórico sobre literatura de ficção científica, lança mão de obras de Delany, Suvin, Passel, M. Keith Booker, Malak, Booker, Anette Myrestol Espelid e Funck. O primeiro propõe que tais obras usam “o futuro como uma convenção de narrativa para que possam ser ilustradas algumas distorções do presente real” (DELANY, 2005 apud CAMARGO, 2015, p. 10), ou seja, uma versão pior da contemporaneidade.

Já o segundo (Suvin) introduz o conceito do *novum*, que é “caracterizado por aquilo que afeta a percepção do leitor de forma perturbadora, quando o leva a

refletir sobre o ‘velho’ e sobre os seus extremismos no próprio mundo empírico” (CAMARGO, 2015, p. 13) e, assim, causando maior incômodo ao leitor do que os demais gêneros, indo ao encontro das ideias de Passel, sobre a ficção científica ser um espaço de reflexão.

A pesquisadora menciona o posicionamento de M. Keith Booker sobre a principal estratégia da literatura distópica ser a “‘desfamiliarização’ que causa no leitor, quando fornece novas perspectivas sobre as práticas políticas e sociais” (CAMARGO, 2015, p. 16, destaques da autora). Por outro lado, Malak em seu artigo sobre distopia e *HMT* afirma que a distopia aborda “o conflito entre a sociedade e o indivíduo e sua luta contra a privação de sua vontade própria devido a uma máquina burocrática que uniformiza as decisões” e que

sempre estará ligada ao poder, este tido como proibição ou perversão do potencial humano e sempre funcionando no seu mais totalitário limite. Haverá também a presença de um horror e crueldade na narrativa, como uma espécie de aviso sobre nossa própria sociedade. (MALAK, 1987 apud CAMARGO, 2015, p. 17)

Concordando assim com a argumentação de Booker (2013, p. 5 apud CAMARGO, 2015, p. 17) sobre a distopia ser um subgênero da ficção científica, que tem justamente a intenção de narrar um futuro pessimista, como maneira de revelar facetas críticas sobre o mundo factual. Desta maneira, há uma função política na distopia, por focar em conflitos sociais.

Acrescentando ideias a esse arcabouço teórico, Camargo lança mão da argumentação de Espelid (2012, p. 86 apud CAMARGO, 2015, p. 19) sobre a ficção científica feminista, que seria uma forma de unir “alta teoria com ativismo ativo”, pois o imaginário pode fazer com que os tópicos se tornem mais acessíveis aos leitores.

Nessa mesma perspectiva, apresenta Funck (1998 apud CAMARGO, 2015, p. 20) e sua defesa da ficção científica feminista como “como instrumento para (des)construção dos valores, sobretudo por ela trazer à baila questões relevantes ao sujeito feminino”, trazendo temáticas como sexualidade feminina e maternidade/reprodução, a qual “deve ser considerada como instituição social”, pois reflete a estrutura social e a manutenção do gênero.

Assim sendo, Funck (1998 apud CAMARGO, 2015, p. 20) salienta a importância de “como as utopias desmancham os discursos hegemônicos sobre o gênero, reavaliando toda uma subjetividade que aloca as posições da mulher como sujeito”, dialogando com todas as problemáticas femininas abordadas em *HMT*, entre elas a questão da maternidade, segundo subitem do primeiro capítulo da dissertação de Camargo.

Para tratar das questões sobre família, maternidade e papel de gênero, Camargo cita Cordeiro, para ponderar sobre a família e o papel da mulher no mercado de trabalho atualmente; Beauvoir, considerando a questão do corpo feminino ser a origem do status inferior das mulheres e suas amarras nas condições de vida das mulheres; Badinter e também Hays, para refletir as questões da maternidade.

Sobre as questões do corpo, Camargo (2015, p. 29) assinala os argumentos biologizantes que por muito tempo tornaram a mulher escrava das tarefas condicionadas ao seu físico, como a capacidade de reprodução, que se tornou “fundamental para a construção do sujeito feminino”, tendo em vista que é na maternidade que a mulher ainda “continua amarrada a seu corpo, como o animal” (BEAUVOIR, 2009, p. 104 apud CAMARGO, 2015, p. 29).

Consequentemente, Camargo propõe questões que inquietam os leitores em *HMT*, as quais analisará em sua pesquisa, são elas:

Será que ainda a era atual não libertou a mulher da obrigação de desempenhar a capacidade reprodutora? Mas será mesmo a maternidade quase uma maldição feminina? E precisamente, o que é a maternidade? Não será ela algo além da capacidade reprodutora e da própria gravidez? (CAMARGO, 2015, p. 29)

Portanto, a pesquisadora coloca em xeque a ideia de maternidade instintiva e compulsória, visto que apenas no século XVIII houve a valorização da criança na sociedade. Para defender suas colocações, usa exposições históricas de Badinter sobre a elaboração do conceito de amor materno, dado que, mesmo que não fosse inexistente, “o ‘instinto da vida’ se sobressaía sobre ele, pois os cidadãos da época lutavam para sobreviver, colocando o sentimentalismo à parte” (BADINTER, 1985 apud CAMARGO, 2015, p. 35), assim a criança tinha uma importância reduzida.

Partindo para a análise da narrativa de Atwood, Camargo (2015, p. 40) alega que a “situação em que as mulheres de Gilead foram submetidas – a de escravas para a procriação devido a suas capacidades reprodutoras – é o que dá suporte da estrutura totalitária patriarcal” e, assim, a maternidade é “a condução da trama”, o fio guia.

O corpo, de acordo com a pesquisadora, torna-se paradoxal, visto que ao ser a única coisa que não lhe foi retirada, é simultaneamente “um objeto de adoração e ao mesmo tempo de repulsa à feminilidade pelos valores de um regime conservador, repressivo e falocêntrico” (CAMARGO, 2015, p. 41). Os corpos das Aias são, pois, tanto lugar de refúgio, do conhecido, do lar e inversamente o lugar/motivo de repressão e seus ataques, “é um mecanismo de trabalho, um lugar de ligação com o regime e, logicamente, uma esperança de escapar da condenação à morte” (CAMARGO, 2015, p. 51), tornando-se lugar da fala do governo teocrático, ao reduzir a mulher à sua biologia.

Sob as perspectivas mencionadas, é possível refletir sobre a sacralização da maternidade. Tendo em vista a natalidade em declínio e a alta infertilidade da população, a mulher que consegue engravidar se torna “objeto de adoração e ela própria orgulha-se de si e se sente valiosa” (CAMARGO, 2015, p. 44). Desta forma, tal entendimento é reproduzido pelas mulheres, “pois como sujeitos reprimidos, estão condicionadas a aceitá-las e replicá-las, não tendo espaço e condições de reflexão e atuação para inversão dos valores” (CAMARGO, 2015, p. 45). O ideário coletivo (concepção como guardião do futuro) e o individual (proteção das Aias que conseguem engravidar) se mesclam, fortalecendo a santificação.

Camargo, assim como Ana Rüsche em sua tese, pontua as questões do feminismo nas personagens Moira e na mãe de Offred, cada qual com uma mensagem diferente. Moira repudia a ideia de se tornar uma Aia e foge, assim demonstra que “nem toda mulher nasceu pré-disposta a gerar e que o amor materno também não é algo inato a todas as fêmeas da espécie humana” (CAMARGO, 2015, p. 46). Em contrapartida, há as mães que não são consideradas como o ideal, é o caso da mãe da protagonista.

Durante uma leitura superficial, é possível “perceber até mesmo um tipo de incômodo pelo comportamento de ativista rebelde [...], que não segue o ‘modelo ideal’ de mãe zelosa [...] bem como orgulho de ter sido ela mesma uma ‘boa’ mãe”

(CAMARGO, 2015, p. 46). Logo, percebemos as ideologias de Gilead ganhando espaço no pensamento de Offred, assim como uma denúncia presente na obra, que revela tanto o preconceito da sociedade pré-gileadiana, como a sociedade fora da diegese, em relação à maternidade tardia e a criação de filhos fora dos laços do casamento.

Sobre as figuras femininas envoltas no conceito de maternidade, destacamos a seguinte citação de Camargo;

O estereótipo feminista da mãe de Offred revela como ela responde a essas 'ditaduras' da maternidade com resistência. Além dos preconceitos que assombram a mulher que não pode ou não quis ser mãe, o romance suscita outras questões complexas envolvendo as decisões femininas: a mãe que não contempla o modelo socialmente construído de 'boa' mãe; a mulher que decide ser mãe em meados da sua vida adulta; a mãe solteira, considerando o que fora refletido por Beauvoir (2009), Badinter (1985) e Hays (1998). Há também o estereótipo da mulher não-mãe amarga e culpada. Na suposta casa de Offred, a esposa do comandante, Serena Joy, prepara-se intensa e continuamente para 'ganhar' uma criança. (CAMARGO, 2015, p. 48)

Portanto, na visão da pesquisadora, há o reflexo de mais de um tipo de feminismo na obra de Atwood, inclusive com apontamentos sobre suas possíveis contradições, tendo em vista os discursos pré-Gilead presentes na narrativa. Uma dessas críticas seria a cena do protesto no qual há a queima de revistas pornográficas e roupas sensuais, com a participação da mãe da protagonista que levou consigo a filha ainda criança.

A contradição se encontra mais tarde em Gilead, quando os corpos totalmente cobertos, encontram nas vestimentas uma prisão e não liberdade. Ao mesmo tempo, no prostíbulo ilegal Jezebel's ainda existem roupas sensuais, dessa forma, Camargo (CAMARGO, 2015, p. 73) deixa o questionamento: “[n]ão seria isso uma mostra da ineficácia de alguns radicalismos feministas ao pregarem a anulação da sensualidade e da própria sexualidade?”, porém sem resposta.

A constante comparação entre o período democrático pré-gileadiano e a própria República de Gilead, funcionam como denúncia a “outras questões sobre a mulher e sua posição de reprimida”. Pois, nessa a promessa de segurança pela forte vigilância é “uma forma de camuflar a repressão e falta de liberdade das mulheres” (CAMARGO, 2015, p. 74), porém no outro apesar da liberdade havia o

constante medo da violência de gênero. Logo, é notável o posicionamento da obra contra extremismos.

Desse modo, Camargo considera as críticas à segunda onda do feminismo evidentes. Porém, também confirma a existência de “impulsos feministas” (2015, p. 73) na obra, por questões relacionadas ao sujeito mulher e ao papel feminino na resistência. Torna-se compreensível, então, a recusa de Atwood ao título de “distopia feminista”, e seu posicionamento sobre apresentar as mazelas vivenciadas pelas mulheres.

A questão dos vínculos entre as personagens femininas, proposta de nossa dissertação, também encontra ressonância no trabalho de Camargo. Ela pondera sobre o uso que o patriarcado faz das tias para a doutrinação das Aias, pois é “mais aceitável ter uma mulher repassando ensinamentos” (CAMARGO, 2015, p. 66), manipulando, portanto, a empatia entre as mulheres. Mas, concomitantemente, a divisão das mulheres em funções, como em castas, gera conflitos entre os grupos, Tias, Esposas, Aias, Econoesposas e Marthas.

Outra questão polêmica abordada, que diz respeito ao corpo feminino, é o aborto, pois em *HMT* as mulheres são obrigadas a parir, sendo proibida a possibilidade de interrupção da gravidez, por qualquer motivo. Novamente é a figura da mulher refém de seu próprio corpo. Desse modo, Camargo afirma que *HMT* profere “uma espécie de sátira dos regimes totalitários”, principalmente os teocráticos, que “fazem uso extremo do poder para controlar seus cidadãos e manipulá-los de acordo com regras opressoras e violentas – apresentando diversas contradições e forte hipocrisia” (CAMARGO, 2015, p. 51), assim como os governos autoritários que serviram de inspiração para a obra.

A pesquisadora, em sua conclusão, afirma que a ambiguidade da obra faz dela um romance pós-moderno, visto que “critica a era do consumo, das diversas possibilidades, dos extremos, da liberação, da liquidez” (CAMARGO, 2015, p. 75), ao passo que também satiriza a premissa totalitarista. Permeando essa dicotomia, temos ainda as banalidades das ações humanas.

Outro ponto que caracteriza *HMT*, de acordo com Camargo (2015, p. 78), como pós-moderno é o “desmanche que se tem do próprio conto”, por causa de seu epílogo, que apresenta com certo pessimismo o futuro diegético pelas falas machistas presentes na apresentação acadêmica do professor Pieixoto, o qual

tenta, simultaneamente, amenizar a responsabilidade de Gilead pela violência e autenticidade do relato de Offred, carecendo “de validação expressa pelo personagem masculino. Ironicamente, ela não pode ‘escrever’ sua própria história” (CAMARGO, 2015, p. 85). Para a pesquisadora, os risos da plateia confirmam sua anuência e descaso em relação à violência e à repressão.

Finalizando, é importante destacar a análise da pesquisadora sobre o contexto histórico no qual *HMT* foi escrito, entre a primeira onda do feminismo (nos anos 60, com o movimento sufragista) e a segunda onda (nos anos 90, com preocupações como a emancipação da mulher, sexualidade e direitos de reprodução), pois “aspectos da maternidade nele articulados refletem a substância política-histórica do *novum*, que emergem numa época de grandes debates feministas ambíguos, complexos e contraditórios” (CAMARGO, 2015, p. 83), que são refletidos no romance de Atwood.

1.3 A série e outras obras inspiradas

Por seu sucesso e premiações, a série de *The handmaid's tale* gravada pela rede americana de *streaming* Hulu, de 2017, se tornou ponto de referência da obra de Atwood. Entretanto, ela é apenas uma das adaptações feitas da distopia ao longo de suas três décadas de existência. Neste capítulo, apresentaremos um resumo das adaptações mais famosas por ordem cronológica.

Sua primeira adaptação foi em 1990, ou seja, 5 anos após o lançamento do livro, em um filme de Volker Schlöndorff, com roteiro de Harold Pinter, o qual contou com a atuação de estrelas famosas de Hollywood, como Natasha Richardson, no papel de Offred, Faye Dunaway como Serena Joy, Robert Duvall como o Comandante Waterford, Aidan Quinn no papel de Nick e Elizabeth McGovern atuando como Moira.

Seu título em português foi traduzido como *A decadência de uma espécie*. Apesar do vasto sucesso do livro desde seu lançamento, o filme não foi um grande sucesso de crítica e nem de bilheteria. Acesso ao audiovisual e às críticas da época ainda são bastante raros no Brasil, já nos EUA é possível encontrar o filme desde

fitas VHS até versões em *blu-ray*. A dissertação de Caroline Pessoa, já discutida por nós, é uma indicação para uma análise mais significativa.

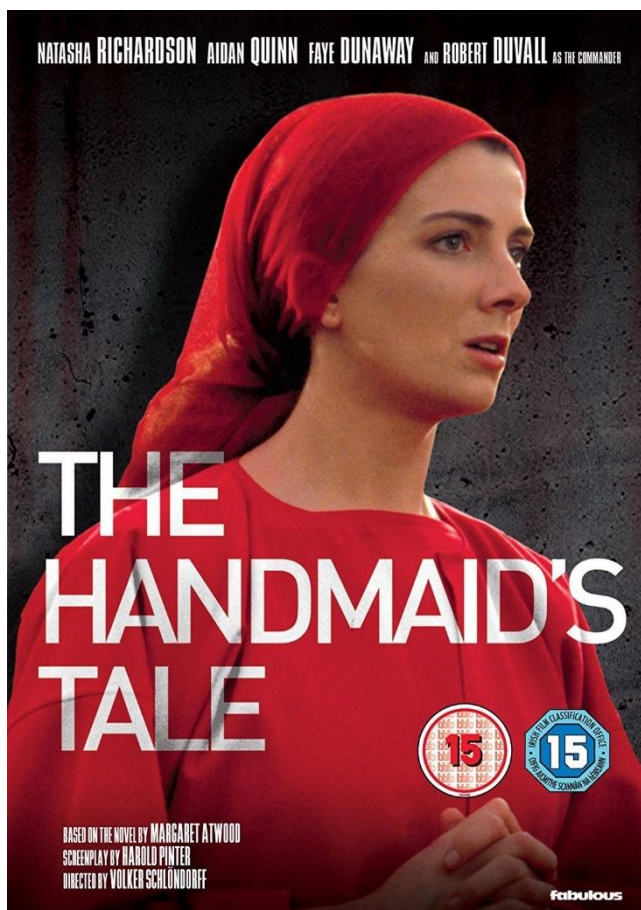


Figura 1: Capa atual do filme comercializado nos EUA.
Fonte: Amazon

Em janeiro de 2000, foi ao ar, pela BBC Radio 4, uma versão em três capítulos de *HMT* produzida por John Dryden. O rádio-drama recebeu uma crítica bastante positiva do site *The Guardian* (2000), que o considerou plausível, com ênfase na conexão entre roteiro, trilha e efeitos sonoros, sem perder a linha narrativa³⁴. Porém, assim como o filme de 1990, o arquivo é de difícil acesso, apesar da maior quantidade de informações ao público.

Também em 2000, houve a estreia da ópera, composta por Poul Ruders e libretto por Paul Bentley, inspirada em *HMT*, na Casa de Ópera de Copenhague. Três anos mais tarde, o espetáculo foi para Londres, além de ganhar uma nova produção em Minnesota, tendo recebido uma ótima crítica de Anthony Tommasini,

³⁴ "This roots the plot in the ordinary and everyday, lending it plausibility. Best of all, script, music and effects are fabulously knitted together, and the narrative line never lost". (THE GUARDIAN, 2000).

no *The New York Times* em 2003. Já em 2019, pelo mesmo jornal, David Allen chama a adaptação de um “triunfo brutal”³⁵.

Em 2020, a ópera estaria em cartaz no San Francisco Opera³⁶, mas a temporada foi cancelada devido à pandemia do Coronavírus. Trechos de apresentações podem ser facilmente encontrados, assim como artigos jornalísticos e ensaios críticos. A gravação das canções está disponível na plataforma de *streaming* musical Spotify.



Figura 2: Produção em Boston Lyric Opera. *The New York Times*.
Fonte: NY Times

A primeira versão a ir para os palcos de dança foi um balé coreografado por Lila York, com direção artística de André Lewis e música de James MacMillan, em Winnipeg, Canadá, no ano de 2013.

Segundo Lewis, em entrevista concedida a *CBC News*³⁷ (2013) antes da estreia, a obra aborda temas que são importantes ainda hoje, sendo assim, uma das três distopias mais importantes do século XX. Sobre a transposição para o palco, o diretor artístico afirma que não é possível traduzir todas as palavras do livro, mas que o balé está em uníssono com a narrativa de Atwood, com todos os tópicos importantes representados.

³⁵ Artigo de David Allen: <https://www.nytimes.com/2019/05/10/arts/music/handmaids-tale-boston-lyric-opera-review.html>

³⁶ No site oficial: <https://sfopera.com/2020-21-season/the-handmaids-tale/>

³⁷ *The handmaid's tale debuts as ballet in Winnipeg*

Ainda é possível encontrar a página oficial³⁸ da companhia, com informações sobre a adaptação. As últimas apresentações datam de outubro de 2018. Ademais, também é possível encontrar clipes curtos de ensaios e apresentações em canais virtuais.



Figura 3: Foto oficial de divulgação do balé.

Fonte: Foto oficial³⁹.

Uma versão teatral⁴⁰ da distopia para um público mais amplo aconteceu apenas em 2015, na cidade de Cincinnati, Ohio, EUA, escrita por Joe Stollenwerk, dirigida por Andrew Hungerford e estrelada por Corinne Mohlenhoff. Entretanto, a peça já tinha sido trabalhada pela Companhia Shakespeariana de Cincinnati, em forma de leitura em 2009 e em apresentação noturna em 2011.

Segundo Stollenwerk, em entrevista para a Broadway World (2014), a primeira versão da peça somava mais de seis horas, após vários cortes a versão final conta com pouco mais de duas horas. Entretanto, a crítica feita por David Lyman para o *site* Cincinnati (2015) afirma que a peça, em vários momentos,

³⁸ <https://www.rwb.org/whats-on/show/the-handmaids-tale/>

³⁹ <https://www.rwb.org/>

⁴⁰ <https://www.knowtheatre.com/season-18/the-handmaids-tale/>

poderia ser considerada uma leitura dramática, e, justamente por ser uma apresentação ao vivo e não um livro, não atinge seus objetivos.

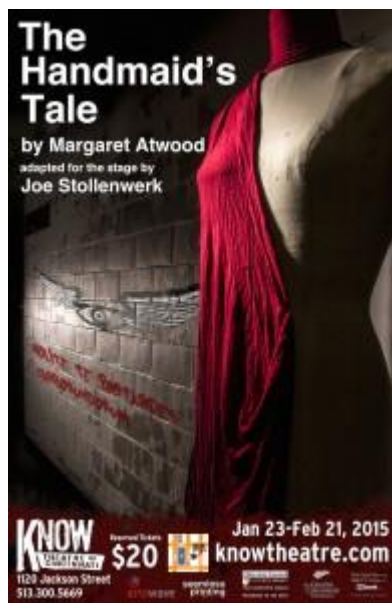


Figura 4: Divulgação oficial da peça
Fonte: Know Theater of Cincinnati

Em 2017, depois de muito tempo de negociações sobre os direitos autorais, projeto e gravações, foi lançada a série *The handmaid's tale*, (tema desta dissertação) pela plataforma americana de *streaming* Hulu, concorrente da Netflix.

Criada por Bruce Miller, a série audiovisual conta com atores renomados, entre eles Elizabeth Moss, como protagonista, Joseph Fiennes como Comandante Fred Waterford, Alexis Bledel como Ofglen, Ann Dowd no papel de tia Lydia, Samira Wiley atuando no papel de Moira etc., além de aparições especiais de Oprah Winfrey e da própria Margaret Atwood.

A autora tem o papel de consultora da produção e, apesar de sempre ratificar em entrevistas que não tem poder de veto, suas opiniões são levadas em consideração. Mas, o preceito primordial da obra foi mantido, como explica a autora em uma entrevista à 1 News⁴¹, de que absolutamente todas as situações de violência (principalmente contra as mulheres) narrados na obra devem ter um correlato/precedente no mundo factual.

⁴¹ "They have the same rule that I had for writing the book, which is you cannot put anything in that hasn't already happened, so they are making visible and graphic thing that are background and remembered in the book" (1 NEWS, 4:30).



Figura 5: Margaret Atwood e Elizabeth Moss.
Fonte: Foto oficial de divulgação

A produção foi um sucesso mundial quase que imediatamente, além de concorrer e ganhar várias premiações importantes, como o Emmy, o Golden Globes e o BAFTA entre 2017 e 2020.

Portanto, a perturbação real que a narrativa causou em sua época e que continua nas três décadas seguintes e que atingiu seu ápice nos três últimos anos (2017, 2018 e 2019) graças à quarta onda do feminismo e à adaptação do mundo distópico de Gilead para as telas de televisão e computador.

Explico, podemos compreender que há fundamentalmente essas duas frentes, citadas acima, que permitiram a ‘viralização’ da obra de Atwood no contexto mundial e seu ponto de intersecção é a internet. Tendo em vista que a plataforma Hulu pode ser acessada pelo computador e, portanto, é possível ter seu conteúdo compartilhado pelos internautas, torna-se simples o acesso à obra audiovisual, a qual traz diversos elementos atuais da cultura *pop*, fazendo-se de fácil consumo para os jovens.

Ao mesmo tempo, temos o poder da internet na luta feminista. Como afirma Cristiane Costa⁴², “[o] fato é que as redes sociais, desde sua popularização na

⁴² No livro *Explosão feminista*, organizado por Heloisa Buarque de Hollanda.

década de 2010, são o mecanismo mais importante de mobilização política” (2018, p. 43), e não foi diferente para o movimento feminista, que conta com diversas páginas, coletivos⁴³ e campanhas como novas formas de ações políticas, que são rapidamente divulgadas por meio da internet.

Desta forma, “[a]ssim como a obra *Os sofrimentos do jovem Werther* inspirou uma onda de suicídios em toda a Europa, diversos filmes também já induziram a comportamento imitativo” (STAM, 2008, p. 19), também podemos observar o embate da obra de Margaret Atwood na contemporaneidade.

Em várias manifestações ao redor do mundo, mulheres se vestem com capas vermelhas, semelhantes àquela usada pelas Aias do livro/série, para manifestarem seus protestos contra retrocessos por parte dos governos nos direitos das mulheres.



Figura 6: Protesto de mulheres em uma votação de lei contra o aborto em Ohio.

Fonte: 10WBNS⁴⁴

A própria autora comentou em diversas ocasiões o uso simbólico da capa vermelha. Em uma entrevista ao *The Guardian*, Atwood afirmou que

⁴³ “[...] uma nova forma de mobilização que promove debates igualitários e soluções inovadoras para os desafios da juventude” (NAÇÕES UNIDAS BRASIL).

⁴⁴<https://www.10tv.com/article/news/local/women-protest-ohio-abortion-bill-handmaids-tale-garb/530-ed9d6b01-9952-41f4-9759-72ff59a2a0aa>

visto que [a capa] é um símbolo visual, mulheres podem usá-la sem medo de serem presas por perturbar a paz, como poderia ocorrer se caso gritassem em lugares como as câmaras políticas [...] Ninguém pode acusá-las de imorais, pois elas estão totalmente cobertas. Mas todo mundo que está vendo esse grupo de mulheres sabe o que elas querem dizer com seu protesto individual, não importa se na Irlanda, Argentina ou Arizona⁴⁵. (ATWOOD, 2018, s/p, *tradução nossa*)

Desta forma, torna-se notável como a obra já deixou sua marca, tanto no âmbito literário, como também no imaginário popular.

No ano de 2019, mais dois marcos são adicionados à lista de grandes realizações de *HMT*. A primeira foi o lançamento da diegese em formato de *graphic novel*, com arte e adaptação de Renée Nault.

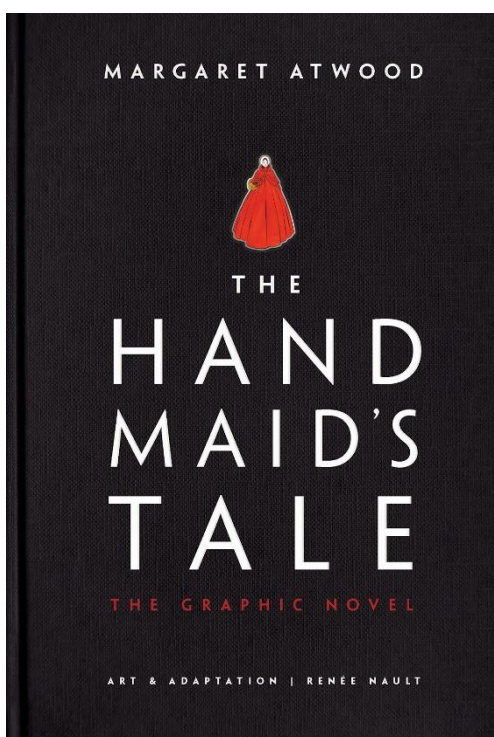


Figura 7: Capa da graphic novel
Fonte: Amazon

Já a segunda, é sua continuação tão esperada pelos fãs e estudiosos, intitulada *The testaments*, em português *Os testamentos*, que se ambienta 15 anos depois dos acontecimentos narrados em *HMT*. Apesar de contar com três

⁴⁵ "Because it's a visual symbol, women can use it without fear of being arrested for causing a disturbance, as they would be for shouting in places like legislatures. [...] No one can accuse them of being immodest: they are well covered up. But everyone seeing these groups of women know what they mean in the context of the individual protest, whether it be Ireland, Argentina, or Arizona".

narradoras diferentes, a protagonista do romance anterior não faz parte no novo enredo.

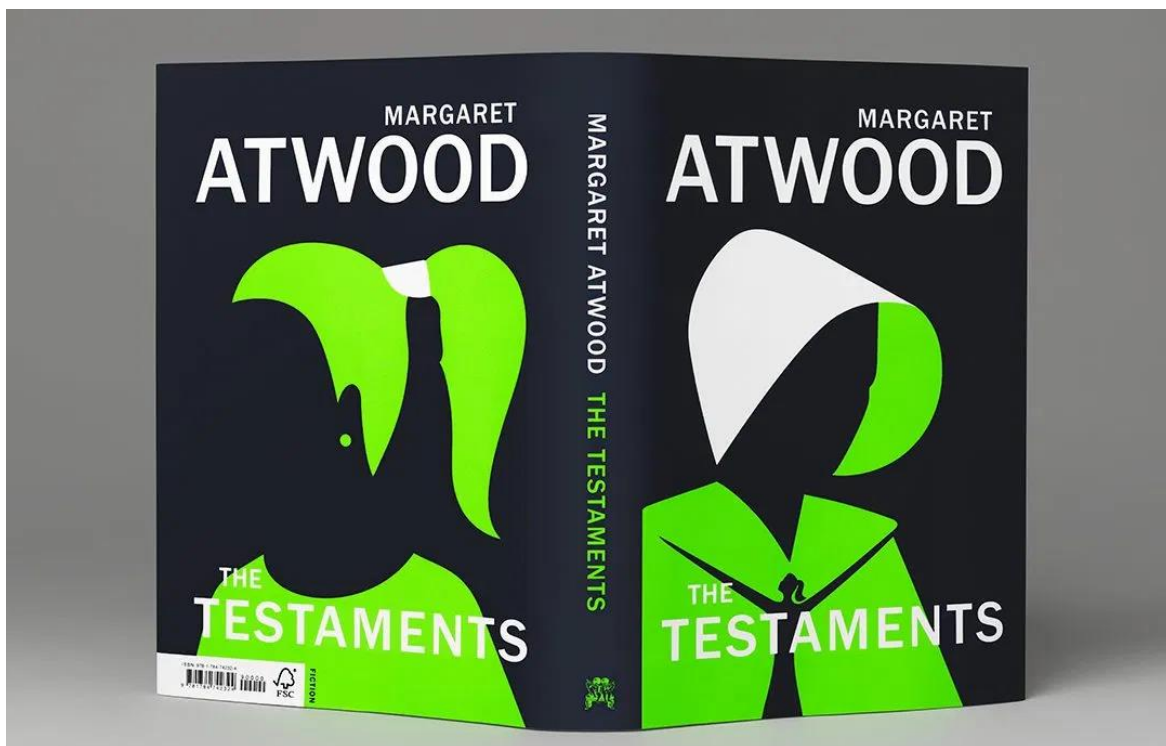


Figura 8: Livro Os testamentos
Fonte: Amazon

É notório, portanto, o impacto causado não só por Margaret Atwood, mas por sua obra, especificamente aqui *HMT*, que já se desprende de sua autora e segue, não só como um clássico, mas como um *best-seller* e como parte da cultura. Também é interessante notar como as refrações vão se tornando cada mais visíveis e marcantes em suas épocas, cada vez mais acessíveis ao público, aumentando, assim, sua fama e importância.

2. A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS

Neste capítulo, trataremos de questões pertinentes ao desenvolvimento estético e diegético das personagens femininas em *HMT*, com ênfase na obra literária. A adaptação audiovisual é mencionada nesta parte de nossa pesquisa quando se faz imprescindível, pois sobre ela trataremos no próximo capítulo. Todas as imagens apresentadas neste e no próximo capítulo são fotografias de foto frames da série da empresa Hulu.

Como arcabouço bibliográfico, foram empregados textos e teóricos clássicos e há tempos consagrados, como, por exemplo, Antonio Candido e Anatol Rosenfeld, para a análise da construção da personagem. Concomitantemente, textos mais recentes de pesquisadores e escritores importantes sobre temáticas atuais também foram consultados, como é o caso de Ildney Cavalcanti, sobre distopia feminista, e bell hooks e Chimamanda Ngozi Adiche sobre o movimento feminista.

2.1 O conto do feminismo

“É claro que não estou falando sério, só queria ilustrar como a palavra ‘feminista’ tem um peso negativo: a feminista odeia os homens, odeia sutiã, está sempre zangada, não tem senso de humor, não usa desodorante”.
Chimamanda Ngozi Adichie

Apesar de não se tratar de um movimento recente, ainda há muita controvérsia sobre a definição e os propósitos do feminismo. Muitos acreditam que machismo e feminismo são opostos de uma mesma moeda, ou seja, cada um ditaria a soberania do próprio sexo sobre o outro. Entretanto, essa é uma conclusão equivocada. Considerando tais más interpretações, separamos três pesquisadoras e uma romancista, que pesquisam sobre o feminismo, e suas elucidações sobre o conceito e propostas do movimento.

A primeira definição é da autora americana e ativista feminista bell hooks⁴⁶. Em seu livro *Teoria feminista: da margem ao centro*, a escritora explica que

[o] feminismo é a luta para acabar com a opressão sexista. Seu objetivo não é beneficiar apenas um grupo específico de mulheres, uma raça ou classe social de mulheres em particular. E não se trata de privilegiar a mulher em detrimento do homem. Ele pode transformar nossas vidas de modo significativo. (HOOKS, 2019, p. 59)

Assim, o feminismo é tanto contra a opressão sexista já existente e como também a uma possível inversão de papéis entre os grupos de opressores e oprimidos.

A jornalista e cientista política alemã, Antje Schrupp, apresenta, no livro *Uma breve história do feminismo no contexto euro-americano*, uma conclusão que vai ao encontro de hooks. Para ela,

[f]eminismo não é, portanto, um programa de conteúdo fixo, mas uma atitude: feministas, tanto mulheres quanto homens, consideram a distinção entre os sexos um instrumento de análise importante sem o qual não é possível compreender processos e relações sociais. E, em seu ativismo, eles se orientam pelo critério da liberdade feminina, pois a liberdade das mulheres tem em si um valor que não precisa ser justificado. (SCHRUPP, 2019, p. 5)

Schrupp destaca, então, que a agenda feminista é ampla e atende à diferentes demandas femininas. O foco ainda se mantém na liberdade feminina, ou seja, a quebra da opressão.

A brasileira Carla Cristina Garcia, doutora e professora universitária, afirma em sua obra *Breve história do feminismo* que

o feminismo pode ser definido como a tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, da dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca da liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim [...] não existe apenas um tipo de feminismo, mas vários, pois são muitas as correntes de pensamento que o compõem, isto porque uma das características que diferencia o feminismo de outras correntes de pensamento político é que está constituído pelo fazer e pensar de milhares de mulheres pelo mundo. (GARCIA, 2015, p. 13)

⁴⁶ Pseudônimo de Gloria Jean Watkins, escrito em letras minúsculas, com a intenção de dar destaque à sua escrita e não à sua pessoa.

Sendo assim, seu ponto de vista sobre o fim da opressão e dominação sexista ratifica as duas citações anteriores e retoma a questão dos feminismos diversos, dada a diversidade entre as mulheres ao redor do mundo.

A romancista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie em sua obra *Sejamos todos feministas* conta um relato pessoal:

[p]enso com frequência no meu amigo Okoloma [...] Ele tinha razão, anos atrás, ao me chamar de feminista. Naquele dia, quando cheguei em casa e procurei a palavra no dicionário, foi este o significado que encontrei: “Feminista: uma pessoa que acredita na igualdade social, política e econômica entre os sexos”. Minha bisavó, pelas histórias que ouvi, era feminista. Ela fugiu da casa do sujeito com quem não queria se casar e casou com o homem que escolheu. Ela resistiu, protestou, falou alto quando se viu privada de espaço e acesso por ser do sexo feminino. Ela não conhecia a palavra “feminista”. Mas nem por isso ela não era uma. Mais mulheres deveriam reivindicar essa palavra. O melhor exemplo de feminista que conheço é o meu irmão Kene, que também é um jovem legal, bonito e muito másculo. A meu ver, feminista é o homem ou mulher que diz: “Sim, existe um problema de gênero ainda hoje e temos que resolvê-lo, temos que melhorar”. Todos nós, mulheres e homens, temos que melhorar. (ADICHIE, 2015, p. 49-50)

Adichie concluiu com maestria esse compilado conceitual sobre o feminismo, ao afirmar que o movimento tem como finalidade sanar o problema de gênero que há no mundo e que essa é uma pauta para mulheres e também para homens. Desta forma, partimos para um brevíssimo compilado sobre o histórico do feminismo, fundamentado nas obras de Schrupp e Garcia.

Segundo Garcia (2015) há quatro conceitos que pautam as análises da Teoria Feminista nas sociedades atuais. São eles: androcentrismo; patriarcado; sexismo; e gênero. O primeiro tópico, androcentrismo, é a consideração do masculino como universal, medida para todas as coisas.

O patriarcado é a “[f]orma de organização política, econômica, religiosa social baseada na ideia e liderança do homem” (GARCIA, 2015, p. 16), surge pela tomada de poder pelos homens, “que se apropriam da sexualidade e reprodução das mulheres e seus produtos: os filhos, [...] que perpetuam como única estrutura possível” (GARCIA, 2015, p. 17), ou seja, a naturalização da opressão.

Sexismo não é a mesma coisa que machismo. Enquanto o machismo é um discurso que ratifica a desigualdade, o sexismo é “uma ideologia que defende a

subordinação das mulheres e todos os métodos utilizados para que essa desigualdade se perpetue” (GARCIA, 2015, p. 19). Consequentemente, uma pessoa pode ter uma fala machista e não necessariamente apoiar o sexismo.

Gênero, talvez seja atualmente o mais polêmico entre os quatro tópicos, é diferente de sexo. O conceito de gênero, segundo Garcia (2015) diz respeito à construção sócio-histórica de identidade, às normas e condutas em função do sexo.

Teoricamente, podemos dividir o feminismo em quatro blocos: feminismo pré-moderno; a primeira onda; a segunda onda; e a terceira onda. Entretanto, a ensaísta brasileira Heloisa Buarque de Hollanda defendeu em sua fala (informação verbal),⁴⁷ no XVIII Seminário Internacional Mulher & Literatura, já estarmos em uma quarta onda do feminismo, na era digital.

O feminismo pré-moderno se inicia durante o Renascimento, visto que o novo paradigma proposto não se estende às mulheres, mantendo, assim, um eco da misoginia medieval. Porém, a importância renascentista à inteligência gerou vários debates “sobre a natureza e os deveres dos sexos. A esse intenso debate que durou muitos séculos dá-se o nome de *Querelle des femmes*” (GARCIA, 2015, p. 26). Dentre as personalidades femininas que marcaram a época, destacamos Christine de Pizan ou Cristina de Pisano (1363 – 1431).

Segundo Garcia, ela pode ser considerada a primeira escritora profissional que conseguiu sustentar financeiramente a ela e a seus três filhos com seus escritos. Seu livro mais conhecido *A cidade das mulheres*, de 1405, no qual “homenageia várias mulheres bíblicas e históricas e desenvolve a ideia de uma sociedade utópica na qual as mulheres são livres e tem os mesmos direitos que os homens” (SCHRUPP, 2015, p. 15). Também questiona a contribuição de grandes artistas à tradição misógina e sugere que se construa uma cidade que seja capaz de acolher todas as mulheres, reivindicando, assim, que as mulheres sejam vistas como sujeito.

Schrupp (2015, p. 16) afirma que houve uma radicalização das opiniões durante este período, que culminou no desprezo pelas mulheres e seu ápice na caça às bruxas, tema abordado minuciosamente por Silvia Federeci na obra *Calibã e a bruxa*, que usaremos para a análise de *HMT* no próximo capítulo.

⁴⁷ SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER & LITERATURA, 18, Aracajú, 2019.

No Regime Antigo, na França, com os salões franceses, onde discutia-se arte e sentimentos, houve uma pequena mudança na perspectiva sobre as mulheres, pois elas organizavam os salões mais importantes. Temos, então, o Preciosismo, movimento feminino que questionava o papel dos homens na sociedade, e suas militantes, as preciosas, as quais defendiam a igualdade entre os sexos. Para Garcia (2015), apoiada em Elisabeth Badinter, foram elas as primeiras feministas.

Entre as preciosas mais famosas estão a Marquesa de Rambouillet e Madeleine de Scudéry, primeira mulher a receber o prêmio de eloquência da Academia Francesa, segundo Garcia (2015). Os salões das preciosas deram base para o protofeminismo, que compreende a atitude inconformada com o tratamento destinado às mulheres.

O período da Revolução Francesa foi crucial para a articulação do feminismo e culminou na primeira onda do movimento, visto que os ideais iluministas impulsionaram os ideais de liberdade feminina, entretanto elas foram excluídas do grupo revolucionário e obtiveram poucas conquistas. Olympe de Gouges, autora da *Declaração dos direitos das mulheres e das cidadãs*, em 1791, denunciava a hipocrisia misógina da Revolução, tendo escrito mais de 4 mil páginas sobre essa temática (GARCIA, 2015), e foi guilhotinada pelos próprios camaradas. Ao que parece, o lema “liberdade, igualdade e fraternidade” era somente sobre o sentimento fraternal e não incluía sororidade.

A londrina Mary Wollstonecraft, contemporânea de Olympe de Gouge e mãe de Mary Shelley, também é uma figura importante para o movimento. Em 1790, escreve a obra *Reivindicação dos direitos das mulheres*, na qual abordava assuntos ainda hoje atuais, antecipando assim a base do feminismo moderno.

De acordo com Garcia

Mary afirmava que o casamento é uma espécie de *prostituição legal*, que as mulheres são *escravos convenientes*, e que o único modo de elas continuarem livres é se mantendo longe do altar [...] A novidade teórica aqui colocada é a de que, pela primeira vez, chama-se de privilégio o poder que os homens sempre exerceram sobre as mulheres de maneira “natural”, ou seja, como se fosse mandato da natureza. (GARCIA, 2015, p. 47)

O período da Revolução Francesa não foi de vitórias para o feminismo. Com a chegada de Napoleão Bonaparte ao poder, houve a reversão das conquistas femininas. O novo Código Civil coloca as mulheres novamente no papel de posse masculina, mãe e esposa.

Na segunda metade do século XIX, problemas do capitalismo patriarcal começam a ficar evidentes, por um lado as mulheres tinham seus direitos civis e políticos básicos negados e por outro o proletariado se encontrava na miséria, desprovido das riquezas produzidas por ele. Desta forma, surgem teorias emancipatórias e movimentos sociais, nos quais se inclui o início do movimento feminista organizado, afirma Schrupp (2015).

A Convenção de Seneca Falls em 1848 é um marco para os grupos das mulheres. Duas em destaque pelo direito das mulheres são Lucretia Mott e Elizabeth Cady Stanton. Baseadas na Declaração da Independência americana, escreveram a *Declaração de direitos e sentimentos*, contra a privação das mulheres aos seus direitos. Tal texto funda o movimento sufragista estadunidense.

Simultaneamente na Europa, ao passo que eram criadas associações de mulheres e realizadas assembleias nacionais, crescia “entre os intelectuais do sexo masculino, uma atmosfera antifeminista” (SCHRUPP, 2015, p. 32), que paulatinamente tornou-se mais contra as mulheres do que apenas contra ao movimento das mulheres. Jules Michelet, Pierre-Joseph Proudhon e Auguste Comte são alguns nomes de intelectuais citados por Schrupp (2015) que se opuseram publicamente à vontade das mulheres de participarem da vida política e social. Consequentemente, em resposta aos ataques misóginos se deu uma grande produção de literatura feminista.

Esse é o contexto histórico no qual está inserido o famoso discurso *Ain't I a woman*, em tradução livre *Eu não sou uma mulher?*, feito por Sojourner Truth durante a Conferência Americana de Mulheres em 1851. Para Schrupp (2015, p. 35), nessa época, século XIX e XX, havia três temas principais para a luta das mulheres: “reivindicação por melhor acesso ao trabalho remunerado, crítica ao casamento tradicional e às leis matrimoniais injustas [...]; e a reivindicação do direito geral ao voto”, exigência essa que ficou mundialmente conhecida como a causa das sufragistas, com reverberações principalmente na América e Europa, principalmente pela vertente inglesa do movimento.

Houve um hiato do movimento no período pós-guerras. Segundo Garcia,

a taxa de natalidade estava caindo desde o começo do século XX e, nos países industrializados, se culpou a independência cada vez maior das mulheres. Acusavam as feministas de destruir cimentos da nação e da família. O fato é que deram o feminismo como morto. A segunda onda estava concluída. Foi a obra de Simone de Beauvoir, concretamente *O segundo sexo* de 1949, que colocou as bases teóricas para uma nova etapa. Tanto sua vida quanto sua obra são paradigmáticas das razões do ressurgimento do feminismo. (GARCIA, 2015, p. 79)

Nessa obra, Beauvoir expõe a teoria do androcentrismo, da mulher ser sempre considerada o outro, em assimetria com o masculino, que é a base universal de medida e a distinção entre natureza e cultura, abrindo caminho para a discussão sobre o que futuramente será designado por gênero. “O feminismo posterior não se dedicará apenas à reivindicação, mas indagará todas as ciências e disciplinas da cultura e do conhecimento como fez Simone” (GARCIA, 2015, p. 81), portanto, Beauvoir não influenciou apenas a teoria feminista, mas também incentivou o trabalho de pesquisa na área, em nível acadêmico.

Apesar de ser muito aclamada pelo movimento feminista, há posicionamentos contrários ao seu ponto de vista. Luce Irigaray, autora de livro *Espelho: da outra mulher*, em 1974, é uma delas. Segundo Schrupp, a masculinidade implícita na cultura e na ordem simbólica e na linguagem é um dos pontos-chave da obra. Desta forma, temos o debate sobre o feminismo da igualdade e o feminismo da diferença até os dias atuais.

Entre outros trabalhos da terceira onda que foram prestigiados temos *A mística feminina* de Betty Friedan, no qual analisa a insatisfação das mulheres estadunidense em suas vidas e suas conseqüentes manifestações autodestrutivas. Kate Millet com *Política sexual* e Shulamith Firestone com *A dialética da sexualidade*.

A partir de então, temos algumas vertentes do feminismo que começam a se destacar, como o feminismo liberal, o feminismo socialista, o feminismo radical, sendo o último muito ativo na década de 70, promovendo grandes protestos, centros de ajuda e grupos de autoconsciência. Seu *slogan* é “o pessoal é político”, inspirado por Carol Hanish, com o intuito de promover mudanças no espaço privado/patriarcal.

Algumas das pautas importantes para a terceira onda eram a autonomia tanto do movimento feminista, como da mulher sobre o próprio corpo (por meio dos direitos reprodutivos), a luta contra a violência doméstica, o trabalho doméstico (a dupla jornada e a reprodução social), que convergiram para novas demandas e novas vertentes do feminismo, como, por exemplo, o feminismo negro com ideais de interseccionalidade contra a dominância de mulheres brancas e burguesas, a transversalização do gênero, o feminismo *queer*, o feminismo decolonial etc.

Schrupp afirma que

[e]nquanto o movimento feminista nos anos 1980 se diferenciava em direções variadas, ele se tornou menos visível como movimento “eficaz” coletivo. Ao mesmo tempo, surgiram movimentos contrários às suas conquistas. Alguns homens iniciaram campanhas contrárias a fim de preservar seus privilégios – o que a jornalista Susan Faludi (nascida em 1959) analisou em seu livro *Backlash*, de 1991. Algumas mulheres, por outro lado, passaram a considerar o feminismo ultrapassado, já que a igualdade já estaria imposta, autodenominando-se “pós-feminista”. Contra essa tendência, formou-se nos anos 1990, primeiro nos EUA, um novo movimento que às vezes também é chamado de “terceira onda”. (SCHRUPP, 2015, p. 82)

Assim sendo, a repercussão negativa em alguns momentos causada pelo movimento feminista, recebe a denominação de *backlash* com o livro de Faludi. Entretanto, o incômodo causado pela proposta da liberdade feminina já era notório antes e durante as ondas feministas acima descritas, atingindo seu ápice em casos como de Olympe de Gauges, e seguem até a atualidade.

A autora bell hooks comenta um artigo de Bob Greene publicado em um jornal de São Francisco; segundo a autora, Greene comentou ser curiosa a aversão das mulheres ao termo “feminista”, pois essas mulheres têm as mesmas crenças que as feministas, mas desdenham do título, não querem se associar a ele, pois o acham desagradável (2019, p. 54). A autora estadunidense declara que

[m]uitas mulheres relutam em aderir ao feminismo porque não se sentem seguras quanto ao significado do termo. Mulheres de grupos étnicos explorados e oprimidos às vezes descartam o termo porque não querem ser vistas como apoiadoras de um movimento racista; o feminismo geralmente é associado à luta das mulheres brancas por direitos. [...] Algumas mulheres temem a palavra “feminismo” porque não querem se identificar com nenhum movimento político, especialmente aqueles vistos como radicais. Nesse caso, são mulheres que não querem de forma alguma ser associadas ao movimento pelos direitos das mulheres, colocando-se à margem e contra ele. Muitas mulheres estão familiarizadas

com as perspectivas negativas sobre a “libertação das mulheres” do que com os significados positivos do movimento. É o significado e o poder político positivos desse termo que devemos lutar por recuperar e preservar. (HOOKS, 2019, p. 55)

É notável o esforço despendido pela sociedade patriarcal contra as pautas de liberdade feminina. O pressuposto de Garcia corrobora esse ponto de vista. Para ela,

o feminismo ao longo de sua história foi alvo de campanhas que fizeram com que a população de modo geral acreditasse que o feminismo era um inimigo a combater [...] É preciso ressaltar que, ao longo da história da sociedade ocidental, muitos discursos de legitimização da desigualdade entre homens e mulheres foram produzidos. (GARCIA, 2015, p. 11-12)

Tais discursos encontram seu reflexo em muitos dos posicionamentos da protagonista em *HMT*, principalmente em relação à sua mãe, retomando esse medo pelo feminismo e feministas.

2.2 Distopia: “melhor nunca significa melhor para todos”

Primeiramente, devemos começar pelo conceito de distopia, gênero da obra que analisamos nesta dissertação, para então podermos entender sua complexidade e importância e, por conseguinte, a relevância de pesquisas a seu respeito.

Distopia é, de acordo com o *Dicionário Houaiss* (2019, p. 100), um “lugar imaginário em que se vive em condições de extrema opressão, desespero ou privação; antiutopia”. Tal definição exprime uma visão mais ampla do gênero literário, porém não introduz necessariamente o uso da arte literária como forma de denúncia. Sobre o utopismo como gênero literário podemos citar a obra *Utopia* (1516), de Thomas More, como o texto inaugural e o livro de Christine de Pizan *A cidade das mulheres* citada no capítulo anterior, como exemplo de utopia feminista, antecedendo assim às obras distópicas.

Voltando à questão sobre definição de distopia, em sua terceira entrada no mesmo dicionário é declarado que o vocábulo distopia configura “qualquer representação ou descrição de uma organização social futura caracterizada por

condições de vida insuportáveis, com o objetivo de criticar tendências da sociedade atual, ou parodiar utopias, alertando para seus perigos”. Já nesta definição podemos encaixar *The handmaid’s tale* quase que perfeitamente. Entre as distopias mais famosas temos também *1984* e *Revolução dos bichos*, de George Orwell, *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury etc.

Utopia e distopia são geralmente conceitos utilizados dentro do gênero ficção científica. Segundo a professora pesquisadora Ildney Cavalcanti, enquanto “por um lado a ciência foi representada a partir de seus aspectos positivos, no início do século XX, com o avançar do século, as distopias se tornam cada vez mais predominantes nas obras feministas, que tendem a criticar o aparato científico” (2019, p. 12). Vemos, portanto, um deslocamento do foco das utopias para as distopias, como consequência de seu contexto social.

Entretanto, há uma pequena controvérsia sobre a tipificação de *HMT*, já aludida anteriormente. Muitos dizem que por ser uma distopia, se enquadra no gênero de ficção científica, do qual a própria autora discorda. Atwood considera sua obra um trabalho de narrativa especulativa, pois “ficção científica tem monstros e naves espaciais, ficção especulativa poderia realmente acontecer⁴⁸”, disse em uma entrevista ao *The Guardian*.

A classificação como distopia por outro lado, se dentro da narrativa especulativa ou da ficção científica, não é contestada. Visto que, de acordo com Rafaella Baccolini, as distopias não deveriam trazer as soluções para os problemas que expõem. “A maior função das distopias não é, na verdade, apresentar soluções possíveis, mas alertar os leitores sobre os perigos pelos quais a sociedade está passando, e, então, estimular uma reflexão crítica⁴⁹” (2019, p. 45, *tradução nossa*). A postura feminista de denúncia dialoga, portanto, com a função da distopia.

Chegamos, então, às distopias feministas. Cavalcanti conceitua-as da seguinte maneira:

⁴⁸ Science fiction has monsters and spaceships; speculative fiction could really happen," she explains (THE GUARDIAN, 2003).

⁴⁹ The main function of dystopias, in fact, is not so much to present possible solutions, but to warn leaders of the dangers that society is facing and, thus, to stimulate a critical reflection.

[a]s representações positivas sobre o avanço da ciência, percebidas nas primeiras utopias/distopias feministas, tomam um novo rumo ao longo do século XX. Sustentadas por dinâmicas e ideologias patriarcais, a tecnologia e o progresso científico se tornam cada vez mais uma ameaça para as mulheres nos futuros especulados pelas distopias feministas ainda na primeira metade do século. (CAVALCANTI, 2019, p. 13)

Essa postura opressiva na utilização da ciência reflete de maneira amplificada as condições vividas pelas mulheres nas sociedades patriarcais. À medida que, conforme Cavalcanti,

[a]s distopias feministas desenham infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra mulheres, mapeando assim a sociedade contemporânea. Ao mesmo tempo, e revelando sua natureza ambígua, essas ficções expressam de forma importante desejos e esperanças utópicos pertinentes às mulheres. Vistos sob um ângulo específico, esses textos oferecem um antídoto à banalização da misoginia, que ainda se constitui como um dos males da nossa sociedade. Em outras palavras, eles trazem à luz atitudes e valores androcêntricos que na maioria dos casos passam despercebidos. E questionam tais valores e atitudes através do exagero motivado pelo princípio crítico e indicativo da proximidade existente entre as distopias e as sátiras. (CAVALCANTI, 2002, p. 247)

Reafirma, assim, os postulados de Baccolini (2019) sobre a principal diferença entre as temáticas nas distopias de autoria feminina e masculina ser a consciências sobre os problemas de gênero, uma vez que a violência ou a função reprodutiva feminina na literatura de autoria feminina “são vistas como indissolúvelmente ligadas ao culto da virilidade e da ideia de masculinidade, que são a raiz dos regimes totalitários nos anos 30 e 40⁵⁰” (BACCOLINI, 2019, p. 46, *tradução nossa*).

É possível traçarmos um diálogo entre as premissas teóricas supracitadas com as considerações de Margaret Atwood. Em uma entrevista com Lauren Oyler para o canal Broadly em 2016, ao ser questionada sobre suas obras terem antecipado vários acontecimentos atuais, a autora canadense respondeu que “não se escreve esses tipos de livro porque se espera que essas coisas aconteçam, esses livros são escritos porque se pensa que tais coisas podem acontecer, mas

⁵⁰ “The different awareness of gender issues and relations represents then the main difference between female and male novels – an aspect that also involves other themes, such as violence or the purely reproductive function of women, which, in women’s literature, are seen as indissolubly linked to the cult of virility and the idea of masculinity that are at the root of the totalitarian regimes of the thirties and forties”.

gostaríamos que não acontecessem” (BROADLY, 2016, 0’40”). Entretanto, as coincidências de momentos da narrativa com vários fatos e mudanças na vida factual têm realmente o poder de chocar o público,

isso, porém, se deve à variedade de leitores, através dos tempos, não à variabilidade da obra, cujas personagens não têm a mutabilidade e a infinitude das determinações de seres humanos reais. As concretizações podem variar, mas a obra como tal não muda (ROSENFELD, 2009, p. 27).

Contudo, se os leitores mudam, os autores também podem mudar e ter ‘infinitude de ações’, citando o mesmo termo que Rosenfeld. Assim sendo, é possível perceber com a leitura das obras de Margaret Atwood, que nasceu em 1939 (mesmo ano do início da Segunda Guerra Mundial), tendo também assistido seu desenrolar e seu fim, assim como os desdobramentos da Guerra Fria.

No início da década de 60, lança seu primeiro livro, coincidindo com a década da segunda onda do feminismo, e vivencia na década seguinte o surgimento e desenvolvimento da Crítica Literária Feminista. Assim sendo, a escritora canadense passa por várias modificações que influenciaram a vida de todos ao redor do globo, devendo ser destacado aqui, as grandes mudanças para a existência feminina, que paulatinamente ganhava espaço na sociedade patriarcal fora do ambiente familiar.

O advento da pílula anticoncepcional, o direito ao voto, ao divórcio, a inserção no mercado de trabalho e na economia, entre outros, foram todos marcos de empoderamento e libertação para as mulheres, coisas que, segundo Atwood, em entrevista para *Q on CBC*

provavelmente nessa geração (de adultos entre 18 e 30 anos) não se dá tanto valor ao fato de que as mulheres podem trabalhar, podem ter contas no banco, podem ter cartão de crédito em seus nomes. Não muito tempo atrás, se você fosse casada era necessária a permissão do marido para se ter um cartão de crédito (ATWOOD, 2017, 21’09”).

Mesmo assim, no decorrer de todas essas mudanças, Atwood decide escrever sobre uma distopia teocrática que faz retroceder todos os avanços conquistados pelas mulheres, colocando-as de volta à mercê dos homens e da bíblia. Poderia parecer loucura na época, porém mais de 30 anos, depois sua ficção parece mais real e palpável do que jamais foi desde seu lançamento.

Retomando a definição de distopia como lugar imaginário, o nível de assombro aumenta, quando percebemos que todas as situações violentas e/ou chocantes na trama têm referência no mundo factual. Durante outra entrevista, desta vez para o programa de rádio *Q on CBC* em 2017, Margaret Atwood declara que

tudo no livro tem precedente na vida real (...) eu queria ser capaz de afirmar que nada foi inventado. As pessoas já fizeram essas coisas e aquilo que as pessoas já fizeram uma vez, elas são bem capazes de fazer de novo. Então nada disso está fora da lista de coisas possíveis de serem feitas pelos seres humanos. (ATWOOD, 2017, 8'14").

Corroborando, assim, com outra afirmação na entrevista citada acima para a *Broadly*: “as pessoas têm que decidir em que tipo de mundo elas querem viver. Nós somos favoráveis a partos/nascimentos forçados? Porque esse é o mundo que teremos se tirarmos o direito de escolha de reprodução”. Ou seja, as ações aceitas pela sociedade atualmente ditam como será o mundo no futuro. Desta forma, torna-se imprescindível a análise crítica de tais posicionamentos.

Novamente, a autora lança luz sobre polêmicas completamente atuais, no Brasil e no mundo⁵¹, sobre o tratamento dado à vida da mulher. Como, por exemplo, a tentativa ou já criminalização da realização de abortos inclusive em casos de estupro ou de risco de morte da mãe, como é o caso no Brasil com a PEC 181/2011, proposta por Aécio Neves (PSDB) quando senador, modificada para PEC 181/2015, que está em andamento, ou como em El Salvador, que um aborto espontâneo pode levar as mulheres para a cadeia.

Um outro projeto de lei mais recente, que se encontra em votação pública, é a PL 5435/2020, pelo senador Eduardo Girão (PODEMOS), que diz proteger a gestante e a vida desde a concepção, criando um auxílio para o progênito em casos de estupro, claramente revogando a lei atual que garante o direito de aborto para as vítimas de estupro, assemelhando-se à postura gileadiana sobre dispor das mulheres e seus corpos para a manutenção da procriação humana.

Sobre tais posturas, Atwood afirma que “tem-se a impressão de que todo governo totalitário no mundo sempre tem um grande interesse nos direitos das

⁵¹ FONTE: Folha de São Paulo - <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/02/governos-latinos-praticam-tortura-ao-impedir-o-aborto-diz-margaret-atwood.shtml>

mulheres para a reprodução” (ATWOOD, 1997, p. XVI). Concluindo que “o passado de Offred é a nossa atualidade”, e a julgar pelas aparências, a narrativa está cada vez mais a caminho da imitação da realidade do que a caminho de um universo distópico.

2.3 A personagem na ficção

Ao falarmos de personagens, é necessário ressaltar dois aspectos. O primeiro: a personagem é uma questão linguística, e; o segundo: são representações de pessoas; assim afirma Beth Brait (1985, p. 10). Consequentemente, nos colocamos face a face com a condição *sine qua non* da literatura: a personagem e sua criação.

Antonio Candido afirma que “quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens [...] O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” (2007, p. 53), pois as ações acontecem a elas e por meio delas. Sem as personagens, temos descrição de tempo e espaço, sem a trama narrativa.

Grandes personagens são eternizadas no imaginário coletivo e refletem o minucioso trabalho de criação despendido pelo escritor. Anatol Rosenfeld e Antonio Candido (2007) discorrem sobre o processo de gênese das personagens. Ao retomarem alguns conceitos básicos clássicos, chegam a algumas conclusões.

O conceito de verossimilhança é reforçado pelos críticos ao passo que analisam a questão do texto ficcional e sua elaboração. Candido afirma que

A personagem é um ser fictício [...] a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema de verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício [...] uma criação da fantasia, comunica a impressão lídima verdade existencial. (CANDIDO, 2007, p. 55)

Ou seja, a sensação de verdade, a coerência interna de uma obra, imprescindível para o êxito artístico, é justamente construída pelo escolhas ficcionais do autor que limita a obra.

Desta forma, “as personagens, ao falarem, revelam-se de um modo bem mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira.” (ROSENFELD, 2007, p. 29), pois se tais falas

e ações encontram espaço na obra é porque o autor julgou relevante sua presença, não sendo, portanto, supérflua ou descartável.

Assim, segundo Rosenfeld, o autor delimita sua obra, pois

o que resulta é que precisamente a limitação da obra ficcional é a sua maior conquista [...] as personagens adquirem um cunho definido e definitivo [...] o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido [...] Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais. (ROSENFELD, 2007, p. 35)

São as presenças e os cortes que definirão, guiarão, tanto a obra literária, quanto a obra audiovisual.

Tendo em vista que a elaboração e a triagem dos elementos da obra são de responsabilidade do autor, Candido (2007) afirma que as declarações dos romancistas sobre a criação das personagens agregam como fonte de estudo, porém é necessário usá-las com precaução. Em algumas de suas entrevistas, Margaret Atwood aborda a questão da criação e a recepção pela crítica.

Ao ser indagada, em uma entrevista em 1997 (ABCLibrarySales), sobre suas personagens serem sempre complexas, sem um herói totalmente bom ou um vilão totalmente ruim e a suposição de que tal fato não a fez muito popular com as feministas, Atwood respondeu que acha que a sociedade tem essa crença em relação à agressividade do movimento feminista, porém ela nunca conheceu alguém extremista assim⁵².

Seus livros frequentemente recebem, ou pelo enredo ou por causa das personagens, o rótulo de feminista. Atwood, na mesma entrevista supracitada (ABCLibrarySales), com sua grande sagacidade responde que, dado a época em que vivemos, qualquer livro que fale sobre mulheres será considerado feminista.

Bem, mulheres são seres humanos, compõe metade da raça humana, é muito difícil escrever um romance sem mulheres. Até Moby Dick tem mulheres, as baleias fêmeas [...] simplesmente não há como escrever um livro sem mulheres, ou igualmente sem homens, mesmo que seja em um

⁵² "I think we have this piece of mythology, that there is something called 'the sisterhood' that is XXX, that they have this very extreme views and that they are always around the corner waiting to jump on you and eat out your brains, but I've never actually met someone like that, so, I don't know where they are [...] in fact I think this kind of monolithic sort of sisterhood person is a bit of an invention, to tell you the truth".

convento, há outras pessoas ao redor dele e você não deve dividi-los⁵³. (ABCLIBRARYSALES, 1997, 1'30'')

Em uma outra entrevista, desta vez para a *BBC*, a autora canadense afirma que começou como uma escritora apolítica, mas que com o passar do tempo, começou a fazer o mesmo que todos os romancistas e alguns poetas fazem, isto é, começou a descrever o mundo ao seu redor. “As mulheres sofrem nos meus romances porque a maioria das mulheres com as quais eu conversei parecem ter sofrido⁵⁴” (ATWOOD, 2017, 31'28''), revelando, assim, questões caras a sua obra e alguns caminhos escolhidos para a delimitação de sua obra.

O escritor é obrigado a fazer escolhas ao criar, sua simplificação é necessária, o que fica são elementos essenciais, pois “sua evocação nos mais variados contextos nos permite formar uma ideia completa, suficiente e convincente daquela forte criação fictícia” (CANDIDO, 2007, p. 58); o escritor elabora uma linha de coerência na criação da personagem, por isso a ficção é mais lógica.

O tópico das escolhas também é relevante para a produção cinematográfica, e aciona níveis mais variados, pois não pode “como a obra literária, apresentar diretamente aspectos psíquicos, sem recurso à mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz” (ROSENFELD, 2007, p. 14) e, então, utiliza outras ferramentas para a criação artística, tanto pelas personagens “que ‘absorvem’ as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas [...]” (ROSENFELD, 2007, p. 20), como pela filmagem, pois a câmera filmadora, “através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *travelling*, o ‘panoramizar’ são recursos tipicamente narrativos” (ROSENFELD, 2007, p. 31).

Candido (2007) reitera que a problematização sobre a gênese das personagens é interessante para o estudo da técnica de caracterização, para a

⁵³ “Well, women are human beings, they are half of the human race, it is very difficult to write a novel without any women in it. Even Moby Dick has got women in it, the female whales [...] you can not just write a book with no women in it anymore you can write one - it is very difficult - with no men in it, even if it is about a nunnery, there are these other ideas circling outside the gates, you can’t just divide them off”.

⁵⁴ “I began as a profoundly apolitical writer but then I began to do what all novelists and some poets do, I began to describe the world around me. Women suffer in my novels because most women I talk to seemed to have suffered” (BBC, 31'28'').

relação criação e realidade. Mas é “secundário para a solução do problema fundamental da crítica, ou seja, a interpretação e análise [...]” (CANDIDO, 2007, p. 70). Portanto, nosso foco neste capítulo é analisar como a relação das personagens se dá no romance e como as escolhas feitas pela autora se imprimem no romance e possibilitam o desempenho das funções narrativas das personagens selecionadas, pois a personagem “[d]epende, antes de mais nada, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior” (CANDIDO, 2007, p. 75).

2.4 “O que há num nome?”: nomes e funções

Na tragédia shakespeariana *Romeu e Julieta* encontramos a famosa frase: “Se a rosa tivesse outro nome, ainda assim teria o mesmo perfume”⁵⁵ (SHAKESPEARE, 1750, p. 21, *tradução nossa*). Ao se deparar com o peso e consequências carregadas por seu sobrenome, Romeu questiona a importância dos nomes de pessoas e coisas, pois estes entregam uma mensagem, entretanto não podem mudar o conteúdo desta mesma palavra.

Utilizando a nomenclatura de Saussure, se mudarmos o significante de um signo, teremos um novo signo, tendo em vista justamente o novo significante, porém o significado se manteria o mesmo. Esta é a queixa de Romeu, ele continua sendo a mesma pessoa, independentemente de seu nome.

Este apontamento apresenta um raciocínio em sequência lógica, porém, assim como a linguística saussuriana, desconsidera a importância do quesito social na interpretação crítica das relações de poder. Se considerarmos as declarações de Vera Teixeira Aguiar de que

Qualquer produto natural ou tecnológico pode se tornar um signo, quando aponta para uma outra realidade fora dele. Nesse percurso, ele pode distorcer a realidade, ser-lhe fiel, apreendê-la de um ponto de vista específico, e assim por diante, de acordo com a orientação ideológica que lhe for atribuída por aquele que o usa. [...] É um fenômeno do mundo exterior, criado pelas pessoas em seu meio social e carregado de sentidos, que provocam ações e reações no meio circundante. [...] Consequentemente, entendemos o signo ideológico como uma produção

⁵⁵ “A rose by any other name would smell as sweet”.

social que habita a consciência de cada um dos participantes do grupo”. (AGUIAR, 2004, p. 80)

Deste modo, por um lado não é possível modificar o aroma da rosa ao trocar o seu nome, por outro é possível mudar a visão que os indivíduos têm dela.

Essa é a realidade apresentada no romance distópico *HMT*, em relação aos nomes das mulheres com menor prestígio na sociedade de Gilead, que segue os moldes de uma sociedade de castas. As mulheres com melhor *status*, Esposas dos Comandantes, mantêm seus nomes de nascimento, desta maneira, mesmo que os costumes mudem, elas carregam consigo o seu próprio signo, sua identidade, suas histórias.

As mulheres pobres e inférteis tornam-se Marthas, as ajudantes do lar. Embora seu cargo receba um nome bíblico, que as rotula e as separa também hierarquicamente das Esposas, estas ainda podem manter seus nomes de nascimento.

Entretanto, o maior silenciamento apresentado no livro é em relação às Aias, que devem abdicar de toda sua vida anterior à nova república (casamento, filhos, amigos) e inclusive de seus próprios nomes, sua marca identitária e documentária no mundo. Ao terem tanto seus significantes (nomes) como significados (história de vida) alterados, tornam-se um novo signo, criado a fim de instituir novas (ou velhas, visto que são reciclagem de propostas ultraconservadoras) relações de poder.

Não bastasse a violência de terem seus verdadeiros nomes apagados, as Aias são impedidas de marcar sua existência na história por meio do modelo rotativo de nomes imposto a elas.

Tomemos como exemplo do mundo factual Rolihlahla Madiba Mandela, verdadeiro nome do líder Nelson Mandela, o qual recebeu seu nome cristão no primeiro dia de aula por sua professora. Este é um ato explícito de apagamento de cultura, troca-se o significante na tentativa de trocar-se juntamente o significado e criar um signo totalmente diferente, assim como ocorre com as Aias em *HMT*.

No caso de Mandela, parte de sua identidade ainda se manteve (por meio de seu sobrenome), o acompanhando por toda a sua vida. Todos seus atos, suas ideias, seus discursos eram creditados a este nome, que apesar de não ser seu “nome original”, são rastreados/direcionados à mesma pessoa.

Como seria, porém, se a cada novo ato Mandela recebesse um novo nome, que nada carregasse de seu primeiro nome, que teria sido completamente apagado dos documentos? Sua vida provavelmente perderia a capacidade de rastreamento, levando ao esquecimento de sua identidade una, poderiam pensar que ele era várias pessoas ou mesmo ignorá-las. É exatamente isso que é imposto às Aias.

Suas identidades anteriores à nova república são completamente apagadas do sistema e ao longo de sua vida receberão outros novos nomes, impossibilitando assim o rastreamento dessas mulheres.

A cada nova casa para qual a Aia é enviada recebe um novo nome. Tal nome é formado pela preposição em inglês *of*, na tradução “de” – como preposição de posse, e do primeiro nome do homem chefe da família, sendo Gilead um sistema de sociedade nos moldes do patriarcado.

É importante lembrar e traçar um paralelo da posição das Aias com a explicação de Gayle Rubin, sobre a posse das mulheres pelos homens no patriarcado, em seu texto *O tráfico de mulheres*:

[a]s cerimônias de casamento registradas na literatura etnográfica são momentos, numa série regular e interminável de outros, em que mulheres, crianças, conchas, palavras, rebanhos, peixes, ancestrais, dentes de baleia, porcos, batatas, fórmulas encantatórias, danças, esteiras, etc., passam de uma mão para outra, deixando em sua esteira os laços que unem. (RUBIN, 1993, p. 21)

Desta forma, as mulheres são apenas mais um objeto que os homens possuem. Dialogando com o postulado de Rubin, são apresentados os nomes Ofglen, Offred, Ofwarren, e outros, transformando as Aias, assim, em objetos de propriedade masculina, sem nenhum passado documentado e nenhuma possibilidade de reconhecimento de identidade no futuro.

Contudo, é importante ressaltar que seus nomes originais importam, tanto na estruturação do romance, como para a realidade narrativa. Na primeira, pelo valor estético e semiótico, na segunda pelo caráter de resistência à nova ordem social. Por isso, importam; caso não tivessem relevância, provavelmente o texto não os contemplaria. Cabe aqui analisar as diferentes posturas da narradora-protagonista em cada uma das obras, percebendo as interpretações cabíveis e efeito obtido junto ao leitor/espectador.

Deste modo, não há como desvencilhar a narradora da protagonista, o ponto de vista e personalidades trazidos por cada uma das obras, literária e audiovisual de *HMT*, tem uma ligação íntima com o nome ou falta dele.

Quando Atwood decide não nomear sua protagonista, pois na obra literária sabemos apenas o seu nome de Aia - Offred, algumas consequências seguem:

- 1) a narrativa torna-se realmente o **conto** da Aia, da Aia como arquétipo, com experiências de vida comum a todas as Aias, e não experiências únicas de uma única personagem.
- 2) a falta do nome próprio permite que sua personagem seja um sujeito objetificado, praticamente um objeto que passará por vários proprietários, como sugere Gayle Rubin (1993) em seu texto citado, sobre a questão de mulheres serem mais um tipo de presente que circula entre as famílias.

É interessante traçar o paralelo da escolha do nome June, tendo em vista uma certa controvérsia que o envolve, tendo em vista que não é o nome original da personagem. Na obra de Atwood, Offred não conta seu verdadeiro nome, assim não reivindica a autoria de seu relato e, por conseguinte, deixa sua história aberta e genérica à vida das outras Aias.

O que Offred vivencia em seu tempo de Aia é uma experiência muito semelhante com a das outras. Segundo Atwood (2017), no prefácio de *HMT*, a decisão de nunca revelar o nome da personagem central tem a ver com o fato de tantas pessoas terem seus nomes mudados durante a história ou simplesmente desaparecerem de vista.

Entretanto, o nome June (usado na série) foi considerado por leitores atentos da obra como o nome de batismo da protagonista devido a uma passagem no romance, na qual as protagonistas trocam seus nomes, em um ato sutil, porém simbólico, de resistência, visto que ao se lembrarem de seus nomes (identidades) e passá-los adiante, estão lutando contra a apagamento/silenciamento imposto a elas: “Aprendemos a ler lábios, nossas cabeças deitadas coladas às camas, viradas para o lado, observando a boca umas das outras. Dessa maneira

trocávamos nomes, de cama em cama: Alma. Janine. Dolores. Moira. June⁵⁶” (ATWOOD, 2017, p. 12).

Desta forma, seguimos este subitem com a análise dos nomes das personagens femininas mais recorrentes em *HMT* e como eles podem se relacionar com o destino de cada uma delas dentro da diegese. Dividimos os nomes em duas categorias, nomes do livro e nomes da série, pois há escolhas pertinentes em relação ao tópico nominal, principalmente sobre o nome da narradora-protagonista.

2.4.1 Os nomes do livro

Serena Joy

Serena Joy é, à primeira vista, a antagonista da trama, porém assim como as Aias, está inserida em um regime teocrático patriarcal, que coloca as mulheres como objetos que servem a um fim. Portanto, ela também é oprimida pela sociedade sexista, mesmo se encontrando em uma posição social com *status* mais elevado que Aias e Marthas, por exemplo.

Esposa de um Comandante importante, recebe em sua casa a Aia protagonista, Offred. Ela é descrita como uma inteligente senhora de meia idade, loira, dona de um rosto que parecia ter sido bonito no passado, além de uma personalidade rude e maquiavélica.

Agora o rosto dela estava na mesma altura que o meu. Tive a impressão de reconhecê-la [...] Um pouco de seu cabelo estava à mostra, por baixo do véu. Ainda era loiro [...] As sobrancelhas dela haviam sido tiradas com uma pinça de modo a formar linhas finas arqueadas, que lhe davam uma expressão permanente de surpresa [...] os olhos, que eram do tom azul frio, um azul que isola e exclui você. O nariz devia um dia ter sido o que se chamava de gracioso, mas agora era pequeno demais para o rosto dela. O rosto não era gordo, mas era grande. Dois sulcos desciam dos cantos da boca; entre eles ficava o queixo, cerrado como um punho.⁵⁷ (ATWOOD, 2007, p. 24- 25).

⁵⁶ “We learned to lipread, our heads flat on the beds, turned sideways, watching each other’s mouth. In this way we exchanged names, from bed to bed. Alma. Janine. Dolores. Moira. June” (ATWOOD, 1986, p. 4). ”.

⁵⁷ “I thought I recognized her [...] A little of her hair was showing, from under the veil. It was still blond [...] Her eyebrows were plucked into thin arched lines, which gave her a permanent look of surprise [...] her eyes, which were the flat hostile blue of a midsummer sky in bright sunlight, a blue that shuts you out. Her nose must once have been what was called cute but now was too small for her face.

Conforme a narrativa se desenrola, descobrimos que Serena, durante anos, teve um papel bastante importante na implantação da nova república, se tornando um tipo de garota-propaganda da nova religião e seus preceitos, como aparições na televisão, inclusive cantando.

Naquela altura, ela já não cantava mais, estava fazendo discursos. Era boa oradora, sabia fazê-los. Seus discursos eram sobre a santidade do lar, sobre como as mulheres deveriam ficar em casa. Ela mesmo não ficava, em vez disso, Serena Joy fazia discursos, mas apresentava essa sua falha como um sacrifício que estava fazendo pelo bem de todos.⁵⁸ (ATWOOD, 2007, p. 58)

Nestas ocasiões, discursava sobre seu posicionamento político e religioso, tornando-se uma figura pública, além de sofrer represálias e até uma tentativa de homicídio.

Luke e eu costumávamos vê-la, de vez em quando, no último jornal da noite na televisão. [...] Achávamos que era engraçada. Ou Luke achava que era engraçada. Eu apenas fingia que achava. Na verdade, ela era um pouco assustadora. Estava falando sério. Ela não faz mais discursos. Tornou-se incapaz de falar. Fica em casa, mas isso não parece lhe fazer bem. Como deve estar furiosa, agora que suas palavras foram levadas a sério.⁵⁹ (ATWOOD, 2007, p. 58)

Apesar de sua fachada de fiel fervorosa e cidadã exemplar, Serena apresenta vários desvios de conduta, muitos dos quais não tenta disfarçar, como fumar (ato que se tornou proibido, cigarros eram encontrados apenas no mercado negro).

Pegou um cigarro e colocou entre os lábios e o segurou lá enquanto acendia. Os lábios eram finos [...] O isqueiro era cor de marfim. Os cigarros deviam ter vindo do mercado negro, pensei, e aquilo me deu esperança [...]

Her face was not fat but it was large. Two lines led downward from the corners of her mouth; between them was her chin, clenched like a fist" (ATWOOD, 1997, p. 15)

⁵⁸ "She wasn't singing anymore by then, she was making speeches. She was good at it. Her speeches were about the sanctity of the home, about how women should stay home. Serena Joy didn't do this herself, she made speeches instead, but she presented this failure of hers as a sacrifice she was making for the good of all" (ATWOOD, 1997, p. 45).

⁵⁹ "Luke and I would watch her sometimes on the late night-news [...] We thought she was funny. Or Luke thought she was funny. I only pretended to think so. Really she was a little frightening. She was in earnest. She doesn't make speeches anymore. She has become speechless. She stays in her home, but it doesn't seem to agree with her. How furious she must be, now that she's been taken at her word" (ATWOOD, 1997, p. 46).

Então ela era uma mulher que talvez violasse as regras. Mas o que eu possuía que pudesse trocar?⁶⁰ (ATWOOD, 2007, p. 23 -24)



Figura 9: Episódio 1 – 28'53" – Serena fuma antes da Cerimônia

Em outras situações, tem maior cuidado na execução de seus planos para não ser descoberta, como quando propõe que Offred tente engravidar do motorista/escudeiro na família, Nick.

– Talvez ele não possa – diz ela. [...]
 – Talvez – diz ela, segurando o cigarro, que não conseguiu acender.
 – Talvez você devesse tentar de outra maneira.
 – Que outra maneira? – pergunto. Tenho que me manter séria.
 – Um outro homem – diz ela. [...] Estava pensando em Nick [...] Apenas não contaremos a ele [o Comandante], não é? [...] Talvez eu pudesse lhe dar alguma coisa [...] Algo que você quer [...] Um retrato [...] Dela – diz. – De sua filhinha. Mas só talvez.⁶¹ (ATWOOD, 2007, p. 243 -245).

Revelando, assim, sua capacidade de pensamento crítico que transpassa a religião (ao considerar que seu marido poderia ser infértil, contrariando sua religião,

⁶⁰ "Her lips were thin [...] The lighter was ivory-colored. The cigarettes must have come from the black market, I thought, and this gave me hope [...] She then was a woman who might bend the rules. But what did I have to trade?" (ATWOOD, 1997, p. 14).

⁶¹ "“Maybe he can’t,” she says.[...] ‘Maybe,’ she says, holding the cigarette, which she fails to light. ‘Maybe you should try it another way.’ [...] ‘Another man’ [...] ‘I was thinking of Nick’ [...] ‘We just won’t tell him, will we?’ [...] ‘Maybe I could get something for you’ [...] ‘Something you want’ [...] ‘A picture’ [...] ‘Of her,’ she says ‘Your little girl. But only maybe’” (ATWOOD, 1997, p. 204-206).

que pregava que apenas as mulheres poderiam ser) e astúcia para realizar os planos que esquematizou, sem ser descoberta.

Serena Joy é a única personagem da obra com nome composto, e por isso devemos analisá-lo como tal. Também é muito relevante o fato de que esse é seu nome social, como Offred informa ao leitor em um de seus monólogos internos: “Serena Joy, que nome idiota. Parece algum produto que você usaria no cabelo, naquele outro tempo, no tempo de antes, para alisá-lo. [...] Serena Joy nunca foi seu nome verdadeiro. [...] O nome dela era Pam. Li isso num perfil sobre ela [...]”⁶² (ATWOOD, 2007, p. 57). Desta forma, seu nome se torna ainda mais significativo, pois foi duplamente escolhido, pela autora e pela própria personagem.

“Serena”, segundo a versão *online* do *Dicionário de nomes próprios*, é uma variante espanhola do nome Sirena, que vem de Seirén, do grego, passando pelas versões latinas Siren e Sirenis, e significa ligação, cadeia e laço. Já “joy” é um substantivo da língua inglesa que, segundo o *Cambridge dictionary*, versão *online*, significa “grande felicidade ou prazer⁶³” ou “uma pessoa ou coisa que causa felicidade⁶⁴” (*tradução nossa*).

Portanto, encontraríamos na personagem a figura de alguém que promove os vínculos que levariam à felicidade. Considerando as crenças religiosas de procriação e dificuldades em relação a natalidade por Gilead, o maior bem humano volta a ser a família e os filhos. Deste modo, Serena Joy faz jus ao seu nome (“Ela realmente quer esse bebê⁶⁵”, afirma Offred [ATWOOD, 2007, p. 245]) ao providenciar que sua Aia, Offred, engravide (mesmo que por modos escusos), pois acredita que, assim, traria a maior benção e felicidade ao seu lar.

Lydia

Lydia é a Tia com maior visibilidade e impacto na história. As Tias são as mulheres escolhidas pelo governo para serem as responsáveis pelo treinamento

⁶² “Serena Joy, what a stupid name. It’s like something you’d put on your hair, in the Other time, the time before. To straighten it. [...] Serena Joy was not her real name, not even then. Her real name is Pam. I read that in a profile of her [...]” (ATWOOD, 1997, p. 45).

⁶³ “great happiness or pleasure”.

⁶⁴ “a person or a thing that causes happiness”.

⁶⁵ “She does want that baby” (ATWOOD, 1997, p. 205).

de outras mulheres recrutadas/sequestradas para se tornarem Aias no Centro de Treinamento Raquel e Lia, ou Centro Vermelho.

Durante os treinamentos são comuns o uso de práticas pouco éticas, como tortura, abuso psicológico e emocional, a fim de “capacitá-las” para o seu novo papel. É perceptível ao longo de toda narrativa o poder de doutrinação das práticas empregadas pelas Tias, pois Offred sempre conta ou reproduz falas de Tia Lydia, ou descreve o medo que vivencia. Como vemos no monólogo interno de Offred:

Tudo que me ensinaram no Centro Vermelho, tudo a que resisti, flui para dentro de mim numa torrente. Não quero dor. [...] Não quero ser uma boneca dependurada no Muro, não quero ser um anjo sem asas. Quero continuar vivendo, de qualquer forma que seja. Renuncio a meu corpo voluntariamente, para submetê-lo ao uso de outros. Eles podem fazer o que quiserem comigo. Sou abjeta. Sinto, pela primeira vez, o verdadeiro poder deles.⁶⁶ (ATWOOD, 2007, p. 338)

Adestramento religioso é, portanto, parte fundamental do treinamento, devemos lembrar que a nova república na narrativa foi formada e é governada por fanáticos religiosos, inspirados pelos fundamentos puritanos do século XVII.

Tia Lydia, como é chamada, assim como Serena Joy, é fervorosa radical em sua fé e cruel em suas ações, entretanto não tem uma visão crítica sobre Gilead. No novo testamento, “Lydia” é o nome da primeira mulher convertida por São Paulo na Europa (Atos 16: 13 -15: 10⁶⁷), que passou a pregar sua fé a partir de então. Já na era moderna, a alcunha passou a ser empregada a partir da reforma protestante.

A seguir, listamos alguns trechos dos ensinamentos de Tia Lydia narrados por Offred:

⁶⁶ “Everything they taught at the Red Center, everything I’ve resisted, comes flooding in. I don’t want pain. [...] I don’t want to be a doll hung up on the Wall, I don’t want to be a wingless angel. I want to keep on living, in any form. I resign my body freely, to the use of others. They can do what they like with me. I am abject. I feel, for the first time, their true power” (ATWOOD, 1997, p. 286).

⁶⁷ 10 13 - E no dia de sábado saímos fora das portas, para a beira do rio, onde se costumava fazer oração; e, assentando-nos, falamos às mulheres que ali se ajuntaram. 14 - E uma certa mulher, chamada Lídia, vendedora de púrpura, da cidade de Tiatira, e que servia a Deus, nos ouvia, e o Senhor lhe abriu o coração para que estivesse atenta ao que Paulo dizia. 15 - E, depois que foi batizada, ela e a sua casa, nos rogou, dizendo: Se haveis julgado que eu seja fiel ao Senhor, entrai em minha casa, e ficai ali. E nos constrangeu a isso.

- “Eu costumava ser ruim em esperar. Eles também servem quem fica parada e espera, dizia Tia Lydia. Ela nos fez memorizar isso. [...] Fico parada na esquina, fingindo ser uma árvore⁶⁸” (ATWOOD, 2007, p. 29).

- “Modéstia é invisibilidade, dizia Tia Lydia. Nunca se esqueçam disso. Ser vista – ser *vista* – é ser – a voz dela tremeu – penetrada. O que vocês devem ser, meninas, é impenetráveis. Ela nos chamava de meninas⁶⁹” (ATWOOD, 2007, p. 41).

- “Diziam que não havia sentido na procriação. As narinas de Tia Lydia se estreitam: tamanha maldade. Eram mulheres preguiçosas, diz ela. Eram mulheres vagabundas⁷⁰” (ATWOOD, 2007, p. 138).

Em todas as citações Offred diz “Tia Lydia diz [disse ou dizia]”, revelando o caráter doutrinário da personagem. Assim sendo, o nome dessa personagem também vai ao encontro da sua função na narrativa, a de catequizadora. É importante ressaltar que, assim como Serena Joy, Tia Lydia e seu cargo em Gilead, são objetos utilizados pelo governo patriarcal a fim de atingir seus objetivos. Portanto, ela também é explorada pelo regime teocrático e a doutrinação religiosa a torna um elemento utilizado pelos homens para ferir e castigar outras mulheres.

Moiras

As moiras, na mitologia grega, são as três irmãs que determinam o destino. Segundo o *Dicionário da mitologia grega e romana*, de Pierre Grimal,

[a]s Meras são a personificação do destino de cada ser humano, do quinhão que lhe cabe neste mundo. Na origem, cada um tem a sua ‘mera’, o que significa a sua parte (de vida, de felicidade, de desgraça, etc.) [...] Pouco a pouco, parece ter-se desenvolvido a ideia de uma Mera universal que dominava o destino de todos os seres humanos [...]. (GRIMAL, 1993, p. 306)

⁶⁸ “I used to be bad at waiting. They also serve who only stand and wait, said Aunt Lydia. She made us memorize it. She also said, Not all of you will make it through [...] I stand on the corner, pretending I am a tree” (ATWOOD, 1997, p. 18-19).

⁶⁹ “Modesty is invisibility, said Aunt Lydia. Never forget it. To be seen – to be *seen* – is to be – her voice trembled – penetrated. What you must be, girls, is impenetrable. She called us girls” (ATWOOD, 1997, p. 28).

⁷⁰ “They said there was no sense in breeding. Aunt Lydia’s nostrils narrow: such wickedness. They were lazy women, she says. They were sluts” (ATWOOD, 1997, p. 113).

Na obra de Atwood, Moira é uma das mulheres sequestradas que se tornariam Aias. Uma das melhores amigas da narradora-protagonista (antes mesmo do golpe teocrático), assim como Tia Lydia, aparece nas lembranças de Offred constantemente, porém como modelo de mulher confiante e forte. Por exemplo, a fala de Offred sobre encontrar Moira no Centro de Treinamento: “Faz com que eu [Offred] me sinta mais segura o fato de que Moira esteja aqui⁷¹” (ATWOOD, 2007, p. 87) ou mesmo quando afirma que “[e]u não podia suportar o pensamento de ela não estar aqui, comigo. Por mim⁷²” (ATWOOD, 2007, p. 110) transmite ao leitor a admiração que Moira causa na amiga, inspirando-a.

Descrita com uma personalidade forte, irreverente, rebelde, independente e alegre, é a única que não tem o nome trocado, como Offred, visto que não aceita seu treinamento e o destino imposto por Gilead a ela. É a única Aia que consegue fugir do centro de treinamento.

Esta é a história do que aconteceu com Moira. [...] Elas descobriram mais tarde que Moira tinha desmontado o interior de um dos vasos sanitários e tirado a alavanca fina e pontuda [...] Não é muito difícil de fazer se você souber como, e Moira tinha conhecimentos de mecânica, costumava consertar seu próprio carro, as coisas pequenas [...] Moira se apoderou de seu agulhão de gado e de seu apito, ordenando que Tia Elizabeth os tirasse do cinto. Então correu com Tia Elizabeth pelas escadas até o porão [...] Tia Elizabeth poderia ter gritado naquele ponto, mas sabia que Moira falava sério em relação ao que dissera; Moira tinha má reputação⁷³. (ATWOOD, 2007, p. 159)

Moira, por sempre ir atrás de que acredita ser melhor para si, como vemos no trecho: “Moira agora tinha poder, ela havia sido posta em liberdade, ela havia se posto em liberdade. Moira agora era uma mulher livre⁷⁴” (ATWOOD, 2007, p. 162), torna-se, assim, a própria Mera no comando de seu destino.

⁷¹ “It makes me feel safer, that Moira is here”. (ATWOOD, 1997, p. 71).

⁷² “I couldn’t stand the thought of her not being here, with me. For me. (ATWOOD, 1997, p. 89).

⁷³ “This is the story of what happened to Moira. [...] They found out afterwards that she’d dismantled the inside of one of the toilets and taken out the long thin pointed lever [...] It isn’t too hard to do if you know how, and Moira had mechanical ability, she used to fix her own car, the minor things. [...] Moira got hold of her cattle prod and her whistle, ordering Aunt Elizabeth to unclip them from her belt. Then she hurried Aunt Elizabeth down the stairs to the basement. [...] Aunt Elizabeth could have screamed at this point but she knew Moira meant what she said; Moira had a bad reputation” (ATWOOD, 1997, p. 129-131).

⁷⁴ “Moira had power now, she’d been set loose, she’d set herself loose. She was now a loose woman” (ATWOOD, 1997, p. 133).

Janine

A Aia Ofwaren, com nome original Janine, conhece a protagonista Offred no centro de treinamento, juntamente com Moira: “Esteve no Centro Vermelho comigo, era uma das queridinhas de Tia Lydia. Jamais gostei dela. O nome dela, no tempo de antes, era Janine⁷⁵” (ATWOOD, 2007, p. 38), afirma Offred.

Apresenta comportamento excêntrico (trecho abaixo), tendo em vista os traumas de estupro que sofreu anteriormente e, também, devido ao tratamento cruel de que recebe ao lembrar e compartilhar o abuso que sofreu, durante seu período com as Tias no Centro Raquel e Lia, em uma das cenas mais brutais, tanto do livro como da série, a qual será analisada no próximo capítulo.

Quando vai para a casa de seu Comandante, engravida, sendo assim a única Aia conhecida da protagonista a se tornar mãe no período presente da narrativa.

Uma delas [das Aias] está enorme de grávida, a barriga, sob as roupas largas, se avoluma triunfantemente. [...] Ela é uma presença mágica para nós, um objeto de inveja e desejo, nós a cobiçamos. Ela é uma bandeira no alto de uma colina que nos mostra o que ainda pode ser feito: também podemos ser salvas. [...] Consigo ver seu rosto de relance, quando o levanta para olhar ao redor. A voz atrás de mim estava correta. Ela veio para se mostrar. Está toda rosada, fulgurante, está adorando cada momento disso.⁷⁶ (ATWOOD, 2007, p. 37-38)

O nome Janine é uma variante de Jeannine e de Jane, um nome feminino em hebraico, que quer dizer presente de Deus.

Assim como na explicação do nome Serena Joy, engravidar em uma época de sérios problemas de fertilidade (que foi a principal porta para o golpe da nova república de Gilead) era considerado um grande milagre.

Ficamos postadas entre Janine e a cama [...] ela ainda está sentindo as dores do pós-parto, está chorando desconsoladamente, lágrimas exaustas, angustiadas. Mesmo assim estamos eufóricas, é uma vitória, para todas

⁷⁵ “She was at the Red Center with me, one of Aunt Lydia’s pets. I never liked her. Her name, in the time before, was Janine” (ATWOOD, 1997, p. 27).

⁷⁶ “One of us is vastly pregnant; her belly, under her loose garment, swells triumphantly. [...] She is a magic presence to us, an object of envy and desire, we covet her. She’s a flag on a hilltop, showing us what can still be done: we too can be saved. [...] I catch a glimpse of her face, as she raises it to look around. The voice behind me was right. She’s come here to display herself. She’s glowing, rosy, she’s enjoying Every minute of this” (ATWOOD, 1997, p. 26).

nós. Conseguimos. [...] nunca será mandada para as Colônias, nunca será declarada uma Não mulher. Essa é sua recompensa.⁷⁷ (ATWOOD, 2007, p. 154-155)

Na produção audiovisual, Janine é mais rebelde e mais excêntrica, porém o destino materno de sua personagem é mantido. Portanto, Janine é um nome que encaixa perfeitamente para a trama da personagem que nomeia.



Figura 10: Episódio 1 – 18'28" – June e Janine chegam no Centro Raquel e Lia

Gilead

Sendo a República de Gilead fundada por extremistas religiosos, é bastante compreensível que o nome escolhido para substituir Estados Unidos da América tivesse origem bíblica.

Foi depois da catástrofe, quando mataram a tiros o presidente e metralharam o Congresso, e o exército declarou um estado de emergência. Na época, atribuíram a culpa aos fanáticos islâmicos. [...] Era difícil acreditar. O governo inteiro massacrado daquela maneira. Como conseguiram entrar, como isso aconteceu? Foi então que suspenderam a Constituição. Disseram que seria temporário. Não houve sequer nenhum

⁷⁷ "We stand between Janine and the bed [...] she's still having the pains, for the afterbirth, she's crying helplessly, burnt-out miserable tears. Nevertheless we are jubilant, it's a victory, for all of us. We've done it. [...] she'll never be sent to the Colonies, she'll never be declared Unwoman. That is her reward" (ATWOOD, 1997, p. 126-127).

tumulto nas ruas. [...] Não havia nem um inimigo que se pudesse identificar. Cuidado, disse Moira para mim, ao telefone. Está vindo por aí.⁷⁸ (ATWOOD, 2007, p. 208)

Outro ponto que devemos ressaltar é que países podem usar tanto o pronome *it* como *she*.

Desta forma, Gilead se torna mais uma personagem feminina na obra de Atwood aos moldes de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, pois ambos nascem, crescem e morrem. O nascimento de Gilead é resumidamente contado por Offred, em forma de monólogo interno narrado em *voice over* durante o terceiro episódio da série:

Agora estou acordada para o mundo. Eu estava adormecida antes. Foi assim que deixamos tudo acontecer. Quando eles massacraram o congresso, nós não acordamos. Quando eles culpavam terroristas e suspenderam a constituição, nós também não acordamos. Nada muda instantaneamente. Em uma banheira esquentando gradualmente, você iria ferver até a morte sem perceber (2'18").

Seus dias de juventude são o presente narrativo e, pelo epílogo, ficamos sabendo de sua morte. Na Bíblia, há diversos usos do nome Gileade⁷⁹. Há personagens⁸⁰ e lugares⁸¹ com essa designação, além do bálsamo⁸² de Gileade. Visto que o primeiro contato que temos com o mundo distópico ao abrirmos o livro é a passagem bíblica entre Raquel e Jacó (Gênesis 30; 1-3), que é usada pelo governo teocrático para validar seu “sistema de reprodução”, acreditamos ser pertinente a análise do nome Gileade também dentro do livro de Gênesis.

No capítulo 31, versículos 21 a 55, é narrado o desfecho das relações entre Labão e Jacó, pai e marido, respectivamente, de Raquel e Lia. Jacó foge com suas esposas e posses para a terra de Gileade. Seu sogro os persegue e os alcança

⁷⁸ “It was after the catastrophe, when they shot the president and machine-gunned the Congress and the army declared a state of emergency. They blamed it on the Islamic fanatics, at the time. [...] It was hard to believe. The entire government, gone like that. How did they get in how did it happen? That was When they suspended the Constitution. They said it would be temporary. There wasn't even any rioting in the streets. [...] There wasn't an enemy you could put your finger on. Look out, said Moira to me, over the phone. Here it comes. [...] You wait, she said. They've been building up to this. It's you and me against the wall, baby” (ATWOOD, 1997, p. 174).

⁷⁹ Usamos Gilead, sem “e” no final quando nos referimos à narrativa distópica, visto que trabalhamos com a versão original em inglês, e Gileade com “e” no final quando nos referimos à Bíblia.

⁸⁰ (Números 26:29-30; 27:1; 36:1; Josué 17:13; 1 Crônicas 2:21-23; 7:14-17; Juízes 11:1 e 1 Crônicas 5:14).

⁸¹ (Josué 12:2; Deuteronômio 3:12-17; Gênesis 37:25; Josué 22:15,32; Salmo 60:7; Números 32:1-5; Cantares de Salomão 4:1; Juízes 7:3; Oseias 6:8; 1 Samuel 13:7; 2 Samuel 17:22; 2 Samuel 18).

⁸² (Jeremias 8:22; 46:11; cf. Genesis 37:25).

dias depois já no novo território. Após discussões, revistas e iluminações divinas, os grupos se separam em bons termos.

Desta forma, é possível interpretar as terras de Gileade como território de refúgio, da justiça e das conciliações. Tais seriam as promessas feitas pelos Comandantes para a nova república. Em uma das falas de tia Lydia, é perceptível a influência da ideologia do refúgio, de ser ver livre do que o governo vê como repreensível: “Existe mais de um tipo de liberdade, disse tia Lydia. Liberdade para e liberdade de. Nos dias de anarquia, era a liberdade para. Agora vocês estão recebendo a liberdade de. Não a subestimem”⁸³ (ATWOOD, 1998, p. 24, *tradução nossa*).

Devemos lembrar que Tia Lydia é a porta-voz do governo com as Aias. Ela representa a doutrinação feita por Gilead, seu nome confirma seu papel na diegese, como veremos mais à frente. Portanto, a República de Gilead quer ser vista como um lugar de liberdade, um lugar melhor, para alguns e pior para outros (ATWOOD, 1998), como o Comandante Fred Waterford admite para Offred, ou seja, Atwood faz uso irônico ao nomear o novo território de Gilead.

Centro Raquel e Lia

Ainda em Gênesis, no capítulo 29, são apresentadas as irmãs Raquel e Lia. Jacó pede a seu tio Labão sua filha caçula, Raquel, em casamento. Labão concorda desde que o Jacó trabalhe sete anos em troca da união. Entretanto, Jacó é enganado e se casa com Lia, pois, segundo Labão, o costume era que a filha mais velha se casasse primeiro. Após trabalhar mais sete anos, tem a permissão de se casar com Raquel.

Lia era muito fértil e deu vários herdeiros a Jacó. Já Raquel era estéril e para conseguir ter filhos “ofereceu” sua serva Bila ao marido, para que pudesse ter filhos por meio dela. Essa é a passagem bíblica que inicia a narrativa. A rivalidade entre as duas irmãs era notória e, assim, Lia pede que o marido se deite com sua serva, Zilpa, para que ela também possa conceder mais um herdeiro a ele (Gênesis 30).

⁸³ 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. Don't underrate it. (ATWOOD, 1998, p. 24).

Essa é a história que dá origem ao nome da repartição de treinamento das Aias, também conhecido por “Centro Vermelho”. O sarcasmo da escolha não se perde, pois, as Aias fazem o papel de servas das Esposas, são elas que irão gerar os filhos dos Comandantes e é no Centro que aprendem a desempenhar o seu papel adequadamente. Entretanto, as Esposas são homenageadas, por meio da escolha dos nomes de Raquel e Lia.

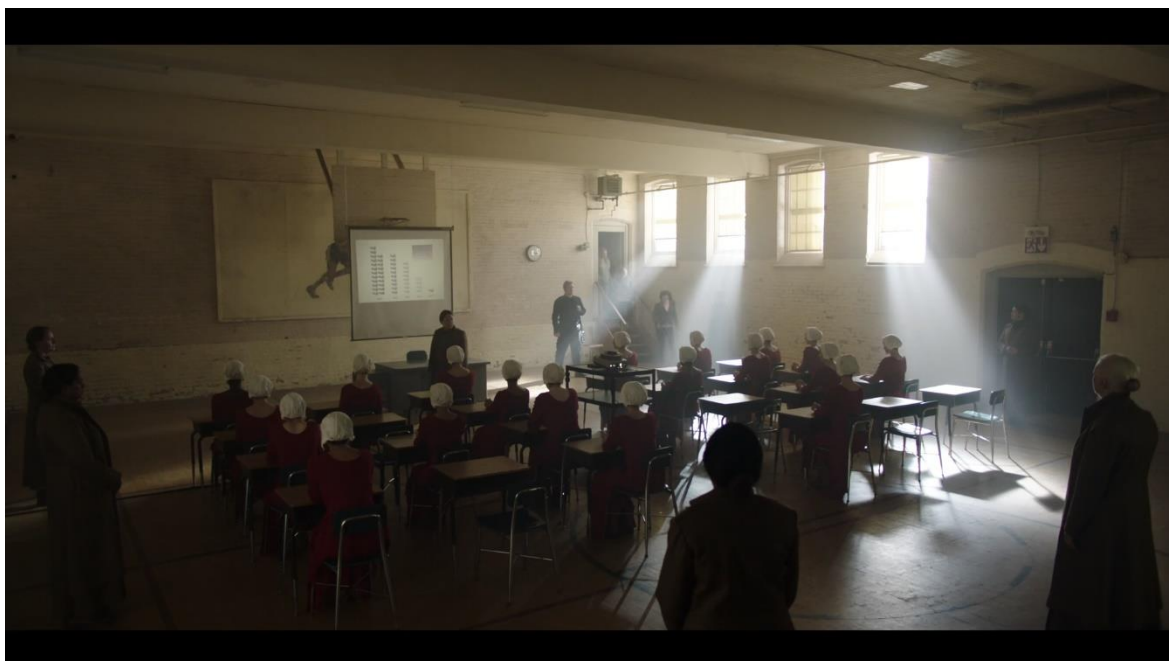


Figura 11: Episódio 1 – 16’27” – Tia Lydia durante uma aula

Há, portanto, mais uma evidência do *status* descartável das Aias e de seu apagamento na história da sociedade distópica de Atwood. Seus corpos não pertencem a elas próprias, mas sim à nação e seus governantes, sendo apenas ferramentas para a reprodução. Isso as torna, ironicamente, alvo de desejo e reprovação e aproxima Gilead do mundo factual, como quando “todos os governos europeus começaram a impor penas mais severas à contracepção, ao aborto e ao infanticídio” (FEDERICI, 2017, p. 174), a fim de controlar as mulheres e seus corpos.

Assim, podemos perceber a norma de uma sociedade de castas altamente organizada na sua hierarquia tanto pela divisão de trabalho, divisão em cores de vestimentas, como também no tipo de poder exercido por cada um dos ramos, como uma pirâmide do *status quo*. Os Comandantes exercem o poder sobre todos,

têm o direito à voz, as Esposas comandam a casa e todos que nela trabalham. As Martas têm o poder dos vales e das informações sigilosas que trocam entre si, já as Aias têm apenas o poder do corpo. Tal poder do corpo tem duplo potencial: o potencial da fertilidade e o potencial do prazer carnal reprimido na sociedade de Gilead, como mostra o trecho a seguir: “Eles tocam com os olhos. Remexo um pouco os quadris. [...] Aprecio o poder⁸⁴” (ATWOOD, 2007, p. 33). Não é um poder real, mas é o único que as Aias desfrutam.



Figura 12: Episódio 1 – 18’08” – June em seus primeiros momentos no Centro

Martha

As mulheres encarregadas dos afazeres domésticos são chamadas de Marthas:

Ela está com seu vestido habitual de Martha, que é verde desbotado como um traje cirúrgico dos tempos anteriores. O feitio de suas roupas é muito parecido com o das minhas, o vestido comprido escondendo as formas,

⁸⁴ “They touch with their eyes and I move my hips a little [...] I enjoy the power” (ATWOOD, 1997, p. 22).

mas com um avental de peitilho por cima e sem a touca com abas brancas e véu.⁸⁵ (ATWOOD, 2007, p. 18)

Ao contrário das Aias que perdem o direito ao próprio nome e são obrigadas a usar o nome do Comandante que servem, o termo Martha funciona como uma titulação, como o se fosse o nome da casta, podendo, assim, manter seus nomes de batismo.

Também é possível encontrar referência bíblica ao nome. No livro de Lucas, capítulo 10, versículos 39 a 42, é apresentado um episódio entre Jesus e as duas irmãs de Lázaro, posteriormente ressuscitado por Jesus, Maria e Marta. Em uma das vezes que recebem Cristo como hóspede, Maria se senta aos seus pés para ouvir seus ensinamentos, enquanto Marta se queixa ao Senhor para que sua irmã a ajude. Ele, porém, declara que Maria teria feito a escolha certa, ao decidir lhe dar atenção, e isso não deveria ser tirado dela.

Margaret Atwood, em uma entrevista para Martha Teichner pela CBS, ratifica a inspiração bíblica das Marthas. Também afirma que elas têm um papel essencial no enredo e na sociedade gileadiana, pois, em um país sem comunicação, sem telefones, são as Marthas que passam as notícias de casa a casa.

Abaixo, temos uma rápida passagem que mostra uma conversa entre as duas Marthas da casa de Offred, Cora e Rita, a qual exemplifica a transmissão de informações entre as serventes do lar, que poderia ser interceptado pelas Aias e, assim, o conhecimento sobre diversos acontecimentos eram compartilhados.

Podemos perceber também vínculos positivos entre as Marthas, que confiavam na companheira de serviço, para explicar os acontecimentos, como também para opinar sobre eles: “Na semana passada mataram a tiros uma mulher, bem aqui. Era uma Martha. [...] Rita e Cora conheciam a mulher. Eu as ouvi falando sobre o ocorrido, na cozinha⁸⁶”. (ATWOOD, 2007, p. 31). Popularmente no mundo factual, essa troca seria malvista e chamada de fofoca, principalmente por se tratar

⁸⁵ “She’s in her usual Martha’s dress, which is dull green, like a surgeon’s gown of the time before. The dress is much like mine in shape, long and concealing, but with a bib apron over it and without the White wings and veil” (ATWOOD, 1997, p. 9).

⁸⁶ “Last week they shot a woman, right about here. She was a Martha [...] Rita and Cora knew the woman. I heard them talking about it, in the kitchen (ATWOOD, 1997, p. 20).

de mulheres que fazem trabalho ‘tipicamente’ femininos, como cabeleireiras, manicures e faxineiras.



Figura 13: Episódio 1 – 53’35” – As Marthas na cozinha

Em seu livro *Calibã e a bruxa*, publicado no Brasil em 2019, Silvia Federici discorre sobre a história do termo *gossip*, fofoca em português, e como esse conceito foi usado para desqualificar o conhecimento feminino. Em uma entrevista dada ao canal da editora Boitempo em seu canal no YouTube, a pesquisadora afirma que

Gossip [fofoca] é uma palavra em inglês e eu percebi, ao estudar a sua história, que passou por uma mudança imensa a partir do século XIV até o século XVII, por exemplo. Porque, na Idade Média, fofoca significava “amiga”, “minha amiga” [...] Já no século XVIII, fofoca significava uma espécie de conversa vazia, uma conversa vazia e maldosa. “As mulheres estão fofocando”; é uma frase que nunca é usada para homens. Por isso, acho que escrevi a história dessa mudança para dizer que isso nos dá uma janela para ver a transformação que ocorreu no mesmo período, na posição das mulheres, considerando a fofoca como um sinal da desvalorização da vida e da posição social das mulheres nesse período, que foi o período das caças às bruxas. [...] A desvalorização da vida das mulheres, do trabalho e do conhecimento das mulheres [...] e acima de tudo, a desvalorização das amizades femininas. Porque, de repente, fofoca [*gossip*], que era uma palavra que indicava afetividade, solidariedade entre as mulheres, tornou-se uma palavra para dizer que, quando as mulheres estão juntas, elas fazem coisas ruins, dizem coisas estúpidas, falam coisas que não significam nada e se envolvem em uma linguagem e conversa muito maldosa. Então, é isso que estou procurando e estou dizendo que não, nossa luta é afirmar a importância do conhecimento que nós, mulheres, construímos através de nossa experiência. E que transmitimos através de geração para a nova geração (TV BOITEMPO, 2020, 0’34’’).

Desta forma, podemos concluir que as Marthas são, na verdade, uma fonte importante de troca de informação em uma época marcada pela falta de comunicação, a fim de minimizar as chances de movimentos contrários à nova república.

2.4.2 Nomes da série

Emily

Emily, Ofglen em sua época como Aia, é companheira de compras de Offred, tendo assim a oportunidade de contar a protagonista sobre a existência da resistência ao novo governo e também sobre o *Mayday*⁸⁷ (“– *Mayday* ou dia de maio – diz ela. – Experimentei com você uma vez”⁸⁸ [ATWOOD, 2007, p. 240]), o movimento de resistência contra a República de Gilead, porém no início da relação Offred tinha receio de que a parceira fosse uma devota genuína.

Esta mulher tem sido minha parceira há duas semanas. [...] Esta aqui é um pouco mais roliça do que eu. Seus olhos são castanhos. O nome dela é Ofglen, e isso é mais ou menos tudo que eu sei a seu respeito. Ela caminha com modéstia e gravidade afetadas, de cabeça baixa, as mãos enluvadas de vermelho entrelaçadas na frente, com pequenos passos curtos, como um porco treinado andando sobre as patas traseiras. Durante essas caminhadas ela nunca disse nada que não fosse estritamente ortodoxo, no entanto, nem eu. Pode ser uma verdadeira crente, uma Aia em mais do que apenas o título. Não posso correr o risco.⁸⁹ (ATWOOD, 2007, p. 30)

⁸⁷ *Mayday* é uma expressão de socorro em língua inglesa, vem no francês *m'aidez*, em tradução livre para o português “me ajude”. Na história, *Mayday* é o nome do movimento de resistência e o dia marcado para o contra-ataque. Assim sendo, Emily usa a expressão como *May day*, dia de maio, de forma ambígua, na tentativa de descobrir se Offred compreende o que a revelaria parte do movimento também.

⁸⁸ “‘Mayday,’ she says. ‘I tried it on you once.’” (ATWOOD, 1997, p. 202).

⁸⁹ “This woman has been my partner for two weeks. [...] This one is a little plumper than I am. Her eyes are brown. Her name is Ofglen, and that’s about all I know about her. She walks demurely, head down, red-gloved hands clasped in front, with short little steps like a trained pig’s, on its hind legs. During these walks she has never said anything that was not strictly orthodox, but then, neither have I. She may be a real believer, a Handmaid in more than name. I can’t take the risk” (ATWOOD, 2007, p. 19)

Ao ser descoberta pelos Olhos, um tipo de polícia secreta do governo, comete suicídio antes de ser capturada e mandada para as Colônias, para limpar lixo tóxico.

Então, quando está ainda mais perto vejo o que é. Ela não é Ofglen. É da mesma altura, mas mais magra, e a pele de seu rosto tem a cor bege e não rosada. [...] E agora, penso. Minha cabeça está fervilhando, isso não é uma boa notícia, que terá acontecido com ela, como faço para descobrir sem demonstrar demasiado interesse? [...] – Ela se enforcou – diz. – Depois do Salvamento. Viu a caminhonete vindo buscá-la. Foi o melhor⁹⁰. (ATWOOD, 2007, p. 332-336)

Seu nome é uma variante de Aemilius, nome que se torna comum após o trono inglês ser controlado pela Casa Germânica de Hanover, no século XVIII.

A princesa Amelia Sophia (1711 – 1786) era conhecida como Emily nos países falantes de inglês. A origem latina do nome se traduz para *striving* no inglês, que segundo o dicionário *online Cambridge* significa “tentar muito fazer alguma coisa ou fazer com que algo aconteça, especialmente por um longo período de tempo ou contra dificuldades⁹¹”. Participar de uma rebelião contra um governo ditatorial é, com certeza, um ato de coragem e que exige lutar arduamente contra as dificuldades.

Offred: June?

A existência do nome “June” para a protagonista Offred contém uma certa controvérsia, visto que este não é o nome original da personagem no romance. Na obra de Atwood, Offred não conta seu verdadeiro nome, assim não reivindica a autoria de seu relato e, por conseguinte, deixa sua história aberta e genérica à vida das outras Aias: “Caso contrário você vive no momento presente. Que não é onde quero estar. [...] Meu nome agora é Offred, e aqui é onde vivo⁹²” (ATWOOD, 2017,

⁹⁰ “Then, When she’s nearer still I see what it is. She isn’t Ofglen. She’s the same height, but thinner, and her face is beige, not pink. [...] Now what, I think. My head is churning, this is not good News, what has become of her, how do I find out without showing too much concern? [...] ‘She hanged herself,’ she says. ‘After the Salvaging. She saw the van coming for her. It was better.’” (ATWOOD, 1997, p. 282 – 285)

⁹¹ “to try very hard to do something or to make something happen, especially for a long time or against difficulties”.

⁹² “Otherwise you live in the moment. Which is not where I want to be. [...] My name is Offred now, and here is where I live.” (ATWOOD, 1997, p. 143)

p. 173). Há outras passagens sobre seu verdadeiro nome, porém sem dizê-lo propriamente.

“June” foi considerado por leitores atentos da obra como o nome de batismo da protagonista devido a seguinte passagem, na qual as futuras Aias contam seus nomes, em um ato sutil, porém simbólico, de resistência, ao se lembrarem de seus nomes (identidades) e passá-los adiante, lutando contra a apagamento/silenciamento imposto a elas, como na passagem já apresentada anteriormente sobre passar os nomes de uma a uma durante a noite no Centro de Treinamento.

Todos esses nomes, e suas respectivas donas, aparecem posteriormente na história, com exceção de June, abrindo margem para tal interpretação. A própria autora assume, como exposto logo mais, que a leitura faz sentido e aprovou o uso do nome June para a protagonista na série adaptada do romance feita pela rede de *streaming* Hulu.

No prefácio da edição de 1998 da obra, Atwood explica que o nome Offred tem um duplo significado, *Of-fred*, (de Fred) e *offered* (pessoa a ser oferecida), afirma também que o nome June não era sua ideia original, “mas ele encaixa, então o leitor pode entender como desejar⁹³” (1998, p. XV). Também é possível a interpretação *off-red*, que poderia ser traduzido como “saindo de vermelho”, que dialoga com a cor dos vestidos das Aias.

Portanto, é justificável a análise do nome adotado pela série. June, assim como o mês de junho em inglês, era o nome da deusa Juno/Hera, a terceira deusa desposada por Zeus, na mitologia greco-romana.

Segundo Odile Gandon, Juno era “muito venerada e respeitada, Hera representava para os gregos o modelo divino da mulher como esposa e mãe” (2000, p. 130). Entretanto, essas características não vão ao encontro da personalidade e histórico da narradora-protagonista. Seu relacionamento com o pai de sua filha começa a partir de um caso extraconjugal.

Após seu acordo com Serena Joy e a tentativa de engravidar, Offred começa um caso secreto e proibido com Nick. Ao tentar fugir de Gilead, com o marido e a filha, falha miseravelmente, perdendo os dois. Tais atos não a tornariam uma

⁹³ “[...] but it fits, so readers are welcome to it if they wish”.

esposa e mãe modelo, como seria de se esperar caso seu nome fosse baseado na deusa grega. Deste modo, o significado de seu nome não se encaixa com o seu papel no enredo, e assim, a fala de Atwood, sobre não ter pensado no nome June, ganha crédito de verdade.

Porém, ainda há uma outra perspectiva a ser considerada: June não como a deusa Juno, mas como o mês junho. A história de Offred é uma narrativa de memória, dentro da realidade ficcional seus relatos são documentados em fitas K7 e escondidos, para que alguém na posteridade os encontre.

Assim sendo, a cena final de Offred/June seria realmente o seu resgate pelo movimento da resistência, parte do tão esperado *Mayday*. Desta forma, June (junho) seria o relato e a vida após *May* (maio).

Enquanto estou me levantando ouço a caminhonete preta. Ouço-a antes de vê-la; mesclada com o crepúsculo [...] Ainda há por vir, então. [...] Espero um estranho, mas é Nick quem abre e empurra a porta, acende a luz. Não consigo situar isso, a menos que ele seja um deles. Sempre houve essa possibilidade. Nick, o Olho, investigador particular. Trabalho sujo feito por gente suja. Seu merda, penso. Abro minha boca para dizê-lo, mas ele avança, chega bem junto de mim e sussurra. – Está tudo bem. É Mayday. Vá com eles. – Ele me chama por meu verdadeiro nome. [...] A caminhonete está na estrada para carros, as portas duplas permanecem abertas. Os dois, agora um de cada lado, me seguram pelos cotovelos para me ajudar a entrar. Se isto é meu fim ou um novo começo não tenho nenhum meio de saber: eu me entreguei às mãos de desconhecidos; porque não há outro jeito. E assim eu entro, embarco na escuridão ali dentro; ou então na luz.⁹⁴ (ATWOOD, 2007, p. 347)

Esse é o último relato de Offred no romance distópico. Não por coincidência, é também a última cena da primeira temporada da produção audiovisual. O final aberto escrito por Atwood abre a possibilidade para diversos desfechos. É nesta parte que a série se desliga do romance, para dar sequência à história de June.

A questão do nome da protagonista, na série, parece inicialmente seguir o mesmo caminho da obra literária, isto é, não ser revelado ao público. Porém,

⁹⁴ “As I am standing up I hear the black van. I hear it before I see it; blended with the twilight [...] Worse is coming, then. [...] I expect a stranger, but it’s Nick who pushes open the door, flicks on the light. I can’t place that, unless he’s one of them. There was always that possibility. Nick, the private Eye. Dirty work is done by dirty people. You shit, I think. I open my mouth to say it, but he comes over, close to me, whispers. ‘It’s all right. It’s Mayday. Go with them.’ He calls me by my real name. [...] The van waits in the driveway, its double doors stand open. The two of them, one on either side now, take me by the elbows to help me in. Whether this is my end or a new beginning I have no way of knowing: I have given myself over into the hands of strangers, because it can’t be helped. And so I step up, into the darkness within, or else the light. (ATWOOD, 1997, p. 293- 295).

conforme o episódio progride podemos perceber a personalidade ácida de Offred em sua versão audiovisual, ao invés da passividade apresentada no livro.

Offred, na série, ao mencionar a questão do nome, diz que agora ele é proibido ("Eu tinha outro nome, mas é proibido agora" (5'45")), porém ao término do episódio retoma e se apropria do seu nome "June", se reestabelecendo como sujeito protagonista de sua própria história, ao dizer: "porque eu pretendo sobreviver por ela [minha filha]. O nome dela é Hannah. Meu marido era o Luke. Meu nome [pausa] é June⁹⁵" (55'34").

Desta forma, escolhemos chamar, nesta dissertação, a narradora-protagonista do romance de Offred e a personagem interpretada por Elizabeth Moss de June.

2.5 A jornada e seus vínculos: de "meu quarto" à "*Mayday*"

Neste subitem, analisaremos os vínculos formados entre a narradora-protagonista Offred e outras personagens femininas que se mostram relevantes para a história e para este estudo. Para isso, partiremos da teoria da psicoterapeuta Maureen Murdock apresentada em seu livro *A jornada da heroína* (*The heroine's Journey*), de 1990.

Tanto em seu livro e em uma entrevista para o canal de Madelynn De La Rosa em 2020, Murdock (1990) explica que sua obra foi uma resposta à proposta de Joseph Campbell em seu livro *O herói de mil faces*, o qual focava no arquétipo do herói masculino. A psicóloga conta que em seu ponto de vista, a jornada do herói não parecia se aplicar bem às protagonistas mulheres. Quando trabalhou com Campbell, em 1981, resolveu questioná-lo sobre sua inquietação a qual ele respondeu que as mulheres não precisavam fazer a jornada, pois em toda em toda tradição mitológica a mulher já está lá.

A autora confessa que

eu sentia que o foco do desenvolvimento espiritual feminino era curar a cisão entre a mulher e sua natureza feminina. Eu queria ouvir o ponto de

⁹⁵ "Because I intend to survive for her. Her name is Hannah. My husband was Luke. My name [pause] is June" (0:55:34).

vista de Campbell. Eu fiquei surpresa quando ele respondeu que as mulheres não precisam fazer a jornada. “Em toda a tradição mitológica a mulher está lá. Tudo que ela tem que fazer é perceber que ela é o lugar que as pessoas estão tentando chegar. Quando uma mulher percebe o quanto ela é uma personagem incrível, ela não vai ficar confusa com o pensamento de ser um pseudomacho”. Isso me deixou atordoada, eu achei completamente insatisfatório. As mulheres que eu conhecia, com as quais eu trabalhava, não queriam simplesmente estar lá ou ser o lugar ao qual as pessoas estão tentando chegar. Elas não querem personificar a Penelope, esperando pacientemente, tecendo e destecendo incessantemente. Elas não querem ser Aias da cultura masculina dominante, servindo aos deuses. Elas não querem seguir o conselho dos pastores fundamentalistas e retornar ao lar. Elas precisam de um novo modelo para entender quem e o que é uma mulher⁹⁶ (MURDOCK, 1990, p. 18).

Indiscutivelmente insatisfeita e incomodada com tal resposta, Murdock desenvolve sua própria estrutura.

A obra, fruto de sua criação estrutural, torna-se polivalente, pois, se por um lado analisa contos, mitos, personagens e arquétipos para defender suas declarações, por outro, caminha para um lado emotivo e pessoal, ao compartilhar experiências e sonhos próprios e de suas pacientes.

A jornada da heroína é um caminho espiral, podendo ter duas ou mais etapas ocorrendo concomitantemente e se aplica não só ao mundo ficcional, como também no mundo factual. A heroína, para Murdock, não é apenas a que encontramos no papel, é a mulher de carne e osso também.

Há 10 (dez) etapas propostas pela psicóloga: 1- separação do feminino; 2- identificação com o masculino e reunião de aliados; 3- estrada de provações; 4- experimentando o sucesso; 5- despertar de sentimentos de aridez espiritual/morte; 6- iniciação e descida para a Deusa; 7- desejo urgente de reconectar o feminino; 8- curando a separação mãe/filha; 9- curando o masculino ferido, e; 10- integração do masculino e feminino (MURDOCK, 1990). Todos esses estágios e suas aplicações na narrativa de Atwood se encontram em seguida.

⁹⁶ “I felt that the focus of female spiritual development was to heal the internal split between woman and her feminine nature. I wanted to hear Campbell’s views. I was surprised when he responded that women don’t need to make the journey. “In the whole mythological tradition the woman is there. All she has to do is to realize that she’s the place that people are trying to get to. When a woman realizes what her wonderful character is, she’s not going to get messed up with the notion of being pseudo-male.” This answer stunned me; I found it deeply unsatisfying. The women I know and work with do not want to be there, the place that people are trying to get to. They do not want to embody Penelope, waiting patiently, endlessly weaving and unweaving. They do not want to be handmaidens of the dominant male culture, giving service to the gods. They do not want to follow the advice of fundamentalist preachers and return to the home. They need a new model that understands who and what a woman is”.

Maurren Murdock parte do princípio de que a dor e os danos que as mulheres vivenciam “é porque elas decidiram seguir um modelo que renega quem elas são⁹⁷” (1990, p. 17-18). Ironicamente, tal justificativa vai ao encontro do princípio incentivado por Gilead, de que as mulheres estão sofrendo, pois decidiram assumir um papel, uma postura, que não lhes cabe.

No entanto, a partir desse ponto temos conclusões diferentes em relação à vida das mulheres. Enquanto Murdock incentivou a jornada do autoconhecimento, a libertação dos padrões impostos pelo patriarcado, no Centro Raquel e Lia (lugar de doutrinação em Gilead), as Tias ensinam as mulheres a se calar e se ajustarem aos padrões da nova república.

Partindo de uma perspectiva cronológica do enredo, e não pela ordem que nos é proposta na narrativa em si, Offred encara a primeira etapa da jornada da heroína, da quebra com o feminino, desde a infância. Isso é perceptível pelo comportamento crítico que adota em relação à sua mãe, narrado por meio de *flashbacks*.

Cleide Rapucci, em seu artigo *Mãe e filha: o aprendizado dos papéis de gênero* em *Girl* de Jamaica Kincaid, analisa os ensinamentos de uma mãe que educa sua filha para se tornar uma dama. A pesquisadora afirma que “[é] como se a mãe passasse a ela uma ‘receita’ de como se tornar mulher: a mãe se reproduz nela; o papel feminino se perpetua” (2011, p. 195), assim temos filha tal qual a imagem da mãe, porque assim foi ensinada. Rapucci continua: “[a] leitura que se faz do discurso da mãe é, em geral, o da reprodução do texto social da domesticidade, da subserviência da mulher” (2011, p. 195), ou seja, encontramos no conto o discurso típico e esperado e esperado de uma mãe sujeita ao patriarcado.

Em *HMT*, a situação mãe/filha mostra o contexto inverso. A mãe quebra com o protocolo materno padrão, causando, assim, por diversas vezes, atrito na relação entre ambas, mas também com aqueles que se encontram ao redor. Nas lembranças de Offred não há ensinamentos sobre trabalho doméstico (“Minha mãe

⁹⁷ “In noticing the physical and emotional damage incurred by women on this heroic quest, I have concluded that the reason they are experiencing so much pain is that they chose to follow a model that denies who they are”.

não tricotava nem fazia nada parecido⁹⁸ [ATWOOD, 2007, p. 242]), mas sim sobre união feminina e ativismo político (“Minha mãe estava com um hematoma no rosto e um pouquinho de sangue. Não se pode enfiar a mão numa janela de vidro sem se cortar, foi tudo que ela disse sobre o assunto⁹⁹” [ATWOOD, 2007, p. 216]).

A diferença entre os dois tipos de mãe (no conto *Girl* e em *HMT*) é completamente explícita. Enquanto uma segue a linha de submissão ao patriarcado, suas falas não questionam os costumes, apenas o reproduzem, a mãe de Offred, por outro lado, a instigava a pensar criticamente, a incentivava a participar de ações afirmativas e, também, rivalizava sobre comportamento e rebeldia. Como vemos na passagem abaixo:

Eu admirava minha mãe em alguns sentidos, embora as coisas entre nós nunca fossem fáceis. Achava que ela tinha um excesso de expectativas, esperava demais de mim. Esperava que eu justificasse sua vida para ela, e as escolhas que havia feito. Eu não queria viver minha vida nos termos dela. Não queria ser a filha modelo, a encarnação de suas ideias. Costumávamos brigar por causa disso. Não sou sua justificativa para existir, disse-lhe certa vez.¹⁰⁰ (ATWOOD, 2007, p. 149)

É notório no romance, a mágoa alimentada por Offred em relação a sua mãe. Em uma das primeiras passagens que comenta sobre sua genitora durante a infância, Offred diz:

ela disse que iríamos dar de comer aos patos. Mas havia algumas mulheres queimando livros, era isso que ela estava fazendo ali na verdade. Para se encontrar com as amigas; tinha mentido para mim, os sábados deveriam ser dias só meus. Dei as costas para ela, emburrada.¹⁰¹ [...] (ATWOOD, 2017, p. 50)

A ironia da relação aqui é marcada pela inversão de papéis, na qual a filha criança precisa lembrar a mãe adulta de suas obrigações maternas. O trecho

⁹⁸ “My mother did not knit or anything like that” (ATWOOD, 1997, p. 204).

⁹⁹ “My mother had a bruise on her face, and a little blood. You can’t stick your hand through a glass window without getting cut, is all she said about it” (ATWOOD, 1997, p. 180).

¹⁰⁰ “I admired um mother in some ways, although things between us were never easy. She expected too much of me, I felt. She expected me to vindicate her life for her, and the choices she’d made. I didn’t want to live my life on her terms. I didn’t want to be the model offspring, the incarnation of her ideas. We used to fight about that. I am not your justification for existence, I said to her once” (ATWOOD, 1997, p. 122).

¹⁰¹ “she said we were going to feed the ducks. But there were some women burning books, that’s what she was really there for. To see her friends; she’d lied to me, Saturdays were supposed to be my day. I turned away from her [...]” (ATWOOD, 1997, p. 38).

anterior define o tom de ressentimento causado durante a infância, assim como no trecho a seguir: “Ela deve ter aparecido lá em casa; costumava fazer isso, entrava e saía de minha casa como se eu fosse a mãe e ela a filha¹⁰²” (ATWOOD, 2007, p. 299). Ou seja, o sentimento de incômodo com as atitudes da mãe acompanha Offred também na idade adulta.

Esse sentimento de decepção e o processo de cisão com a mãe encontram explicação na obra de Murdock:

Uma filha pode sofrer com esse processo de separação sua vida toda, algumas fazem uma quebra mais dramática que outras. Para distanciar-se de sua mãe e do controle da mãe sobre ela, uma mulher pode passar por um período de rejeição de todas as qualidades femininas [...] O grau que a mãe de uma mulher representa o *status quo* [...] irá determinar o grau que a mulher irá tentar se separar de sua mãe.¹⁰³ (MURDOCK, 1990, p. 30, tradução nossa)

É justamente assim que se inicia a jornada, pelo grande esforço por parte da heroína “para se separar tanto fisicamente quanto psicologicamente de sua própria mãe, como também do arquétipo da mãe, o qual tem um papel ainda maior¹⁰⁴” (MURDOCK, 1990, p. 33). Portanto, Offred não quer romper com o feminino, mas com o feminismo, representação do arquétipo de sua mãe, concebido pela protagonista como ruim, pois se “ela [a mãe] é percebida como negligente ou sufocante, a criança irá entendê-la como destrutiva¹⁰⁵” (1990, p. 35), afirma Murdock.

O sentimento de abandono materno é tão forte, que narradora busca pela figura materna em Serena Joy, em um processo psicológico de transferência, como vemos a seguir: “Fiquei desapontada. Eu queria, naquela época, transformá-la numa irmã mais velha, numa figura maternal, alguém que me compreenderia e me

¹⁰² “She did that, she breezed in and out of my house as if I were the mother and she were the child” (ATWOOD, 1997, p. 252).

¹⁰³ A daughter may struggle with this separation process her whole life, some making a more dramatic break than others. To distance herself from her mother and the motherhold on her, a woman may go through a period of rejection of all feminine qualities [...] The degree to which a woman's mother represents the status quo, [...] determines the degree to which a woman will seek to separate herself from her mother.

¹⁰⁴ “The journey begins with the heroine's struggle to separate both physically and psychologically from her own mother and from the mother archetype, which has an even greater hold”.

¹⁰⁵ “if she is perceived as neglectful or smothering, the child will experience her as destructive”.

protegeria [...] Queria pensar que eu teria gostado dela, em outra época [...]”¹⁰⁶ (ATWOOD, 2007, p. 25), desconsiderando, assim, os estupros que sofreria com a anuência da Esposa.

Também encontramos no livro de Murdock uma explicação para tal confissão de Offred:

Uma mulher que se sentiu rejeitada por sua mãe por causa de adoção, doença. Depressão, ou refúgio no álcool, se sentirá profundamente “não-maternada” e continuará a procurar aquilo que nunca teve. Ela pode assumir para sempre o papel de filha em busca de aprovação [...] Se ela entender que sua mãe é ausente ou muito ocupada para suas obrigações maternas, ela poderá começar uma busca a um modelo feminino, talvez uma mulher mais velha com a qual ela possa criar um vínculo.¹⁰⁷ (MURDOCK, 1990, p. 42-43, *tradução nossa*)

A idealizadora da jornada feminina afirma que “se uma mulher se sente alienada ou rejeitada por sua mãe, ela pode primeiramente rejeitar o feminino e sair a procura do reconhecimento pelo pai e pela cultura patriarcal¹⁰⁸” (MURDOCK, 1990, p. 43, *tradução nossa*). Seguimos, então, com a segunda etapa da jornada, a identificação com o masculino.

Não há notícia sobre o pai de Offred, portanto o que lhe resta é se adaptar a cultura patriarcal, rejeitando as políticas da mãe, como aponta Ana Rusche (2015) em sua tese. Já durante a nova república, a conexão de Offred com seu Comandante pode ser interpretada como o reconhecimento pelo masculino, dialogando com a segunda fase proposta pela jornada.

Como já exposto anteriormente nesta dissertação, o masculino representa o exterior, opondo-se ao doméstico. Murdock (1990) propõe que nessa fase a heroína também reúne aliados, homens ou mulheres com características associadas ao masculino pela sociedade.

¹⁰⁶ “I was disappointed. I wanted, then, to turn her into an older sister, a motherly figure, someone who would understand and protect me. [...] I wanted to think I would have like her, in another time and place [...]” (ATWOOD, 1997, p. 16).

¹⁰⁷ “A woman who has felt rejected by her mother because of adoption, illness, depression, or escape into alcohol will feel deeply unmothered and will continue to look for what she never had. She may function forever as a “daughter” looking for approval, [...] If she experienced her mother as either absent or too busy to mother her, she may set out in search of a positive female role model, perhaps an older woman with whom she can bond”.

¹⁰⁸ “If a woman feels alienated or rejected by her mother she may first reject the feminine and search for recognition by the father and the patriarchal culture”.

É possível identificar esse movimento de aliança no período pré-Gilead e já na nova república. No primeiro, temos a amizade com Moira e o relacionamento amoroso com Luke. Como também a conquista do exterior, por meio dos estudos e da participação no mercado de trabalho. Já em Gilead, há novas alianças, com Nick, Ofglen, a Aia predecessora desconhecida e a reconexão com Moira.

A próxima etapa compreende a estrada das provas, que na jornada feminina é composta em sua maior parte por questões externas, precisamente pelo fato de que a heroína é uma mulher inserida no patriarcado, e, desta forma, reproduz a jornada do herói, atingindo o sucesso estabelecido por padrões masculinos. A narrativa do período de Gilead consiste nessa fase, pois são as provas impostas pelo patriarcado à heroína. Sobre o período pré-gileadiano, temos poucas informações das provas enfrentadas por Offred.

Continuando, temos a fase na qual a heroína experimenta o sucesso. Em ordem cronológica, seria o período pós faculdade, quando a protagonista passa a ter um emprego melhor, mora sozinha e depois casa e consegue engravidar. Não há nada similar no período pós golpe.

As mudanças entre o passado e o presente narrativo também influenciam no tipo de provas que Offred enfrentará. Apesar de que ambos os momentos estabelecem como finalidade que as mulheres se moldem a um modelo imposto para poderem ser incorporadas na sociedade patriarcal, ou seja, para que o feminino se encaixe no molde pré-estabelecido por uma sociedade sexista. “Então penso: eu costumava me vestir assim. Isso era liberdade¹⁰⁹” (ATWOOD, 1990, p. 40).

Há um momento no enredo que descreve muito bem esse período de transição e sua repercussão na vida das mulheres, indo ao encontro da próxima etapa da jornada: o sentimento de aridez.

Eu costumava pensar em meu corpo como um instrumento de prazer, ou um meio de transporte, ou um implemento para a realização da minha vontade. Eu podia usá-lo para correr, para apertar botões, deste ou daquele tipo, fazer coisas acontecerem. Havia limites, mas meu corpo era, apesar disso, flexível, único, sólido, parte de mim. Agora a carne se arruma de maneira diferente, sou uma nuvem congelada ao redor de um objeto central, com o formato de uma pera, que é duro e mais real do que eu e que incandesce vermelho dentro de meu invólucro translúcido.

¹⁰⁹ “Then I think: I used to dress like that. That was freedom” (ATWOOD, 1997, p. 28).

Dentro dele está um espaço, imenso como o céu à noite e curvo como ele [...] Todo mês há uma lua gigantesca, redonda, pesada, um augúrio. Ela transita, se detém, segue em frente e passa, desaparece de vista, e eu vejo o desespero vindo em minha direção como uma grande fome, uma escassez absoluta. E aquele vazio, vezes sem fim, e outra vez.¹¹⁰ (ATWOOD, 2007, p. 90-91)

Quando vai para a casa que servirá como Aia, Offred mergulha em seu mundo interior, pois nada lhe resta a fazer. Há poucas atividades diárias permitidas para as Aias, portanto, seu tempo “livre” é vasto.

Durante as tardes ficávamos em nossas camas por uma hora no antigo ginásio, entre as duas e as quatro. Diziam-nos que era um período de descanso e meditação. Na época eu pensava que o faziam porque queriam para si próprias algum tempo de folga de nos dar aulas [...] Mas agora creio que aquele descanso também era um exercício. Estavam nos dando uma chance de nos habituarmos ao tempo ocioso.¹¹¹ (ATWOOD, 2007, p. 86)

Temos, portanto, a evidência da ociosidade na vida das Aias, e períodos de introspecção podem ser esperados. Nessas ocasiões, Offred divide sua mente entre relembrar, o passado e compreender o presente. Sua perspectiva crítica em relação a si mesma vai crescendo lentamente.

O processo de reflexão possibilitado pelas imposições do sistema, ou seja, o tédio diário compulsório, se relaciona com o próximo estágio proposto por Murdock, a retomada da Deusa.

A descida é caracterizada como uma jornada ao submundo, a noite sombria da alma, o estômago da baleia, o encontro com a deusa obscura, ou simplesmente como depressão. É normalmente ativado por uma perda determinante. Vivenciar a morte de um filho, pai, cônjuge [...] podem marcar o início da jornada para o submundo. Mulheres geralmente fazem essa descida quando um de seus papéis específicos, como filha, mãe,

¹¹⁰ “I used to think of my body as an instrument, of pleasure, or means of transportation, or an implement for accomplishment of my will. I could use it to run, push buttons of one sort or another, make things happen. There were limits, but my body was nevertheless lithe, single, solid, one with me. Now the flesh arranges itself differently. I’m a cloud, congealed around a central object, the shape of pear, which is hard and more real than I am and glows red within its translucent wrapping. Inside it is a space, huge as the sky at night and dark and curved like that [...] Every month there is a moon, gigantic, round, heavy, an omen. It transits, pauses, continues on and passes out of sight, and I see despair coming towards me like famine. To feel that empty, again, again” (ATWOOD, 1997, p. 73 – 74).

¹¹¹ “In the afternoons we lay on our beds for an hour in the gymnasium between three and four. They said it was a period of rest and meditation. I thought then they did it because they wanted some time off themselves [...] But now I think that the rest also was practice. They were giving us a chance to get used to blank time” (ATWOOD, 1997, p. 70).

amante, esposa, chega ao fim.¹¹² (MURDOCK, 1990, p. 104, *tradução nossa*)

Todas as características declaradas por Murdock condizem com o contexto vivenciado pela narradora-protagonista, visto que perdeu sua filha e marido no mesmo dia, seu papéis de mãe e esposa, então, se findam. Offred começa então seu processo interior, por meio de suas reflexões, como podemos observar na passagem a seguir: “A noite é minha, meu próprio tempo, para eu fazer o que quiser, desde que eu fique quieta. Desde que eu não me mexa. Desde que eu fique deitada [...] Mas a noite é meu tempo livre. Aonde devo ir?”¹¹³ (ATWOOD, 2007, p. 49).

Seus pensamentos se alternam entre *flashbacks* e críticas a Gilead, aos velhos tempos, aos outros e, também, a si mesma. Esse período, apesar de muito doloroso, configura a oportunidade para o autoconhecimento e a continuação da jornada da heroína. Segundo Murdock, a descida para a deusa “é cheia de confusão e luto, alienação e desilusão, raiva e desespero. A mulher pode se sentir nua e exposta, seca e frágil, ou em carne viva e do avesso”¹¹⁴ (1990, p. 104).

Aqui temos um exemplo claro dessa sensação de exposição narrada por Offred: “Eu gostaria que esta história fosse diferente. Gostaria que fosse mais civilizada. Gostaria que me mostrasse sob uma luz melhor, se não mais feliz, pelo menos mais ativa, menos hesitante, menos distraída por trivialidades”¹¹⁵ (ATWOOD, 2007, p. 315). Sua dura opinião sobre si mesma a desconsola.

Ainda sobre a fase da descida à deusa, Murdock defende que

No submundo não há noção de tempo; tempo é infinito e você não pode apressar sua própria estadia. Não há manhã, dia ou noite. É densamente escuro e implacável [...] Não há respostas fáceis no submundo, nem uma

¹¹² “The descent is characterized as a journey to the underworld, the dark night of the soul, the belly of the whale, the meeting of the dark goddess, or simply as depression. It is usually precipitated by a lifechanging loss. Experiencing the death of one’s child, parent, or spouse [...] may mark the beginning of the journey to the underworld. Women often make their descent when a particular role, such as daughterhood, motherhood, lover, or spouse, comes to an end”.

¹¹³ “The night is mine, my own time, to do as I will, as long as I am quiet. As long as I don’t move. As long as I lie still [...] But the night is my time out. Where should I go?” (ATWOOD, 1997, p. 37).

¹¹⁴ This journey to the underworld is filled with confusion and grief, alienation and disillusion, rage and despair. A woman may feel naked and exposed, dry and brittle, or raw and turned inside-out.

¹¹⁵ I wish this story were different. I wish it were more civilized. I wish it showed me in a better light, if not happier, then at least more active, less hesitant, less distracted by trivia. (ATWOOD, 1997, p. 267).

rápida escapatória. O silêncio permeia quando a lamentação cessa.¹¹⁶ (MURDOCK, 1990, p. 104, *tradução nossa*)

Nas próximas duas passagens, exemplificamos como a vivência narrada por Offred vai ao encontro da explicação da psicóloga americana: “Sou como um quarto onde outrora as coisas aconteciam e agora nada acontece, exceto o pólen das ervas que crescem do lado de fora da janela¹¹⁷ [...]” (ATWOOD, 2007, p. 126).

Murdock associa a fase da descida a deusa com o mito de Demeter, sua filha Perséfone e Hades, que rapta a jovem e afirma que

Quando Perséfone é sequestrada, Demeter é tomada por luto e se rende à própria mágoa; ela não come, bebe e nem dorme por nove dias e nove noites (nove sendo simbólico para a gravidez). A perda da filha é a perda de sua parte jovem e despreocupada. É um tempo de mudança de foco: do mundo exterior com suas projeções externas para a jornada interior e a vivência da próxima metade da vida.¹¹⁸ (MURDOCK, 1990, p. 115, *tradução nossa*)

O rapto da filha de Offred muito se assemelha ao mito do sequestro de Perséfone, as emoções expressas por ambas também são. Em *HMT*, a realidade se transforma em um pesadelo, fazendo com que Offred reviva várias vezes a tentativa frustrada de proteger a filha.

Estou correndo, com ela, segurando sua mão, puxando, arrastando-a em meio às samambaias, ela só está meio acordada por causa do comprimido que lhe dei [...] Puxo-a comigo para o chão e rolo por cima dela para cobri-la, para protege-la. *Calada*, digo de novo, meu rosto está molhado, suor ou lágrimas [...] posso vê-la indo para longe de mim, em meio às árvores que já estão mudando de cor, vermelhas e amarelas, estendendo seus braços para mim, sendo carregada no colo por alguém, sendo levada embora [...] De todos os sonhos este é o pior.¹¹⁹ (ATWOOD, 2007, p. 93)

¹¹⁶ “In the underworld there is no sense of time; time is endless and you cannot rush your stay. There is no morning, day, or night. It is densely dark and unforgiving. [...] There are no easy answers in the underworld; there is no quick way out. Silence pervades when the wailing ceases. One is naked and walks on the bones of the dead”.

¹¹⁷ “I am like a room where things once happened and now nothing does, except the pollen of the weeds [...]” (ATWOOD, 1997, p. 104).

¹¹⁸ “When Persephone is abducted, Demeter is overcome with grief and surrenders to her sorrow; she doesn’t eat, drink, or sleep for nine days and nine nights (the symbolic nine of pregnancy). The loss of the daughter is the loss of the young and carefree part of oneself. It is a time of changing focus: from the exterior world with its outer projections to the inward journey and the work of the second half of life”.

¹¹⁹ “I’m running, with her, holding her hand, pulling, dragging her through the bracken, she’s only half awake because of the pill I gave her [...] I pull her to the ground and roll on top of her to cover her, shield her. *Quiet*, I say again, my face is wet, sweat or tears [...] I can see her going away from me,

A cena da separação e quebra do vínculo físico entre mãe e filha é tão memorável que foi a passagem escolhida para iniciar a produção audiovisual.



Figura 14: Episódio 1 – 3’25” – June e filha tentam fugir

A próxima fase da jornada é a busca frenética pela reconexão com o feminino. Segundo Murdock,

[q]uando uma mulher faz a descida e rompe sua identidade de filha espiritual do patriarcado, há uma necessidade urgente de se reconectar com o feminino, seja ele a Deusa, a Mãe, ou sua menina interior. Há um desejo de desenvolver essas partes de si mesma, que se encontravam na clandestinidade durante a jornada do herói: seu corpo, suas emoções, seu espírito, sua sabedoria criadora¹²⁰ (MURDOCK, 1990, p. 127, *tradução nossa*).

Na distopia de Atwood, esta etapa é representada por uma personagem que não se encontra na história em forma física, pelo contrário, sua presença é metafísica, quase mítica, representando assim a deusa do submundo. Essa personagem imaterial é a Aia predecessora.

through the trees which are already turning, red and willow, holding out her Arms to me, being carried away [...] Of all the Dreams this is the worst. (ATWOOD, 1997, p. 74-75)

¹²⁰ “When a woman has made the descent and severed her identity as a spiritual daughter of the patriarchy, there is an urgent yearning to reconnect with the feminine, whether that be the Goddess, the Mother, or her little girl within. There is a desire to develop those parts of herself that have gone underground while on the heroic quest: her body, her emotions, her spirit, her creative wisdom”.

A cena abaixo traduz em forma literária a teoria de Murdock.

Alguém já viveu neste quarto, antes de mim. Alguém como eu, ou prefiro acreditar que sim. Descobri três dias depois que fui transferida para cá. Tinha um bocado de tempo para fazer passar. Decidi explorar o quarto. Não apressadamente [...] Deixei o armário para o terceiro dia. Examinei cuidadosamente [...] Eu me ajoelhei para examinar o piso do armário e lá estava, escrito em letras minúsculas, bem recentes, parecia, riscadas com um alfinete ou talvez apenas a unha, no canto onde caía sombra mais escura: *Nolite te bastardes carborundorum*. Não sabia o que significava e nem sequer em que língua estava escrito. Pensei que talvez fosse latim, mas eu não sabia nada de latim. Apesar disso, era uma mensagem, e a mensagem era por escrito, proibida exatamente por esse fato, e não havia sido descoberta. Exceto por mim, para quem era destinada. Era destinada a quem quer que viesse a seguir. Agrada-me refletir sobre essa mensagem. Agrada-me pensar que estou em comunhão com ela, essa mulher desconhecida.¹²¹ (ATWOOD, 2007, p. 66)

A mensagem oculta toma forças divinas, como forma de comunicação sobrenatural. No futuro cronológico diegético, Offred utiliza a frase em latim como um mantra a ser repetido para lhe dar forças, corroborando com o postulado de Maureen Murdock, quando declara que

[u]m dos maiores desafios da jornada da heroína é vivenciar a profunda tristeza que a mulher sente ao se separar do feminino [...] quando ela está em um estado de tristeza e desespero ela precisa de apoio do feminino positivo, uma figura materna ou de irmandade, homem ou mulher, para acomodá-la de forma segura enquanto ela se expressa.¹²² (MURDOCK, 1990, p. 137, tradução nossa)

A psicóloga (1990, p. 141) explica que o “feminino positivo” é uma forma de associação e *networking* para o bem comum, assemelhando-se assim, com a teoria de subcultura feminina nos termos de Elaine Showalter, como meramente “um ‘hábito de vida’[...] de uma minoria que é autoconscientemente divergente das

¹²¹ “Someone has lived in this room, before me. Someone like me, or I prefer to believe so. I discovered it three days after I was moved here. I had a lot of time to pass. I decided to explore the room. Not hastily [...] I saved the cupboard until the third day, I looked carefully [...] I knelt to examine the floor, 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*. I didn’t know what it meant, or even what language it was in. Still, it was a message, and it was in writing, forbidden by that very fact, and it hadn’t yet been discovered. Except by me, for whom it was intended. It was intended for whoever came next. It pleases me to ponder this message. It pleases me to think I’m communing with her, this unknown woman” (ATWOOD, 2007, p. 52).

¹²² “One of the greatest challenges of the heroine’s journey is to experience the deep sadness a woman feels about her separation from the feminine, [...] [w]hen she is in a state of sadness and despair she needs the support of the positive feminine, a mother or sister figure, man or woman, to contain her safely while she expresses it”.

atividades, expectativas e valores sociais dominantes” (1986, p. 14, *tradução nossa*) e Gerda Lerner:

É importante compreender que a “cultura de mulheres’ não é e não deve ser vista como subcultura. [...] As mulheres vivem sua experiência social dentro da cultura geral e, sempre que são restringidas pela repressão ou segregação patriarcais ao isolamento (que sempre possui subordinação em seu propósito), transformam essa restrição em complementariedade [...] Deste modo, as mulheres vivem uma dualidade – como membros da cultura geral e como cúmplices da cultura das mulheres. (LERNER apud SHOWALTER, 1994, p.46)

Nesses termos, podemos citar a relação da protagonista com sua Aia companheira, Ofglen, que como já elucidado acima, fez parte do movimento rebelde, *Mayday*.

Já nos preparando para a próxima fase, da cura da relação mãe/filha, ainda que seja apresentado na teoria como um dos estágios, o que encontramos em *HMT* é uma construção (auto)crítica que ocorre ao longo de toda a narrativa, convergindo em momentos de aceitação e retratação com a memória da mãe. Murdock (1990) defende que a heroína, ao passar pelas etapas de seu desenvolvimento, também começa a entender como o feminino é desvalorizado na cultura e que sua mãe é um alvo dessa confusão e não a causa.

Durante uma parte do treinamento no Centro Raquel e Lia, as Tias mostram um vídeo de uma passeata feminista, com o intuito de desmoralizá-las. Neste vídeo, Offred reconhece sua mãe. Sua reação a imagem da jovem mãe revela uma visão menos negativa, mais fidedigna ao factual, do que às lembranças da infância: “Eu me esqueci que minha mãe um dia foi tão graciosa, atraente e determinada assim¹²³” (ATWOOD, 2007, p. 146). Portanto, há uma abertura para a retomada do vínculo mãe/filha.

Em uma das passagens mais emotivas d’*A jornada da heroína*, a autora afirma em primeira pessoa que

[s]e eu acolher minha mãe do jeito que ela é, eu preciso aprender a lidar com o fato de que eu não posso fazer com que ela me ame da maneira que eu quero ser amada. Eu nunca terei uma mamãe que ama abertamente: uma mãe, sim, mas não uma mamãe. Eu tenho que aceitar minha mãe como ela é. Eu não posso me prender a dor da filha não “maternada”, a

¹²³ “I’ve forgotten my mother was once as pretty and as earnest as that” (ATWOOD, 1997, p. 119).

qual me impede de ser tudo o que eu sou.¹²⁴ (MURDOCK, 1990, p. 171, tradução nossa)

Na narrativa, encontramos momentos que dialogam com a citação prévia e provam que Offred não foi rejeitada como ela sente ter sido. Ao mesmo tempo que também existem cenas nas quais sua mãe é extremamente franca, que abalam emocionalmente a protagonista. Não obstante, a heroína consegue superar suas mágoas e retomar seus laços com sua genitora.

A seguir, apresentamos trechos de uma conversa entre Offred e sua mãe, que apresenta momentos que ratificam o posicionamento de Murdock. A cena em *flashback* se inicia com a declaração da mãe: “[e]u tive você quando tinha trinta e sete anos [...] Você foi uma criança que eu quis ter, quis mesmo, de verdade, e, de fato, ouvi realmente um bocado de merda de certas pessoas¹²⁵” (ATWOOD, 2007, p. 147). Ou seja, mesmo que não tenha sido amada como desejaria, a protagonista foi desejada.

Após algumas falas provocatórias trocadas entre a senhora e o marido da filha, a primeira continua:

Eu tenho o direito de ser [excêntrica]. Sou velha o suficiente, já cumpri minhas obrigações, esta é minha hora de ser excêntrica [...] Quanto a você, ela dizia para mim, você é apenas um ricochete. Fogo de palha. A história me absolverá. [...] Vocês jovens não dão valor às coisas, dizia. Não sabem as coisas por que tivemos que passar, só para conseguir fazer com que vocês chegassem onde estão. Olhe só para ele cortando as cenouras. Vocês não sabem quantas vidas de mulheres, quantos *corpos* de mulheres os tanques tiveram que passar por cima só para chegar a este ponto? [...] Não, mãe, eu dizia. Não vamos começar a discutir por nada. Por nada, dizia ela com amargura. Você chama isso de nada. Você não entende, não é. Você não entende absolutamente nada do que eu estou falando.¹²⁶ (ATWOOD, 2007, p. 148-149)

¹²⁴ “If I take back my mother the way she is, I have to come to terms with the fact that I can’t make her love me the way I want to be loved. I will never have a mommy who openly loves: a mother, yes, but not a mommy. I have to accept my mother as she is. I cannot hold onto the pain of a daughter unmothered; it prevents me from being all that I am”.

¹²⁵ “I had you when I was thirty-seven [...] You were a wanted child, all right, and did I get shit from some quarters!” (ATWOOD, 1997, p. 120).

¹²⁶ “I’m entitled, she’d say. I’m old enough, I’ve paid my dues, it’s time for me to be quaint [...] As for you, she’d say to me, you’re just a backlash. Flash in the pan. History will absolve me [...] You young people don’t appreciate things, she’d say. You don’t know what we had to go through, just to get you where you are. Look at him, slicing up the carrots. Don’t you know how many women’s lives, how many women’s *bodies*, the tanks had to roll over just to get that far? [...] Now, Mother, I would say. Let’s not get into an argument about nothing. Nothing, she said bitterly. You call it nothing. You don’t understand, do you. You don’t understand at all what I am talking about” (ATWOOD, 1997, p. 122).

No diálogo acima, percebemos que não é somente a narradora-protagonista que se sente incompreendida, sua mãe também se sente assim em relação à filha. É interessante notar que a palavra traduzida por “ricochete”, no original “*backlash*”, termo utilizado para o movimento contrário às pautas feministas. Portanto, a crítica materna é muito severa, pois inclui a filha no grupo rival.

Após a descida metafórica de Offred ao submundo da Deusa, a heroína revê seu posicionamento em relação à mãe e suas opiniões. E encerra a cena com a seguinte confirmação: “Eu a quero de volta. Quero tudo de volta, da maneira como era¹²⁷” (ATWOOD, 2007, p. 148). Acolhendo, assim, a sua mãe e a seus próprios sentimentos.

Os próximos estágios da teoria de Murdock são a cura do masculino machucado e a integração do feminino e masculino. Contudo, como a narrativa de Offred é interrompida abruptamente, não há tempo de alcançá-los ou narrá-los. Destacaremos, portanto, apenas alguns trechos explicativos das fases finais da obra de Murdock, para concluir sua premissa.

A autora frisa que o masculino em sua obra não é um gênero, mas sim um arquétipo, “assim como o feminino, é uma força criativa que vive tanto em mulheres quanto em homens¹²⁸” (MURDOCK, 1990, p.173, *tradução nossa*) e podem ser destrutivos caso não se encontrem em equilíbrio. Principalmente porque o arquétipo masculino desconsidera nossas limitações humanas, seu machismo nos coage a continuar, exige perfeição, sempre insatisfeito.

Consequentemente, “o desafio da heroína não é a conquista, mas sim a aceitação, de suas partes sem nome e mal-amadas, que se tornaram tirânicas¹²⁹” (MURDOCK, 1990, p. 176, *tradução nossa*). E a única maneira, segundo a psicóloga, de curar esse desequilíbrio (o masculino machucado) é trazer a luz da consciência para a escuridão. A heroína precisa estar disposta a reconhecer sua tirania e se desvincular.

¹²⁷ “I want her back. I want everything back, the way it was. (ATWOOD, 1997, p. 122).

¹²⁸ “The masculine is an archetypal force; it is not a gender. Like the feminine, it is a creative force that lives within all women and men. When it becomes unbalanced and unrelated to life it becomes combative, critical, and destructive. This unrelated archetypal masculine can be cold and inhuman; it does not take into account our human limitations. Its machismo tells us to forge ahead no matter what the cost. It demands perfection, control, and domination; nothing is ever enough”.

¹²⁹ “The challenge for the heroine is not one of conquest but one of acceptance, of accepting her nameless, unloved parts that have become tyrannical”.

Sobre a integração do feminino e masculino, Murdock (1990) critica o sistema binário de nossa sociedade, que polariza e cria a ideia de nós estamos certos e o outro necessariamente errado, colocando-o no papel de “isso”, de “coisa”.

Assim sendo,

A heroína de hoje deve utilizar a espada do discernimento para cortar os vínculos egóicos que a prendem no passado e encontrar aquilo que serve ao propósito de sua alma. Ela deve se libertar do ressentimento que tem da mãe, deixar de lado a culpa e a idealização do pai, e achar a coragem para enfrentar sua própria escuridão¹³⁰ (MURDOCK, 1990, p. 202, *tradução nossa*).

A cura do seu estranhamento com o sagrado feminino se encontra no desenvolvimento de uma relação saudável com o feminino e masculino internos.

¹³⁰ “Today’s heroine must utilize the sword of discernment to cut away the ego bonds that hold her to the past and to find out what serves her soul’s purpose. She must release resentment toward the mother, put aside blame and idolization of the father, and find the courage to face her own darkness”.

3. A TRANSPOSIÇÃO

Esta dissertação considera a primeira temporada da série *The handmaid's tale*, da plataforma Hulu, para análises gerais de elementos que seguem um padrão na transposição, pois ela corresponde ao livro homônimo de Margaret Atwood, de 1985, único da história distópica da República de Gilead até 2019. Nosso foco se mantém no primeiro episódio, porém algumas passagens de outros capítulos, indispensáveis para nossa análise, também serão abordadas.

Em setembro de 2019, Atwood lançou a continuação da narrativa, validando a força da internet e da adaptação audiovisual para impulsionar ainda mais sua obra. O livro *HMT* é dividido em 15 partes e um epílogo, cada uma das partes contém um ou mais capítulos, já a série audiovisual conta com 10 episódios.

É importante ressaltar que minha proposta não é comparar, nem julgar o "nível de fidelidade", visto que são obras diferentes, com propostas e interpretações diferentes, que dividem o mesmo cerne, a distopia de Margaret Atwood, mas sim analisar alguns dos pontos de tradução entre as obras, como proposto por Ismail Xavier e Robert Stam.

Muito se fala sobre a questão da adaptação cinematográfica. Muitos dos teóricos comparavam as releituras com o original em um contexto depreciativo, pois se importavam mais com o grau de "fidelidade" de tais transposições.

O teórico Ismail Xavier discute em seus textos como é bastante comum que se queira procurar no estilo do filme a tradução do livro, porém esse é um posicionamento complicado, já que a adaptação diz respeito também à sensibilidade do cineasta. Para ele, o lema correto para a crítica seria: "ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor" (2003, p. 62).

No mesmo caminho, o teórico Robert Stam afirma que "qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações" (2008, p. 21). Desta forma, a questão da fidelidade perde sua força argumentativa, pois adaptar é um processo dialógico, que depende da interpretação, escolhas e possibilidades presentes ao cineasta. É notório que as adaptações podem ou não "captar o que mais apreciamos no romance fonte" (STAM, 2008, p. 20), podem ou não perder algumas características e inclusive superar outras adaptações da mesma fonte.

Entretanto, é preciso sempre manter em mente que romance-fonte e adaptação-audiovisual são **duas** obras distintas e cada uma delas deve empregar o que lhe cabe, pois aquilo que funciona na literatura pode não ser ideal para passar uma (talvez a mesma) mensagem através da câmera, tendo em vista que são veículos diferentes com conjunturas distintas.

Acordando com tal ponto de vista, Xavier afirma que

livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos. (XAVIER, 2003, p.62)

Consequentemente, a interpretação de um texto (no sentido mais amplo, de um todo dotado de sentido) depende de seu contexto, além das influências do livro em si. Refletindo assim o conceito de Gérard Genette de hipertexto (texto analisado) e hipotexto (textos fontes), as “[a]daptações fílmicas, neste sentido, são hipertextos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização” (apud STAM, 2008, p. 21) e, assim sendo, inclusive as adaptações anteriores àquela analisada podem funcionar como hipotexto.

Já pensando na questão das imagens do audiovisual, que conseguem causar efeitos além das palavras, podemos lançar mão de mais um conceito de Genette, desta vez o de transtextualidade (apud STAM, 2008, p. 21), que é “tudo aquilo que coloca um texto, manifesta ou secretamente, em relação com outros textos”, isto é, a relação entre textos, independentemente de seu formato.

Desta forma, a adaptação cinematográfica precisa decidir o que precisa ser descartado, substituído ou transposto, quais convenções são transponíveis e como serão traduzidas para as telas. Buscando, assim, equivalências “entre as palavras e as imagens” (2003, p. 63). Entretanto, tais críticas, na esfera da estilística não são tão pontuais quanto as observações sobre as mudanças no enredo.

3.1 Narrador-personagem e a câmera

Entre todos os elementos presentes e necessários para o foco literário, Norman Friedman (2002), afirma que a questão primordial é o ponto de vista escolhido para se contar a narração, assim como a forma que um poeta escolhe para escrever um poema, pois irá interferir diretamente na escolha de ângulo narrativo, proximidade com o leitor e informações/cenas que poderão ser apresentadas para o público. Friedman ainda afirma que “[a] questão da eficácia, portanto, diz respeito à adequação de uma dada técnica para se conseguir certos tipos de efeito” [...] (2002, p.180), desta forma, analisamos abaixo as técnicas utilizadas, ao adequarem o texto escrito para o texto visual, e os efeitos atingidos.

Em seu texto *O ponto de vista na ficção*, Friedman categoriza diversos tipos de narradores e os nomeia de acordo com sua capacidade de consciência/onisciência, seu papel ativo ou passivo na narrativa.

Em *HMT*, encontramos o tipo “narrador-protagonista”, que diz respeito ao personagem principal que conta a sua história, “portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p.177). Por se tratar de uma pessoa normal, a protagonista não tem acesso aos pensamentos das outras personagens, assim como não pode saber aquilo que não vivenciou, a não ser que saiba por relatos de terceiros.

Temos, assim, acesso ao ângulo de narrativa e o processo cognitivo restrito à vida da protagonista, que pode escolher nos mostrar (cena/show) ou relatar (narrar/tell) suas vivências. Todas as críticas, sentimentos etc. que o leitor terá acesso serão, naturalmente, tendenciosas.

Evidenciando a questão do sujeito que conta a história, Robert Stam afirma que “[o] cinema combinou narrativa e espetáculo para contar a história do colonialismo a partir da perspectiva do colonizador” (2008, p.37). Há de se questionar, então, o porquê se escolhe manter o ponto de vista narrativo na adaptação de 2017 de *HMT*.

Em uma entrevista dada a Eleanor Stanford no *The New York times*, Bruce Miller, o *showrunner*¹³¹ da série da Hulu, afirmou que só mostra aquilo que é

¹³¹Segundo o Centro de Pesquisa e Formação, SESC – São Paulo, *showrunner* “é responsável pelo projeto como um todo, desde o roteiro até a finalização. No consolidado mercado americano, essa figura é, de modo geral, o roteirista criador da série, responsável pelo roteiro, orçamento, filmagem e finalização, garantindo que sua visão como criador permaneça do início ao fim do processo”.

estritamente necessário para que se entenda o desenrolar da história ou dos personagens, pois precisamos vivenciar/experienciar com June (protagonista) a fim de entendê-la, além de manter a premissa de Atwood de não inventar crueldades.

Desta forma, é possível compreender que a visão da equipe de direção vai ao encontro do posicionamento de Ismail, citado acima, em se manter a trama e o foco narrativo, e usar de recursos outros para contá-los. Mantendo, assim, que o **Conto da Aia**, seja contado pela própria Aia, sem roubar da personagem o seu lugar de fala, sem usurpar suas memórias.

A segunda cena da série remete ao capítulo 2, a voz narrativa da protagonista é feita por meio de *voice over* enquanto a câmera mostra, em plano médio longo, o que a narradora protagonista descreve. Faz-se questão de usar uma passagem do livro que frisa o controle da vida das Aias, não simplesmente de como devem agir, mas também na questão do suicídio, exemplificado a seguir:

Uma cadeira, uma cama, um abajur. Acima no teto branco, um ornamento em relevo na forma de uma coroa de flores, e no centro dele um espaço vazio, coberto por reboco, como o espaço em um rosto onde o olho foi tirado fora. Deve ter havido um lustre, antes. Eles tinham removido qualquer coisa em que você pudesse amarrar uma corda¹³² (ATWOOD, 1998, p.15, tradução nossa).

Decidir se querem viver ou se preferem morrer é ‘proibido’ e, deste modo, são tomadas precauções para que isso não aconteça, um *foreshadowing* que será bem explorado nas duas obras.

Nos momentos seguintes já podemos identificar a diferença de personalidade entre a protagonista, na literatura e no audiovisual.

¹³² “A chair, a table, a lamp. Above, on the white ceiling, a relief ornament in the shape of 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. There must have been a chandelier, once. They’ve removed anything you could tie a rope to” (p. 7).

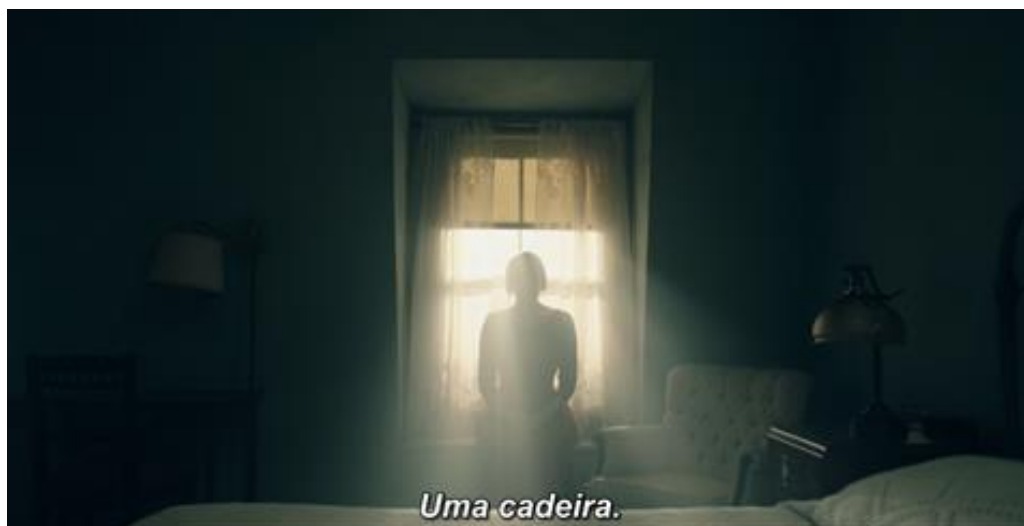


Figura 15: Episódio 1 – 4'50" – June em seu quarto

Enquanto Offred está inerte em sua posição e tentando não enlouquecer ("Estou viva, eu vivo, respiro, estendo minha mão para fora, aberta, para a luz do sol"¹³³ p. 16), June já mostra seu descontentamento e rancor à posição que se encontra e real possibilidade de tomar medidas extremas em dias de cerimônia ("Eu tento não pensar nessas saídas [...] Pensar pode diminuir as suas chances"¹³⁴ [05'23'']).



Figura 16: Episódio 1 – 05'23" – June pensativa em seu quarto

¹³³ "I am alive, I live, I breath, I put my hand out, unfolded, into the sunlight" (p. 8).

¹³⁴ "I try not to think about these scapes [...] Thinking can hurt your chances" (05'23").

Podemos acompanhar durante toda a cena, na série, o quarto de June, com a luz entrando pela janela, fazendo um contraponto entre a escuridão do quarto. No meio do caminho os raios encontram a figura da protagonista, fazendo com que ela pareça um ser iluminado/sagrado das trevas de Gilead.

O mesmo enquadramento volta na última cena, quando June retoma seu nome. Portanto, retornamos no final à sequência cronológica da cena 2. Contudo, no encerramento, conforme June decide se apropriar de seu passado, inclusive de seu nome, e se posicionar criticamente, a câmera se aproxima, até chegar ao em seu rosto em primeiríssimo plano. É como se a câmera também pudesse falar pela personagem. Se pudesse, diria: “essa sou eu”!



Figura 17: Episódio 1 – 55'46" – June revela seu nome ao público

Em seguida, tem-se o *blackout* da cena para a entrada dos créditos, mas a mensagem de June continua com a trilha sonora. Ouvimos a canção de 1963, *You don't own me* ("Você não me possui/ Você não é meu dono", tradução nossa), na voz de Lesley Gore. A retomada de June não poderia ser apresentada de forma mais clara.

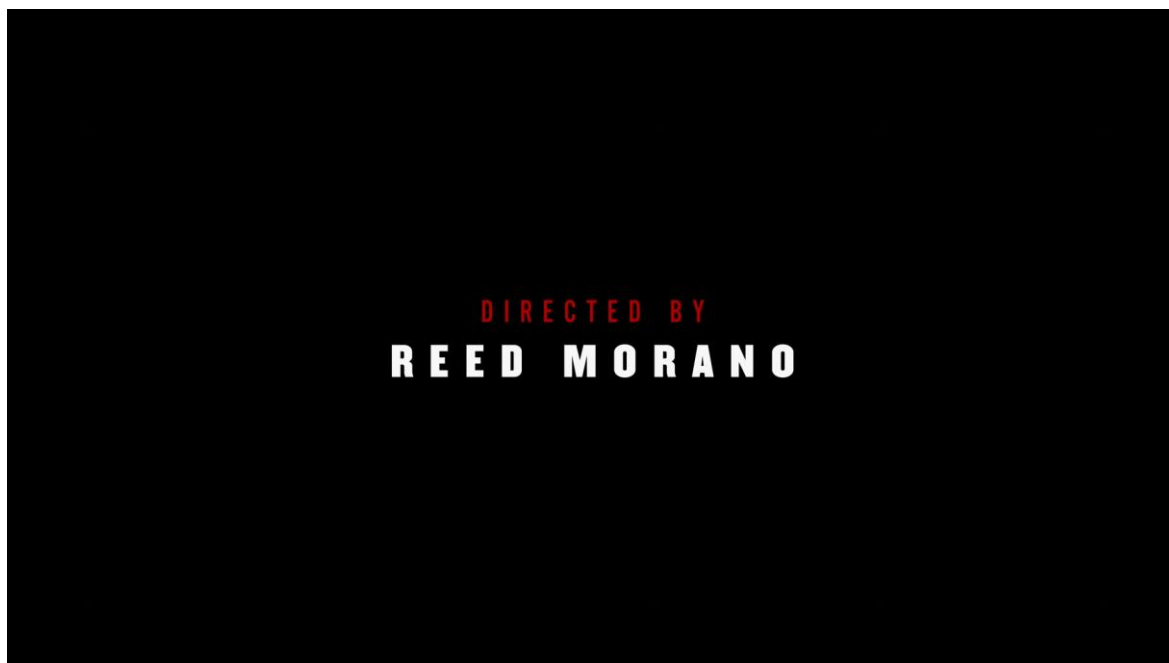


Figura 18: Episódio 1 – 55'56" – Créditos com trilha sonora *You don't own me*

Os cenários, detalhadamente descritos nos livros, se tornam cenários muito bem preparados para recriar com a imagem os efeitos obtidos pelas palavras. O *telling* se transforma novamente em *showing* por meio de imagens na cena, sem vozes narrativas, deixando que a câmera faça o papel da narradora, mostrando, assim, vários dos ambientes descritos no livro.

Abaixo temos exemplos de ângulos e cenários e suas passagens no livro.

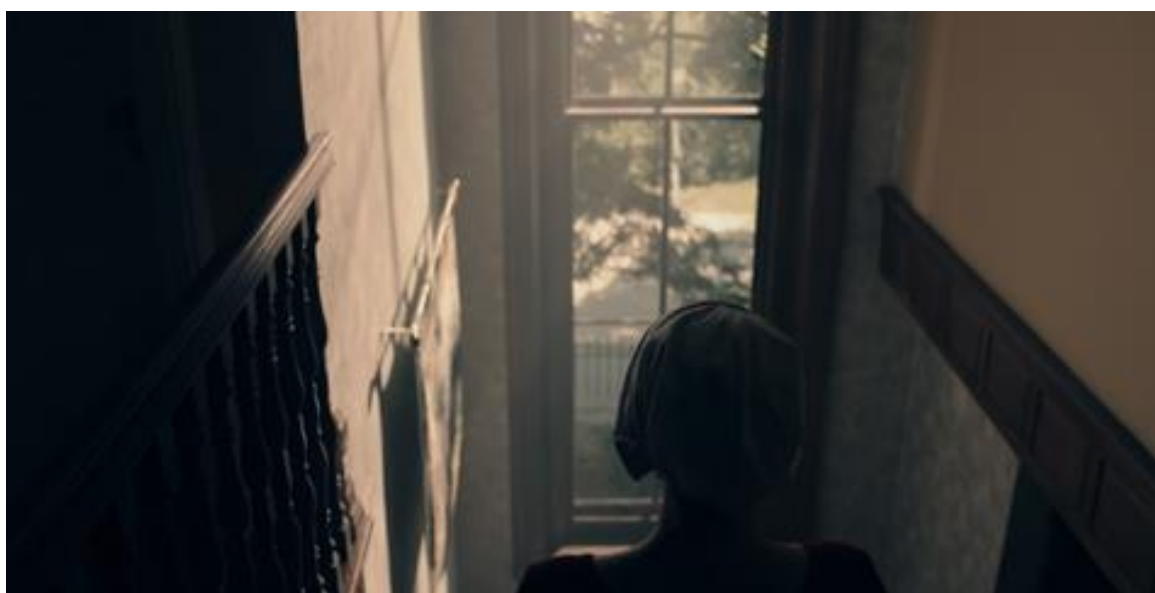


Figura 19: Episódio 1 – 08'18" – June desce as escadas

A porta do quarto - não do *meu* quarto, eu me recuso a dizer *meu* - não está trancada. Na verdade, ela não se fecha direito. Saio para o corredor bem encerado, que tem uma passadeira no centro, de um tom rosa-acinzentado. Como uma trilha aberta em meio à floresta, como um tapete para realeza, mostra-me o caminho.

O tapete faz uma curva e desce a escadaria da frente e sigo por ele, com uma das mãos no corrimão, outrora uma árvore, abatida e transformada em outro século, polida até adquirir um brilho intenso (ATWOOD, 2017, p. 17).



Figura 20: Episódio 1 – 08'23" – Plano detalhe na mão de June

Nós paramos, juntas como se atendendo a um sinal e olhamos para os corpos. Não faz mal se olharmos. Espera-se que olhem: é para isso que estão lá, pendurados no Muro. Às vezes ficam lá expostos por dias a fio, até chegar um novo lote, de modo que o maior número possível de pessoas tenham a oportunidade de vê-los. [...] As sacas que cobrem as cabeças é que são o pior, pior do que seriam os próprios rostos em si. Fazem com que os homens pareçam bonecos nos quais os rostos ainda não foram pintados; como se fossem espantalhos, o que, de certo modo, é o que são, uma vez que a intenção é assustar. Ou como se as cabeças fossem sacas, enchidas com alguma substância indiscriminada, como farinha ou mistura de massa. (ATWOOD, 2017, p. 45)



Figura 21: Episódio 1 – 15'42" – June e Emily observam o Muro

É possível, na primeira cena, seguir os passos de June, e por causa do ângulo da filmagem, temos a impressão de estar andando logo atrás dela, vivenciando a mesma paisagem.

Já na segunda cena, podemos sentir a força imagética na cena dos enforcados do muro, há o choque de realmente se deparar com a materialização da narrativa, que por mais detalhada na escrita, não consegue obter o mesmo horror um único *frame* consegue.

Continuando a cena, a câmera leva nossos olhos por muitos ângulos diferentes, plano geral, plano médio e plano detalhe, deste último nos é apresentado o ponto de vista de June, como se o espectador estivesse observando os corpos juntamente com as Aias.

3.2 Os espaços

A casa - o lar, o espaço privado - foi por séculos o lugar designado à existência das mulheres. Neste romance, as mulheres estão de volta ao ambiente domiciliar. Séculos de suas lutas, direitos e liberdade alcançados foram apagados

e o sexo feminino volta a sua posição de submissão perante o patriarcado. Portanto, podemos enxergar uma correlação entre o contexto social de antigas obras das mulheres, como, por exemplo, os romances publicados na era vitoriana, com a situação das mulheres descrita em *O conto da Aia*.

Elódia Xavier em seu livro *A casa na ficção de autoria feminina* afirma que a análise da representação da casa nos textos de autoria feminina pode revelar “funções estruturantes. Não um simples cenário da ação narrada, mas uma intersecção significativa entre ser e espaço” (2012, p. 20). Cita como exemplo de tal intersecção *Casa-grande e senzala* (1930) de Gilberto Freyre, que indubitavelmente mescla o cenário e sua função diegética. Desta forma, a questão estrutural não é exclusividade da mulher escritora, porém é também reflexo de sua vivência.

Consequentemente, na distopia de Atwood a casa se torna mais do que uma moradia para as personagens femininas, é ao mesmo tempo lugar de refúgio, de reflexão (tanto no sentido de pensamento, quanto no sentido de reflexo) e de cárcere, tornando necessária a análise dos ambientes presentes na narrativa e sua simbologia na diegese.

Xavier, utilizando as pesquisas de Gaston Bachelard sobre a casa e Zygmunt Bauman sobre a sociedade líquida, faz a sua própria análise da representação que a casa tem na literatura de autoria contemporânea de mulheres. Se partirmos da afirmação de Márcia Tiburi (2019) sobre o lar nunca ser um lugar doce para as mulheres, podemos perceber como esse lugar exerce uma presença marcante na vida das mulheres e, consequentemente, proporciona uma forte representação nas obras escritas por elas.

Isso nos leva a pensar que o “lar” nunca é um lugar doce para as mulheres, mas um núcleo fundamentalmente capitalista que tem na família um sistema de exploração. Ao pertencer a uma classe social mais favorecida, o trabalho que seria destinado primeiramente às mulheres da família acaba sendo terceirizado para outra mulher. (TIBURI, 2019, p. 64)

Tiburi (2019) fala sobre o trabalho doméstico ser instrumento de exploração das mulheres da família ou mesmo terceirizado. Alinhando tal afirmação com o posicionamento de Virginia Woolf em seu livro *Um teto todo seu*, no qual dizia que para que a mulher pudesse escrever (fazer algo para si) ela precisaria de uma

quantia em dinheiro e de um quarto no qual não fosse perturbada. Isso porque, apesar do mundo interior (o lar) ser considerado o ambiente feminino (enquanto o mundo exterior é o masculino), as mulheres não são “donas” do lar, a casa não pertence a elas figurativamente, mas elas sim são parte integrante da casa, parte da estrutura, do alicerce, que garante o bom funcionamento, ou seja, as mulheres são como que ferramentas para manter a engrenagem da casa funcionando para os outros seres que lá habitam.

Em *HMT*, encontramos a terceirização do trabalho doméstico e conjugal, que resulta na exploração e violência contra as três “castas” que se encontram numa casa de nível social elevado, as Esposas, as Marthas e as Aias.

Desta forma, a narrativa vai ao encontro da afirmação de Tiburi de que “o reino do público se define pela ordem do poder e o reino do privado pela ordem da violência” (TIBURI, 2019, p. 106), visto os dados constantes de violência doméstica contra a mulher, no Brasil e no mundo.

A partir das afirmações expostas acima, este subcapítulo tem como foco a análise do espaço doméstico não só como cenário, mas como parte estrutural do romance, no que diz respeito às personagens femininas, com foco na narradora-protagonista, e sua relação com os espaços nos quais habitam. Nesta análise, serão apresentados cinco tipos de casa propostas por Xavier (2012) presentes em *HMT* livro e série, são elas: Casa da Infância; Casa Hospedeira - “espaço provisório de seres provisórios”; Casa Jaula; Casa de Prostituição e Casa Irrecuperável.

Casa da Infância

A pesquisadora Elódia Xavier (2012, p. 45) ao analisar a casa da infância em obras de Lygia Fagundes Telles expõe o argumento de Bachelard de que voltar à antiga casa é como voltar ao ninho, é o passado transformado em imagem, o que corrobora para sua declaração de que esse tipo de casa “representa o passado, que, com suas tensões, contribui para a crise da protagonista [...] no presente da enunciação” (2012, p.47). A autora também comenta sobre a presença materna, dialogando com a obra por nós analisada.

A protagonista Offred, ao narrar sua história, conta a seu leitor/ouvinte nomes de pessoas próximas a ela. Provavelmente são nomes falsos a fim de

garantir a integridade física dos mesmos. Entretanto, em momento algum nomeia sua própria mãe. Somente se refere a ela por “minha mãe”, tornando assim o papel social de “mãe” o centro das questões entre as duas.

A relação mãe e filha era por vezes tormentosa e, assim como apresentado no subitem 2.3 desta dissertação, há ressentimento de Offred para com as posturas feministas (terceira onda) de sua mãe. Há vezes que há julgamento e desaprovação de Offred para com sua genitora, por outras vezes transparece rancor, mágoa por sentir seu protagonismo de filha trocado pelas prioridades de militância da mãe.

Desta forma, as lembranças da casa da mãe estão impregnadas por esse contexto familiar que, por terem marcado um lugar na memória da personagem, aparecem na narrativa em forma de *flashback* ou comentário pela narradora. Abaixo, apresentamos alguns trechos dessas lembranças do ambiente de sua infância que surgem em momentos distintos da trama.

Ao conhecer a Esposa de seu novo posto, Serena Joy, Offred sente que a conhece de algum lugar. Não demora muito tempo para lembrar de um momento de sua infância: “nas manhãs de domingo e eu acordava cedo e ia até o aparelho de televisão no estúdio de minha mãe e ficava passando de canal em canal em busca de desenhos animados¹³⁵” (ATWOOD, 2017, p. 26). Logo em seguida, conta sobre como após passar pelos canais, assistia às apresentações musicais de Serena na televisão. A escolha da narradora em designar o espaço onde sua lembrança aconteceu nos mostra que ainda há algum tipo de ligação com sua mãe, representada por sua casa.

Em um de seus monólogos interiores (no trecho abaixo), Offred cantarola músicas dos tempos antigos. Suas escolhas são *Amazing grace* – canção do século XVIII ainda conhecida nos dias de hoje – e *Heartbreak hotel*, de Elvis Presley. Sobre a segunda música, que diz “me sinto tão só, baby”, a protagonista afirma:

Eu a [canção de Elvis Presley] conheço de uma velha fita cassete, de minha mãe; ela tinha um aparelho de som distorcido e pouco confiável, que ainda podia tocar essas coisas. Costumava pôr a fita quando seus amigos se

¹³⁵ “[...] on Sunday mornings, I would get up early and go to the television set in my mother’s study and flip through the channels, looking for cartoons” (ATWOOD, 1997, p. 16).

reuniam em nossa casa e tinham tomado alguns drinks. (ATWOOD, 2017, p. 68)¹³⁶

Há duas questões curiosas nesse trecho que se passa dentro do lar. Primeiro, a questão do abandono materno, sentido pela protagonista nas ocasiões que precisava dividir a atenção de sua mãe com os amigos dela ou com as ações da militância, como analisamos acima sobre os vínculos entre as personagens. Segundo, é o tema recorrente da solidão. Ela se sentia só na infância, quando sua mãe estava com amigos, e se sente só quando está na casa do Comandante; por esse motivo a canção que lembra é da sua época de criança.

Contudo, não é apenas rancor que as lembranças da Casa da Infância emanam. A narradora-protagonista conta: “Mas sempre que [minha mãe] trazia coisas de volta do tintureiro [...] guardava os alfinetes e os prendia uns aos outros numa corrente. [...] Lembranças da vida doméstica¹³⁷” (ATWOOD, 2017, p. 242).

Assim, também há os laços familiares presente nos momentos do dia a dia, na percepção das manias da genitora, ou seja, na percepção da mãe como indivíduo. A produção da série audiovisual escolheu tratar do relacionamento de June e sua mãe a partir da segunda temporada. Visto que nosso *corpus* se limita à primeira temporada, não contrastaremos esse ambiente.

A Casa Hospedaria

A distopia de Atwood se inicia com uma cena *in media res*, na qual as Aias em treinamento se encontram no outrora ginásio de esportes de uma escola. Logo no primeiro capítulo, intitulado *Noite* (no original *Night*), temos a marcação do espaço, com efeito, a primeira frase de todo o romance já apresenta o cenário, o qual não traz somente seus detalhes descritos, mas também a maneira como esse local dita o comportamento das personagens, inclusive suas interações umas com as outras.

¹³⁶ “I know it from an old cassette tape of my mother’s; she had a scratchy and untrustworthy machine, too, that could still play such things. She used to put the tape on when her friends came over and they’d had a few drinks” (ATWOOD, 1997, p. 54).

¹³⁷ “But whenever she [my mother] would bring things back from the cleaners [...] she’d save up the safety pins and make them into a chain. [...] Throwbacks to domesticity” (ATWOOD, 1997, p. 204).

“Nós dormíamos no que antes havia sido o ginásio esportivo¹³⁸” (ATWOOD, 2017, p. 11), é a introdução que nos é dada pela narradora-personagem. Tal ginásio era utilizado como dormitório para as Aias em treinamento, no Centro Raquel e Lia, também chamado com escárnio de “Centro Vermelho”. Assim, como o título do capítulo revela ao leitor, é noite, e as Aias estão deitadas para dormir. Nesse momento de transição entre consciência e inconsciência do sono, a protagonista relembra eventos passados que aconteceram em ginásios como esse.



Figura 22: Episódio 1 – 20’04” – As Aias dormem no antigo ginásio

Sua memória sensorial é acionada por suas lembranças e memória coletiva: “e imaginei que podia sentir, muito ligeiramente, como uma imagem residual, o cheiro pungente de suor, mesclado com a doçura latente de goma de mascar e o perfume das garotas assistindo¹³⁹” (ATWOOD, 2017, p. 11); como “[b]ailes teriam sido realizados ali, a música permanecia, um palimpsesto de sons [...] Havia sexo antigo naquele espaço, e solidão, e expectativa [...] Lembro-me

¹³⁸ “We slept in what had once been the gymnasium” (ATWOOD, 2017, p. 3).

¹³⁹ “and I thought I could smell, faintly like an afterimage, the pungent scent of sweat, shot through with the Sweet taint of chewing gum and perfume from the watching girls” (ATWOOD, 1997, p. 3).

daquele anseio, por alguma coisa que estava sempre a ponto de acontecer [...]”¹⁴⁰ (ATWOOD, 2017, p. 11).

A personagem é transportada aos dias anteriores à República de Gilead por causa do espaço no qual está inserida. Suas memórias são um misto de vivências individuais e memórias coletivas, como dito acima, de como eram os jogos e os bailes, as sensações, físicas e emocionais, que os marcavam. Esses são os momentos de antigamente. Tais lembranças se entropõem ao momento presente, tornando-o menos insuportável. No momento vigente, a sensação é de medo, perseguição, vigilância e, surpreendentemente, sororidade.

Sobre os três primeiros sentimentos supracitados, temos ainda no capítulo *Noite*, a passagem na qual as Tias estão em ronda, mesmo no período noturno, quando “[a]s luzes eram diminuídas, mas não apagadas. Tia Sara e Tia Elizabeth patrulhavam; tinham agulhões elétricos de tocar gado suspensos por tiras de seus cintos de couro”¹⁴¹ (ATWOOD, 2017, p. 12).

Há também a afirmação sobre os guardas, os quais eram chamados de Anjos: “[o]s Anjos ficavam postados do lado de fora da cerca, de costa para nós. Eram objeto de medo para nós, mas também algo mais. Se ao menos pudéssemos falar com eles. Alguma coisa poderia ser negociada [...] Essa era nossa fantasia”¹⁴².” (ATWOOD, 2017, p. 12). É evidente o desespero transfigurado em esperança fantasiosa que as Aias alimentavam na troca temporária de seus corpos por sua liberdade perene.

Há também a cena de troca dos nomes próprios entre as mulheres presas no Centro, passagem já exposta no capítulo anterior desta dissertação. Em tal passagem, há a troca de afeto e de visualização do outro, no que se tratando apenas de mulheres, é a questão da sororidade.

Desta forma, temos o que Xavier denominou de Casa Hospedaria, ao afirmar que “[n]ada nos devidos lugares faz desse espaço algo temporário, como

¹⁴⁰ “Dances would be held there, the music lingered, a palimpsest of unheard sound [...] There was old sex in the room and loneliness [...] I remember that yearning for something that was always about to happen [...]” (ATWOOD, 2017, p. 3).

¹⁴¹ “The lights were turned down but not out. Aunt Sarah and Aunt Elizabeth patrolled; They had electric cattle prods slung on thongs from their leather belts. (ATWOOD, 2017, p. 4).

¹⁴² “The Angels stood outside it with their backs to us. They were objects of fear to us, but of something else as well. If They would only look. If we could Only talked to them. Something could be exchanged [...] That was our fantasy” (ATWOOD, 2017, p. 4).

se fosse uma hospedaria, onde se está de passagem, em perfeita sintonia com a liquidez identitária. A Casa Hospedaria é o espaço provisório de seres provisórios” (2012, p. 140). A confusão de sentimentos e lembranças que causam na narradora revelam essa liquidez identitária das Aias, assim como o caráter temporário, na questão de moradia, em qualquer centro de treinamento, encaixando-o muito bem na classificação proposta pela pesquisadora.

Tais questões sobre a casa hospedaria estão presentes também na série audiovisual. Há cenas que retratam alguma das passagens acima, há outras com diálogos diferentes e outras ainda são novidades propostas pela série. Porém, os sentimentos de terror, sororidade e temporariedade, tão importantes para a essência do enredo, continuam presentes.

No primeiro episódio da obra audiovisual, o espectador vê o centro de treinamento pela primeira vez no minuto 16’10”. Em uma das trocas de foco narrativo¹⁴³, entre Centro Raquel e Lia e casa da família Waterford, é revelado o momento em que June chega ao local de treinamento, sem entender o que acontece ao seu redor.



Figura 23: Episódio 1 – 16’16” – Treinamento das Aias

¹⁴³ Na obra audiovisual, podemos separar as cenas em era EUA e era da República de Gilead. Considero nesta dissertação, as cenas da era de Gilead, que fazem uma viagem constante entre a época de treinamento com a época de servidão, como mudança de foco narrativo, visto que os elementos visuais, como iluminação e posição de câmera mantém um padrão. Já as cenas que contam da era EUA, considerarei como *flashback*, pois as imagens quebram o padrão de cor, ritmo, clima e trilha sonora utilizadas na apresentação da outra era.

Nesta mesma cena, a protagonista reencontra sua amiga de longa data, Moira, que ao ver a amiga sinaliza um “não” com a cabeça ao mesmo tempo que olha fixamente para ela, como que dizendo que nada está bem ali.



Figura 24: Episódio 1 – 17’36” – Moira e June se veem

Logo em seguida, as novatas são obrigadas a se juntar ao grupo e participar da sessão de lavagem cerebral, ministrada pelas Tias. Uma das futuras Aias, Janine, se recusa a participar, e, conseqüentemente, apanha das Tias e é levada para longe. O espectador só saberá o que aconteceu com ela mais tarde no mesmo episódio.

Há também um *flashback* quando as antigas amigas se veem. Tal recurso mostra ao público que as duas personagens têm um passado juntas e ao mesmo tempo faz a ruptura entre era EUA e era Gilead, pois no primeiro há música e bastante luz, a câmera está filmando de baixo para cima, dando a impressão que quem assiste está sentado com as amigas, participando da cena, ouvindo e conversando. Já quando voltamos para a era Gilead, as cores são opacas, o filtro da câmera é sépia, que passa a sensação de algo velho, sem vida, não há trilha sonora e os planos de câmera utilizados são os mais clássicos, plano médio, plano americano e *close up*.



Figura 25: Episódio 1 – 17'07" – June e Moira em uma festa, flashback

A cena corta para o período da noite (20'04"), na qual vemos a referência ao romance, com as luzes quase apagadas, com os cochichos e confissões entre as reféns e a ronda das tias. Há a ligação de atenção entre as amigas, que traz a questão da sororidade, do apoio entre as mulheres dentro do lugar no qual elas são tão oprimidas. Também é nesta cena (21'25") que o espectador descobre que Janine perdeu o olho por insubordinação.

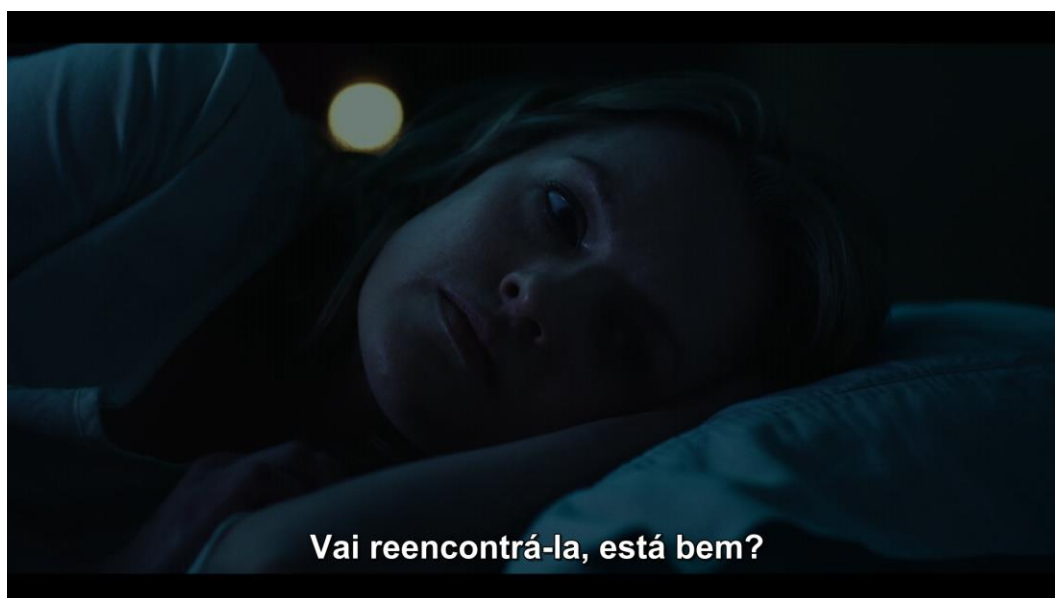


Figura 26: Episódio 1 – 20'31" – June e Moira conversam no Centro

Mais adiante, voltamos ao Centro Vermelho, em uma cena inédita (26'16''), isto é, exclusiva da série, que começa com a câmera em primeiríssimo plano, no rosto de Janine. Há um curativo em seu olho direito, causando grande choque ao público. A personagem se encontra sentada no meio de uma roda feita pelas outras Aias, também sentadas.

Ela conta sobre o estupro coletivo que sofreu na época da escola. O que segue é uma sessão de tortura psicológica, na qual as Tias obrigaram as outras meninas a apontar para ela e repetir incessantemente que a culpa do estupro era dela. A câmera passa pelas personagens Moira, Janine, June, Tia Lídia, em *close up*, mostrando o sentimento expresso pela face de cada uma delas, em ordem, distanciamento, medo, horror e segurança.



Figura 27: Episódio 1 – 27'07'' – Janine passa por *slutshaming*

Há ainda uma última cena sobre o Centro (35'39''), novamente envolvendo Janine, Moira e June. Durante a noite, a primeira entra em surto e as outras tem que fazê-la voltar ao normal antes que as Tias apareçam, poupando assim a ela, a si mesmas e às outras de receberem punições rigorosas. Todos esses elementos citados aqui, corroboram para manter o clima de tensão, medo, vínculo feminino propostos na narrativa da Aia para esse cenário.

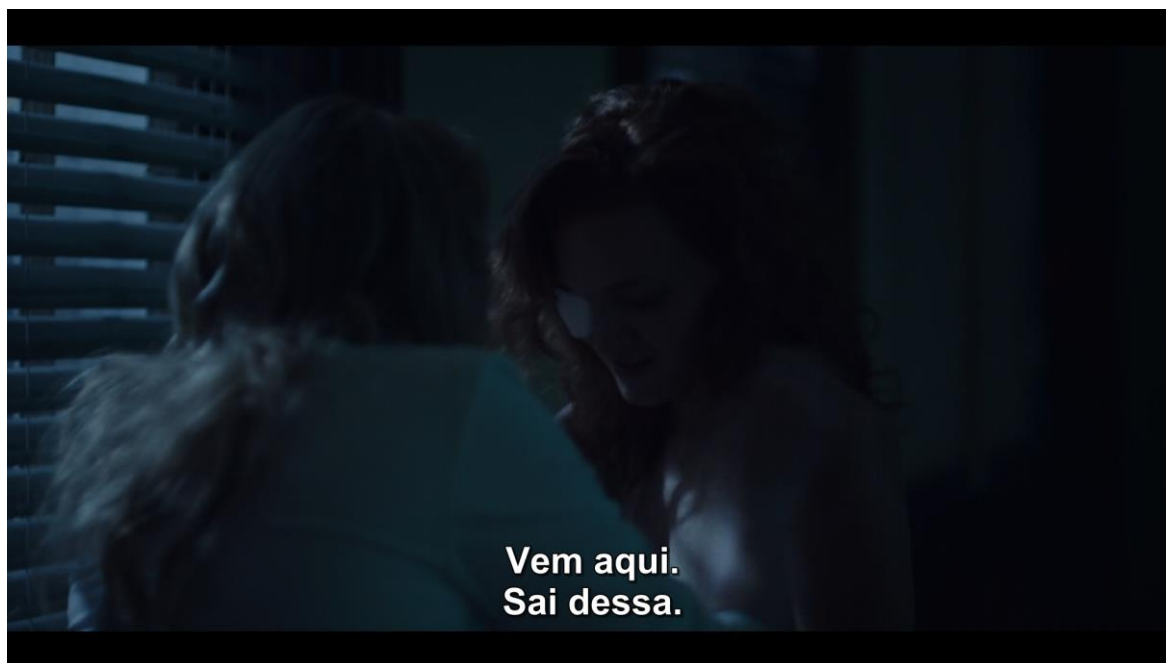


Figura 28: Episódio 1 – 36'16" – Janine tem um surto e June tenta controlá-la

O medo, comum à população em governos ditatoriais, que persiste durante toda a obra, é introduzido na época de treinamento das Aias na Centro Raquel e Lia. Uma das armas para a lavagem cerebral utilizadas pelas Tias era o uso de vídeos, dos tempos de antes e do presente. Como Offred narra na seguinte passagem: “Uma vez por semana tínhamos uma sessão de cinema, depois do almoço e antes do descanso da tarde. Sentávamos no chão da sala de ciência doméstica, em nossos colchonetes cinzentos, e esperávamos¹⁴⁴ [...]” (ATWOOD, 2017, p. 44).

Nesses vídeos, as futuras Aias assistiam a filmes pornográficos violentos, cenas de tortura e assassinatos de mulheres, passeatas de feministas pró-aborto, a fim de criar uma imagem monstruosa sobre o passado, para que as mulheres se aliviassem ao saberem que aqueles tempos de violência contra a mulher findaram.

Ao mesmo tempo, também eram mostrados vídeos sobre as Colônias, lugar para onde as Não-Mulheres eram mandadas, para fazer serviços forçados de limpeza de lixo tóxico, que levaria à morte em poucos anos. Novamente percebemos uma ferramenta de amedrontamento, para que as mulheres férteis se

¹⁴⁴ “Once a week we had movies, after lunch and before our nap. We sat on the floor of the Domestic Science room, on our little gray mats, and waited while Aunt Helena and Aunt Lydia struggled with the projection equipment” (ATWOOD, 1997, p. 118).

contentem com a oportunidade que foi dada a elas no Centro e enxerguem sua posição como um privilégio, como foi ensinado por Tia Lydia, no capítulo dois: “Estar onde estou não é uma prisão e sim um privilégio, como dizia Tia Lydia¹⁴⁵ [...]” (ATWOOD, 2017, p. 16), é esse o pensamento imposto.

Tia Lydia também diz tanto no livro quanto na série que a República de Gilead não conhece barreiras, pois está dentro de cada um, e o Centro Raquel e Lia é o instrumento de implantação da ideologia gileadiana no inconsciente das Aias.

A Casa Jaula

Para falar da Casa Jaula, Xavier (2012, p. 55) utiliza o enredo de *A correnteza* (1979) de Alina Paim, no qual o local que deveria representar segurança torna-se uma prisão para a personagem, como se ela estivesse grudada às paredes.

Nas duas primeiras páginas do capítulo dois, que introduzem a estadia de Offred na casa do Comandante Waterford, já encontramos citações importantes que explicitam como a narradora-protagonista se sente em relação à casa:

Uma cadeira, uma cama, um abajur. Acima no teto branco, um ornamento em relevo em forma de uma coroa de flores, e no centro dele um espaço vazio, coberto de reboco, como o espaço em um rosto onde o olho foi tirado fora. Deve ter havido um lustre, antes. Eles tinham removido qualquer coisa em que você pudesse amarrar uma corda¹⁴⁶. (ATWOOD, 2017, p. 15).

Atwood usou do recurso de *showing* para criar uma das passagens mais emblemáticas do livro, tanto que foi uma das cenas escolhidas para ser recriada *ipsis litteris* pela série (a cena na série audiovisual será analisada mais profundamente no próximo subitem, sobre os recursos da transposição). Nela, Offred mostra ao leitor que sua vida não pertence mais a si mesma, mas a Gilead, representada nessa casa pelo Comandante e sua Esposa. A metáfora violenta

¹⁴⁵ “Where I am is not a prison but a privilege, as Aunt Lydia said [...]” (ATWOOD, 1997, p. 8).

¹⁴⁶ “A chair, a table, a lamp. Above on the ceiling, a relief ornament in 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. There must have been a chandelier, once. They’ve removed anything you could tie a rope to” (ATWOOD, 1997, p. 7).

sobre o ornamento no teto ilustra o imaginário acionado pelo governo, repressão agressiva, e na série também podemos notar a correlação das imagens no lustre com o olho arrancado de Janine.

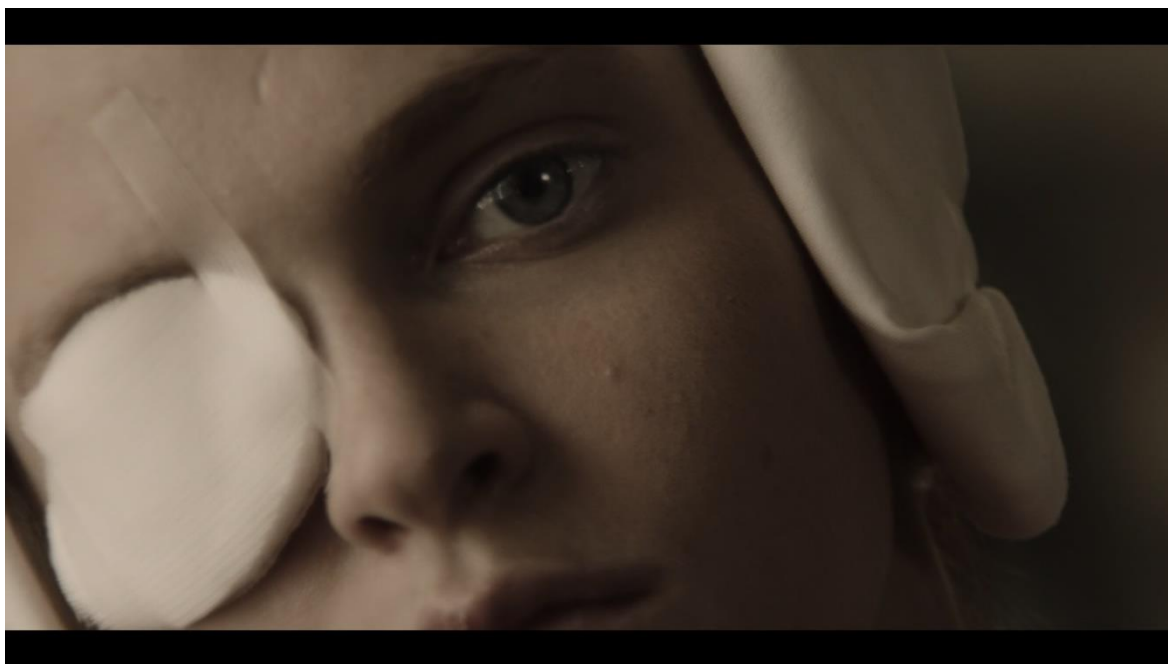


Figura 29: Episódio 1 – 26'18" – Olho de Janine

Um pouco mais adiante em sua narração, a protagonista continua:

Sei por que não há nenhum vidro, na frente do quadro de íris azuis, e por que a janela só se abre parcialmente [...] Não é de fuga que eles têm medo. Não iríamos muito longe. São daquelas outras fugas, aquelas que você pode abrir em si mesma, se tiver um objeto cortante¹⁴⁷ (ATWOOD, 2017, p. 16).

Não há na narrativa declarações sobre suicídio ser pecado, tal possibilidade não é sequer considerada oficialmente pela ditadura. Porém, as precauções e vigilância são tomadas, a fim de impedir que as Aias tentem a ação máxima de desespero de retomada do controle da própria vida. Esse contexto determina a vivência das Aias e foi mantida na série da Hulu, mantendo assim a trama coesa.

¹⁴⁷ "I know why there is no glass, in front of the watercolor picture of blue irises, and why the window only opens partly [...] It isn't running away they're afraid of. We wouldn't get far. It's those Other escapes, the ones you can open in yourself given a cutting edge" (ATWOOD, 1997, p. 8).



Figura 30: Episódio 1 – 05'10" – June reflete sobre suicídio

Na sequência, Offred fala sobre a marcação do tempo na casa, o que a leva a comparação da casa (seu posto atual) aos conventos: “O tempo aqui é medido por sinos, como outrora nos conventos de freiras. Também como nos conventos, existem poucos espelhos¹⁴⁸” (ATWOOD, 2017, p. 16).

É importante lembrar que conventos são locais de enclausuramento, onde as futuras freiras aprendem a abdicar das próprias vontades para cumprir a vontade de um ser superior. Não há, ou não deveria haver, espaço para egos e vaidades, e por conseguinte, não há individualidade.

A ironia latente na escrita de Atwood se revela em suas escolhas narrativas. Na Casa Jaula, não só os criados estão presos, também os senhores são submetidos a ela. Quando fala sobre a relação de Serena Joy com a moradia, Offred afirma que “[n]ão há muita música nesta casa [...] por vezes da sala de estar virá o som tênue da voz de Serena, de um disco gravado há muito tempo e agora tocado com o volume baixo, de modo que ela não seja apanhada ouvindo¹⁴⁹” (ATWOOD, 2017, p. 69). Desta forma, a casa se torna uma prisão inclusive para aquelas que lutaram pelo direito de estarem lá.

¹⁴⁸“Time is measured by bells, as once in nunneries. As in a nunnery too, there are few mirrors” (ATWOOD, 1997, p. 8).

¹⁴⁹ “There isn’t much music in this house [...] from a disc made long ago and played now with the volume low, so she won’t be caught listening [...]” (ATWOOD, 1997, p. 55).

A produção cinematográfica utiliza recursos mais imagéticos para causar a sensação de enclausuramento ao espectador. A foto abaixo exemplifica nossa afirmação, pois vemos o Comandante Waterford recebendo outros homens importantes em seu escritório, enquanto sua Esposa fica excluída do lado de fora.



Figura 31: Episódio 1 – 54:38 – Serena Joy não pode participar da reunião

Novamente, é uma simbologia do espaço macro representado pelo micro. Todos estão à mercê de Gilead. Tanto aqueles que lutaram para que o golpe de Estado acontecesse, quanto os contrários e os rebeldes. Estão todos subordinados à República de Gilead. A ironia está nos detalhes de ações rebeldes dos apoiadores do governo.

A repulsa da protagonista em pertencer a estrutura social da casa é efetiva, pois ela entende que ao se fundir com aquela, irá aos poucos se perder, assim como as lembranças de sua família. Por isso, mantém-se firme a princípio: “A porta do quarto – não do *meu* quarto, eu me recuso a dizer *meu* – não está trancada. Na verdade, ela não se fecha direito¹⁵⁰” (ATWOOD, 2017, p. 16). Assim, sua individualidade fica afastada do domínio gileadiano.

¹⁵⁰ “The door of the room – not *my* room, I refuse to say *my* – is not locked. In fact, it doesn't shut properly” (ATWOOD, 1997, p. 8).

Na série, há um momento no enredo no qual June realmente se encontra em cárcere privado durante duas semanas por ordens de Serena Joy. A última acredita que o fato de June não engravidar é uma punição divina à amizade dela com outras Aias. Assim, resolve castigá-la para obter a absolvição de seus pecados.

A citação do livro sobre a porta destrancada é dita no episódio 4, portanto, em uma cena introduzida pela produção cinematográfica. Entretanto, ao citá-la, transportam a escrita de Atwood para a tela.



Figura 32: Episódio 4 – 02'05" – June presa em seu quarto por ordens de Serena Joy

Por vezes, a aversão a toda a situação ao seu redor toma formas físicas:

Faz com que eu me sinta ligeiramente nauseada, como se estivesse num carro fechado em um dia quente e úmido [...] É com isso que a sala de estar se parece, apesar de toda sua elegância. Eu gostaria de roubar alguma coisa deste aposento. Gostaria de levar alguma coisa pequenina, o cinzeiro com arabescos, a caixinha de comprimidos da cornija da lareira, talvez [...] De vez em quando eu a tiraria e olharia para ela. Isso me faria sentir poder. Mas um sentimento semelhante seria uma ilusão e arriscado demais".¹⁵¹ (ATWOOD, 2017, p. 98-99)

¹⁵¹ "It makes me feel slightly ill, as if I'm in a closed car on hot muggy day [...] This is what the sitting room is like, despite its elegance. I would like to steal something from this room. I would like to take some small thing, the scrolled ashtray, the little silver pillbox from the mantel perhaps [...] Every once

Sentir nojo e querer roubar alguma coisa são formas que Offred encontra de se opor ao regime ditatorial. Entretanto, assim como a previsão de Tia Lydia, Gilead aos poucos se infiltra nos pensamentos de Offred.

Em um momento de ponderação sobre o que o segurança da casa, Nick, estaria fazendo perto de seu quarto, Offred é traída por seu próprio discurso: “Estaria ele invadindo? Será que esteve em meu quarto? Eu chamei de *meu*¹⁵².” (ATWOOD, 2017, p. 62). Ao chamar o quarto de “meu” é revelado que aos poucos a jaula deixa de ser apenas física e passa a ser mental também, consequência do processo de adaptação a sua nova realidade.

Por fim, a narradora-protagonista acaba cedendo à pressão de suas palavras: “Meu quarto, então, que seja. Tem de haver algum espaço, afinal, que eu chame de meu, mesmo neste tempo. Estou esperando em meu quarto, que agora, neste momento, é uma sala de espera. Quando vou para a cama é um quarto¹⁵³” (ATWOOD, 2017, p. 63). Percebemos aqui traços da Síndrome de Estocolmo¹⁵⁴, que ficarão mais evidentes no sentimento de estranhamento que começa a sentir sobre as rotinas do passado e, principalmente, durante o relacionamento de Offred com Nick.

Em algumas das passagens de reflexão, a Aia protagonista conta ao leitor seus pensamentos sobre a diferença entre os tempos, alheia a sua lenta conformidade ao regime:

É estranho lembrar como costumávamos pensar, como se tudo estivesse disponível para nós, como se não houvesse quaisquer contingências, quaisquer limites: como se fôssemos livres para moldar e remoldar para

in a while I would take it out and look at it. It would make me feel that I have power. But such feeling would be an illusion, and too risky” (ATWOOD, 1997, p. 80-81).

¹⁵² “Was he invading? Was he in my room? I called it *mine*.” (ATWOOD, 1997, p. 49).

¹⁵³ “My room, then. There has to be some space, finally, that I claim as mine, even in this time. I’m waiting in my room, which right now is a waiting room. When I go to bed it’s a bedroom” (ATWOOD, 1997, p. 50).

¹⁵⁴ “Desde entonces se denomina síndrome de Estocolmo a un conjunto de mecanismos psicológicos que determinan la formación de un vínculo afectivo de dependencia entre las víctimas de un secuestro y sus captores y, sobre todo, a la asunción por parte de los rehenes de las ideas, creencias, motivos o razones que esgrimen sus secuestradores para llevar a cabo la acción de privación de libertad” (GOMÉZ, 1999, p. 3).

sempre os perímetros sempre em expansão de nossas vidas. Eu era assim também, fazia isso também.¹⁵⁵ (ATWOOD, 2017, p. 269)

Antes do golpe de estado, a sensação era de que havia liberdade para que as pessoas escolhessem seus destinos, não havia limites pré-estabelecidos. Após o golpe, o conceito se inverte, novamente “Gilead está dentro de você” (ATWOOD, 2017, p. 34), ou seja, não há limites para Gilead.

Já sobre os efeitos de seu relacionamento amoroso, temos a seguinte imagem: após sua primeira relação sexual com Nick (segurança e motorista particular do Comandante Waterford), a pedido de Serena Joy para tentar engravidar, Offred passa a se encontrar às escondidas com ele frequentemente. O segurança mora em um cômodo separado da casa, como que uma edícula, ou seja, para encontrá-lo durante à noite, a Aia precisava sair da casa principal e se expor na área externa, a qual era vigiada por outros seguranças.

Esta parte do enredo é crucial para o momento final tanto do romance quanto da série. Assim sendo, a transposição da relação foi feita de maneira literal.



Figura 33: Episódio 5 – 47’58” – June escapa para o quarto de Nick

¹⁵⁵“It’s strange to remember how we used to think, as if everything was available to us, as if there were no contingencies, no boundaries; as if we were free to shape and reshape forever the ever-expanding perimeters of our lives” (ATWOOD, 1997, p. 227).

Offred entende que está colocando sua posição e vida em risco “[o] quarto dele é um dos lugares mais perigosos em que eu poderia estar. Se fosse apanhada não haveria quartel. Mas está além de minhas forças me importar¹⁵⁶” (ATWOOD, 2017, p. 318). Desta forma, apesar de toda a casa funcionar como uma prisão, há lugares mais seguros e outros mais arriscados. Os lugares seguros são os cômodos comuns a todos, como a cozinha, a sala, o jardim. Já os cômodos perigosos são aqueles de domínio masculino, isto é, o escritório do Comandante e o quarto do segurança.

O quarto de Offred não pode ser trancado, e, portanto, pode ser vistoriado/vigiado. Logo, pela falta de privacidade não se encaixa como um espaço particular da personagem. O próprio quarto do Comandante e de Serena Joy não representa tanto perigo, visto que a Cerimônia é realizada mensalmente neste ambiente. Voltamos aqui, então, ao postulado de Virginia Woolf, sobre a falta de um ambiente individual para as mulheres, enquanto os homens possuem seus próprios espaços, pois é dentro desses lugares que eles têm a possibilidade de criação, de trabalho, de individualidade e de privacidade.

A Casa de Prostituição

Aqui, trata-se também do espaço factual, ao invés de apenas simbólico, visto que é um lugar de opressão à mulher, a Casa de Prostituição (XAVIER, 2012) havia de encontrar o seu reflexo na literatura de autoria feminina.

Após alguns encontros às escondidas com o Comandante, a pedido dele, Offred é “convidada” a dar um passeio com ele, em uma noite na qual Serena Joy não está em casa. Várias são as manobras organizadas por ele, para conseguir que a Aia consiga passar pelas barreiras de controle policial até chegar à casa de prostituição, a qual é chamada de “clube” (ATWOOD, 1997, p. 236) pelos homens poderosos, segundo o Comandante Waterford.

¹⁵⁶“This room is one of the most dangerous places I could be. If I were caught there would be no quarter [...]” (ATWOOD, 1997, p. 270).



Figura 34: Episódio 8 – 16'20" – June e Comandante Waterford a caminho do prostíbulo



Figura 35: Episódio 8 – 32'55" – June e o Comandante conversam

Lá, Offred encontra sua amiga de longa data, Moira. Elas conseguem se encontrar no banheiro duas vezes para conversar. Durante o tempo que passa na Casa de Prostituição, Offred percebe que aquele lugar é um mundo à parte da

República de Gilead, onde as leis atuais não se aplicam, como se fosse um museu do antigo Estados Unidos.

Até mesmo as regras que se aplicariam para a ignorância das mulheres são desprezadas, como é o caso da leitura, representada pela placa no banheiro das mulheres. Entretanto, o controle do trabalho diário das mulheres ainda é praticado, assim como gigolôs, cafetões de outrora, porém agora o controle é mantido pelas Tias. Assim, a ironia entre certo e errado não é perdida por Atwood, como nos trechos abaixo:

Encontro a entrada para o banheiro das mulheres. Ainda tem *Damas* escrito, em caligrafia antiga com letras douradas. Há um corredor conduzindo à porta, e uma mulher sentada a uma mesa ao lado dela. Supervisionando as entradas e saídas. É uma mulher mais velha, vestindo um cafetã púrpura e com sombra dourada nos olhos, mas sei mesmo assim que é uma Tia. O agulhão de gado está sobre a mesa, a tira de couro ao redor de seu pulso. Nada de bobagens aqui.¹⁵⁷ (ATWOOD, 2017, p. 286)

Nesse mesmo encontro, além do óbvio sentimento de saudade, há também a curiosidade de Offred em saber o que aconteceu com Moira, visto que ela foi a única a conseguir fugir do Centro Raquel e Lia. Durante essa conversa, Moira contradiz a fala do Comandante sobre o “apelido” do prostíbulo.

Moira diz:

“[s]abe como chamam este lugar, entre eles? A Casa de Jezebel. As Tias acham que estamos todas condenadas ao inferno de qualquer maneira, desistiram de nós, de modo que não importa que tipo de vício tenhamos, e os Comandantes estão pouco se lixando com o que façamos em nossas horas de folga.¹⁵⁸” (ATWOOD, 2017, p. 296)

No *Dicionário Bíblico Universal*, versão online, encontramos Jezebel como Jezabel. A descrição dessa rainha é a de uma mulher “[s]em escrúpulos [...] para ela o poder era tudo, e foi pelo fato de o exercer cruelmente que a maldição do

¹⁵⁷ “I find the entrance to the women’s washroom. It still says *Ladies*, in scrolly gold script. There’s a corridor leading in to the door, and a woman seated at a table beside it, supervising the entrances and exits. She’s na older woman, wearing a purple caftan and gold eyeshadow, but I can tell she is nevertheless na Aunt. The cattle prod’s on the table, its thong around her wrist. No nonsense here. (ATWOOD, 1997, p. 241).

¹⁵⁸ “Know what they call this place among themselves? Jezebel’s. The Aunts figure we’re all damned anyway, they’ve given up on us, so it doesn’t matter what sort of vice we get up to, and the Commanders don’t give a piss what we do in our off time.” (ATWOOD, 1997, p. 249).

profeta caiu sobre ela”. Em resumo, Jezabel, contemplada no livro de Reis, “foi a mais perversa das rainhas de Israel, sendo também a mais inteligente e notável” (BUCKLAND, 1981, p. 231).

Tiburi afirma que, no patriarcado, os homens tratam as mulheres como “incapazes para o conhecimento e o poder, como traidoras [...] como loucas e más (daí também a mística da mulher ou da moça boazinha), como se fossem animais domesticados para a força de trabalho e para o alimento sexual” (2019, p. 49).

Desta forma, podemos perceber a bipolaridade entre as mulheres “boazinhas” que são consideradas oficialmente pelo governo (Esposas, Aias, Marthas, Econoesposas) e as outras, as mulheres esquecidas e escondidas, as prostitutas, as Viúvas e as Não-Mulheres. As duas últimas, por não poderem mais servir aos desejos sexuais dos homens são mandadas às Colônias, para o trabalho braçal forçado e a morte.



Figura 36: Episódio 8 – 37’43” – June e Moira conversam no banheiro

Por outro lado, as prostitutas, são aquelas que a teocracia não conseguiu subordinar, porém seus corpos ainda têm alguma serventia direta aos homens, tendo em vista que:

[a] docilização e submissão das mulheres tem tudo a ver com isso. Todas as vezes que as mulheres se tornaram indesejáveis ou inúteis, perigosas ou desobedientes, elas foram perseguidas e mortas. E toda essa perseguição e violência foi sustentada pelo discurso misógino. Sempre é mais fácil odiar mulheres do que homens, mesmo quando eles seriam muito mais odiáveis do que elas. (TIBURI, 2019, p. 49-50)

Então, as mulheres da Casa de Jezebel se tornam o outro lado da bipolaridade social feminina, a mulher má, a mulher perversa e, conseqüentemente no imaginário da sociedade patriarcal, promíscua e perigosa. Sendo assim, as prostitutas, por usarem de seus próprios corpos se tornam pessoas ruins e devem ser comparadas à rainha perigosa e perversa.

É a primeira vez em anos que Offred se encontra em um local desconhecido e parece ser também a primeira vez que burla expressivamente as leis de Gilead. Sua atenção se volta para o ambiente em que se encontra:

Seguimos pelo corredor e passamos por outra porta lisa cinzenta e entramos em outro corredor, de iluminação suave e acarpetado desta vez, de uma cor de cogumelo, um rosa-amarronzado. Portas estendem-se ao longo dele, com números estampados: cento e um, cento e dois [...] É um hotel, então. De trás de uma das portas vem o som de gargalhadas, de um homem e também de uma mulher. Faz muito tempo que não ouço isso [...] Eu sei onde estou. Já estive aqui antes: com Luke, passando tardes, há muito tempo. Era um hotel, na época. Agora está cheio de mulheres.¹⁵⁹ (ATWOOD, 2017, p. 278)

Ainda decifrando o ambiente, Offred diz: “Ele destranca a porta do quarto. Tudo está igual, exatamente igual ao que era, era uma vez em outro tempo. As cortinas são as mesmas [...] Tudo está igual¹⁶⁰” (ATWOOD, 2017, p. 298).

¹⁵⁹ “We go along the corridor and through another flat gray door and along another corridor, softly lit and carpeted this time, in a mushroom color, browny pink. Doors open off it, with numbers on them: a hundred and one, a hundred and two [...] It’s a hotel then. From behind one of the doors comes laughter, a man’s and also a woman’s. It’s a long time since I’ve heard that. [...] I know where I am. I’ve been here before: with Luke, in the afternoons, a long time ago. It was a hotel, then. Now it’s full of women.” (ATWOOD, 1997, p. 234).

¹⁶⁰ “He unlocks the door of the room. Everything is the same, the very same as it was, once upon a time. The drapes are the same, the heavy flowered ones that match the bedspread [...] All is the same” (ATWOOD, 1997, p. 251).



Figura 37: Episódio 8 – 34'41" – Corredor do antigo hotel

Sua surpresa em relação ao prostíbulo ser um antigo hotel e a decoração que se manteve igual, se deve à percepção de que o mundo antigo ainda existe. Ela estava muito acostumada com a mudança nos ambientes (as faculdades que se tornaram quarteis, as escolas que se tornaram centro de treinamento e até as mudanças nas casas).

A produção de Hulu usa a voz para narrar o espanto de June em relação à Casa de Prostituição, mas não pelo efeito de *voice over*, usado em diversas cenas. O recurso escolhido, então, para dar voz aos pensamentos da protagonista é a trilha sonora. A canção encaixada se chama *White rabbit* (coelho branco, em tradução livre), da banda Jefferson Airplane, que fala sobre a história de *Alice no país das maravilhas*.

Consequentemente, o repertório do público é ativado pelos versos: “Um comprimido te faz crescer/ e o outro te faz diminuir/ e aqueles que sua mãe te dá/ não tem efeito algum./ Vá perguntar à Alice/ quando ela está com 3 metros de altura./ E você sabe, que se for caçar coelhos/ você vai cair¹⁶¹” (na imagem abaixo vemos o início da música quando o Comandante a guia para a entrada do

¹⁶¹ “One pill makes you larger/ And one pill makes you small, And the ones that mother gives you/ Don't do anything at all. / Go ask Alice/ When she's ten feet tall. And if you go chasing rabbits/ And you know you're going to fall”

prostíbulo, como se ele fosse o coelho que leva Alice à sua toca), criando a expectativa do desconhecido e de possíveis problemas a serem enfrentados a seguir.



Figura 38: Episódio 8 – 21'37" – June e o Comandante chegam à Casa de Jezebel



Figura 39: Episódio 8 – 22'31" – Legenda da trilha sonora

Voltando ao sentimento de surpresa de Offred ao encontrar o hotel inalterado; as mudanças em Gilead eram feitas de acordo com as necessidades vistas pelas pessoas em comando (assim como as mudanças em seu quarto na casa do Comandante Waterford) e alterações em um lugar que serve como válvula de escape da realidade atual não são consideradas imprescindíveis.

Sobre a manutenção dos costumes antigos, ou “como entrar de volta no passado” (ATWOOD, 2019, p. 279) nas palavras do Comandante. Ele mesmo declara que manter certos vícios do passado é necessário, para os homens, pois “não se pode trapacear com a Natureza [...] A Natureza exige variedade para os homens. É lógico, razoável, faz parte da estratégia de procriação. É o plano da Natureza”¹⁶² (ATWOOD, 2017, p. 281).

Assim sendo, há novamente um diálogo entre o enredo e as colocações de Tiburi de que “[...] condição subalterna das mulheres que - por não poderem competir com os homens e porque não são consideradas seres iguais em direitos - devem servir caladas à violência de taras verbais e físicas” (2019, p. 62) ao passo que os governantes partem de um ponto de vista biologicamente determinante para ditar o comportamento de homens e mulheres, a fim de atingir a submissão das mesmas.

A Casa Irrecuperável

Xavier propõe a Casa Irrecuperável como “lembrança de um tempo feliz, de um paraíso perdido” (2012, p. 152), desta forma, para ela, a degradação do espaço físico marca a passagem do tempo. Diferentemente dos outros espaços analisados acima, a Casa Irrecuperável deixou de ser um ambiente físico e se tornou uma memória, podendo ser “recuperada” no imaginário das personagens. Sendo assim, sua lembrança transpassa toda a narrativa de *HMT*, mesmo quando Offred está fisicamente em uma das Casas acima, sua mente pode reencontrá-la.

Algumas dessas divagações da narradora-protagonista são ilustrativas, ou seja, comparações entre o passado e o presente, como nas citações a seguir: “Jornais e café, nas manhãs de domingo, antes dela nascer. Ainda existiam jornais,

¹⁶² “[...] you can't cheat Nature. [...] Nature demands variety for men. It stands to reason, it's part of the procreational strategy. It's Nature's plan” (ATWOOD, 1997, p. 237).

naquela época. Costumávamos lê-los na cama¹⁶³ (ATWOOD, 2017, p. 56); também “[o] jardim é o domínio da Esposa do Comandante [...] Houve uma época em que eu tive um jardim. Posso lembrar do cheiro da terra revolvida [...] O tempo poderia passar mais depressa assim¹⁶⁴” (ATWOOD, 2017, p. 21) e; “Não existem mais muitas coisas feitas de plástico. Lembro-me daquelas infundáveis sacolas plásticas de compras do supermercado; eu detestava o desperdício de jogá-las no lixo [...]”¹⁶⁵ (ATWOOD, 2017, p. 39). Não há afirmações sobre sentimentos que as memórias causam, entretanto há algo de melancólico em si nas comparações.

Já em outras passagens o discurso é marcado pelo saudosismo, pela crítica à nova vida, ao sentimento de impotência perante o governo teocrático e a vontade de fugir tanto do tempo presente, como do local atual, para voltar a Casa Irrecuperável.

Na noite antes de deixarmos a casa, aquela última vez, eu estava caminhando pelos aposentos. Nada havia sido embalado [...] não podíamos nos dar ao luxo, mesmo então, de parecer que estávamos partindo. De modo que estava apenas andando, para cá e para lá, olhando para as coisas, a arrumação que havíamos feito juntos, para nossa vida. Eu tinha alguma ideia de que seria capaz de me lembrar, depois, de como era. Luke estava na sala. Ele me abraçou. Estávamos ambos nos sentindo desconsolados. Como poderíamos saber que éramos felizes, mesmo então? Porque pelo menos tínhamos aquilo: braços ao redor um do outro.¹⁶⁶ (ATWOOD, 2017, p. 230)

Na passagem acima, Offred narra em *flashback* a última noite que sua família passou no lar antes da tentativa de fuga. Seria o último momento dia de liberdade e de convivência com a família. E esse é seu desejo diário, voltar ao antigo lar: “Toda noite quando vou para cama penso: vou acordar de manhã em minha casa e as coisas estarão de volta como eram. Não aconteceu esta manhã,

¹⁶³ “Newspaper and coffee, on Sunday mornings, before she was born. There were still newspapers, then. We used to read them in bed.” (ATWOOD, 1997, p. 44).

¹⁶⁴ “This garden is the domain of the Commander’s Wife. [...] I once had a garden. I can remember the smell of the turned Earth [...] Time could pass more swiftly that way” (ATWOOD, 1997, p. 12).

¹⁶⁵ “Not many things are plastic, anymore. I remember those endless white plastic shopping bags, from the supermarket; I hated to waste them and stuff them in under the sink [...]” (ATWOOD, 1997, p. 27).

¹⁶⁶ “The night before we left the house, that last time, I was walking through the rooms. Nothing was packed up [...] we couldn’t afford even then to give the last appearance of leaving. So I was walking through, here and there, looking at things, at the arrangement we had made together, for our life. I had some idea that I would be able to remember, afterwards, what it looked like. Luke was in the living room. He puts his arm round me. We were both feeling miserable. How were we to know we were happy, even then? Because we at least had that: Arms, around.” (ATWOOD, 1997, p. 192).

também¹⁶⁷” (ATWOOD, 2017, p. 237). Novamente, vemos o passado como o tempo feliz, pelo qual se busca no presente.



Figura 40: Episódio 2 – 25'49” – June e Luke dormem em sua casa

A dicotomia entre espaços macro e micro também estão presentes neste viés da análise. A rotina da casa traz memórias, a rua e a cidade também o fazem. A cidade é uma metonímia para a antiga república dos EUA, consequentemente, a nostalgia da cidade representa o desapeço à nova ordem. Como podemos observar nas passagens abaixo:

Luke e eu costumávamos passear juntos, de vez em quando, por estas ruas. Costumávamos falar em comprar uma casa como uma dessas, uma grande casa velha, e restaurá-la. Teríamos um jardim, balanços para as crianças. Teríamos filhos. Embora soubéssemos que não era muito provável que algum dia viéssemos a ter condições para isso, era um assunto de conversa, uma brincadeira de domingo. Tamanha liberdade, agora, parece quase sem importância.¹⁶⁸ (ATWOOD, 2017, p. 34)

¹⁶⁷ “Every night when I go to bed I think, In the morning I will wake up in my own house and things will be back the way they were. It hasn’t happened this morning, either” (ATWOOD, 1997, p. 199).

¹⁶⁸ “Luke and I used to Walk together, sometimes, along these streets. We used to talk about buying a house like one of these, an old big house, fixing it up. We would have a garden, swings for the children. We would have children. Although we knew it wasn’t too likely we could ever afford it, it was something to talk about, a game for Sundays Such freedom now seems almost weightless” (ATWOOD, 1997, p. 23-24).

A nação da liberdade se tornou a nação do controle e isso não é perdido por Offred. A perda do livre-arbítrio das mulheres também é uma das maiores barreiras impostas por Gilead: “[a]quelas mulheres [...] pareciam ser capazes de escolher. Nós parecíamos capazes de escolher naquela época. Éramos uma sociedade que estava morrendo, dizia Tia Lydia, de um excesso de escolhas¹⁶⁹” (ATWOOD, 2017, p. 36).

Tendo em vista que mostrar a casa de June no passado poderia causar mais confusão na audiência do que sentimento de nostalgia, a produção audiovisual deu mais atenção na imagem das pessoas que faziam parte do convívio de June, marcando assim o passado, do que no ambiente por si só.



Figura 41: Episódio 3 – 23’33” – June, Moira e Luke conversam

Como na foto acima, em que vemos June à esquerda, Luke, seu marido à direita e Moira ao centro. Todos vestidos com roupas casuais de antes do golpe da República de Gilead. Por meio desses recursos, o público é avisado de que a cena é um *flashback*.

¹⁶⁹ “These women could be undone; or not. They seemed to be able to choose. We seemed to be able to choose, then. We were a society dying, said Aunt Lydia, of too much choice” (ATWOOD, 1997, p. 25).

3.3 Os vínculos transpostos

O primeiro episódio começa em *flashback*, porém parece uma cena do tempo presente da história, passando a impressão de ter sido iniciada *in media res*. Essa primeira cena prepara o espectador para a diegese, pois é uma cena que traz muitos elementos explicativos do universo da obra, como a perseguição, a violência, o sequestro de crianças etc.



Figura 42: Episódio 1 – 01'03" – June, Luke e a filha tentam fugir

O livro, por não sofrer tanto a questão do imediatismo a fim de ganhar seu leitor, traz em seu primeiro capítulo uma descrição do dormitório no centro de treinamento das Aias, capturando o leitor pela curiosidade e estranhamento.

O foco da câmera tem um papel primordial neste início, visto que é uma cena de perseguição, que exige uma maior rapidez e pouco diálogo. Assim sendo, o olhar da câmera além de guiar o público, também causa efeitos psicológicos. O jogo de focar e desfocar causa um mal-estar no público, conectando-o à disforia da protagonista, como vemos abaixo.



Figura 43: Episódio 1 – 03'57" – June é capturada, câmera desfocada



Figura 44: Episódio 1 – 03'56" – June é capturada, imagem em foco

A luz é utilizada conforme a necessidade de cada cena concordando com o tipo de cenário, e a intenção do momento, mas não para informar de qual tipo de cena se trata, como por exemplo, um *flashback*. Desta forma, o espectador não é levado pela imagem a entender se a cena se passa no presente ou passado, ao contrário, terá que estar alerta e juntar as peças do quebra-cabeça por si mesmo.

A seguir, temos um exemplo de como a luz desempenha um papel de ambientar a cena e o cenário. A penumbra marca os mistérios e perigos que podem acontecer naquele cômodo, a sala, o qual é de domínio da Esposa.



Figura 45: Episódio 1 – 25'45" – June chega à sala para a Cerimônia

As cores também são utilizadas nos ambientes como representação de domínio. Como vemos na imagem a seguir, as paredes da sala são do mesmo tom das vestes de Serena Joy, simbolizando que esse cômodo é comandado por ela. Nosso ponto é confirmado pela fala de June (29'19") "esta noite este cômodo é domínio dela", na cena inicial da Cerimônia.



Figura 46: Episódio 1 – 06'37 – June e Serena Joy conversam pela primeira vez

No livro, o leitor precisa estar atento ao constante movimento pendular entre o passado e o presente. Por vezes, há elementos estéticos ou estilísticos que nos introduzem à ideia de que começamos a ler um *flashback*, às vezes em um único parágrafo, às vezes em uma cena, outras vezes em um capítulo inteiro, outras vezes as memórias vêm entrelaçadas com a narração do presente em um monólogo interior. Desta forma, o público entende também do que se trata pelos tempos verbais ou pelo contexto das situações.

Já na série, alguns desses *flashbacks* são inéditos ou aparecem em outra ordem. Também costumam ser mais longos e muito utilizados para situar/explicar o contexto atual de Gilead, por vezes substituindo as descrições da narradora e monólogos internos, tendo, assim, um papel de facilitador, não tão incomum no audiovisual. Pelas questões acima, concluímos que é a introdução das cenas do passado, de uma maneira objetiva, se torna um desafio para a direção da série.

Uma solução utilizada desde o primeiro episódio é o gatilho emocional que desencadeia de forma fluida o processo da lembrança. Como vemos nas imagens a seguir.

Na primeira imagem, June e Ofglen estão indo às compras e passam por um orfanato. A protagonista nota as meninas (segunda imagem) do abrigo, remetendo-a à memória da filha, desta forma temos a cena de *flashback* encaixada no cenário do presente (terceira imagem), semelhando ao fluxo de consciência na Literatura.



Figura 47: Episódio 1 – 12'55" – June e Emily passam em frente ao orfanato



Figura 48: Episódio 1 – 13'00" – As meninas do orfanato

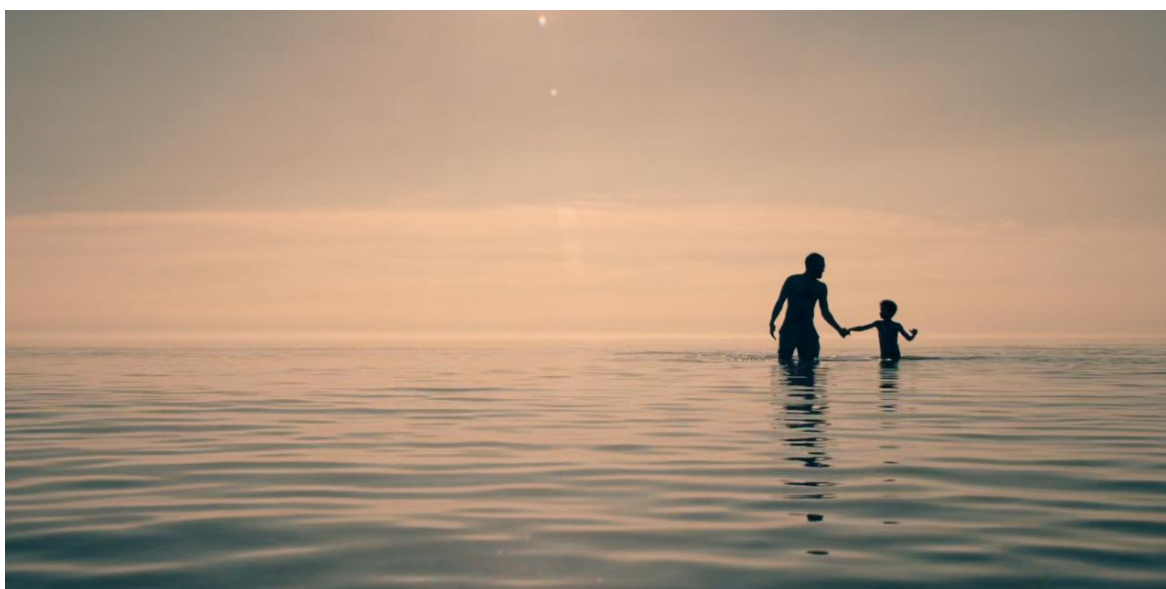


Figura 49: Episódio 1 – 13'21" – Nick e a filha, em uma lembrança de June

Em outra cena, June está na banheira e a água a faz lembrar de quando foi a um aquário com sua filha. Segundo o dicionário de símbolos, “mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente [...] é retornar às origens, carregar-se de novo [...] fase passageira de regressão” (CHEVALIER, 1999, p. 15), assim sendo, a água torna-se o elemento de ligação entre vivência e memória.



Figura 50: Episódio 1 – 23'49'' – June na banheira

A própria narradora comenta a conexão entre as imagens, facilitando a interpretação dos espectadores, que agora entramos em um momento de lembrança.

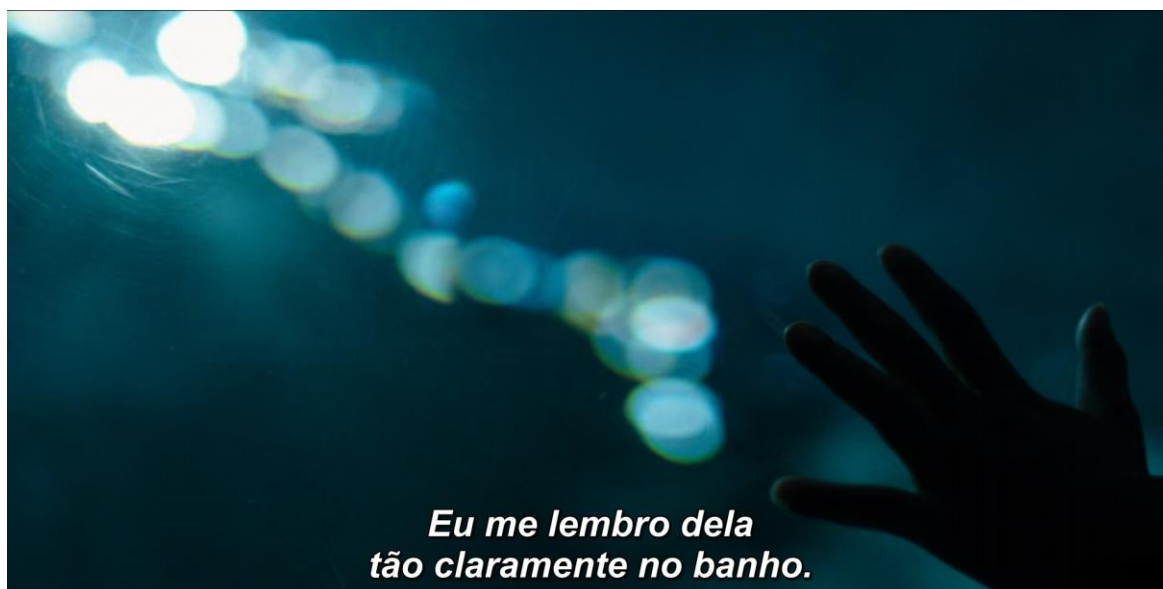


Figura 51: Episódio 1 – 24'03'' – June e a filha no aquário, flashback

A luz também é uma das soluções empregadas para diferenciar as cenas do passado e do presente narrativo, também é bastante utilizada, em outras situações, para criar a atmosfera das cenas. Na imagem anterior e nas duas seguintes, temos

cenas de *flashback*, que trazem as personagens a contraluz. Desta forma, o que se destaca é o ambiente, o cenário, o contexto, e não as pessoas presentes na cena, algo que podemos interpretar como o apagamento da memória, representação de uma lembrança fugidia.



Figura 52: Episódio 1 – 24'34'' – Jane e a filha no aquário, flashback

Na imagem acima, temos a continuação da sequência da banheira. A diferença entre a iluminação e foco usados entre a cena que relata o presente e a que relembra o passado é evidente.

Também assim, é mostrado aos espectadores mais sobre a experiência de June no centro de treinamento, dos horrores pelos quais passou, por meio da técnica de imersão. Um outro recurso interessante utilizado na série, é o *flashback* dentro de um *flashback*, a fim de apresentar ao espectador uma nova personagem.

June, se encontra no presente diegético em frente ao Muro com corpos pendurados conversando com o público em *voice over*. Ao perceber que um dos cadáveres era de um médico que realizava abortos, a protagonista mergulha em um *flashback*, levando os espectadores consigo para seu primeiro momento no Centro de Treinamento.



Figura 53: Episódio 1 – 15'58" – June pensa enquanto observa o Muro com Emily

Na imagem a seguir, a cena de presente e passado se sobrepõe, podemos ver através da legenda. A voz que escutamos em cena pertence a tia Lydia, que não está no cenário vigente, ou seja, estamos ouvindo uma passagem das memórias de June, que produz uma transição entre os pontos narrativos.



Figura 54: Episódio 1 – 16'06" – June recorda

Logo em seguida, inicia-se a cena de *flashback*, na qual tia Lydia está discursando às futuras Aias, no Centro Raquel e Lia.



Figura 55: Episódio 1 – 16'19" – Tia Lydia e Aias no Centro Raquel e Lia

Ao chegar nesse local, como já dito anteriormente, encontra sua antiga amiga, Moira. Logo ao avistá-la, June que vivencia a cena tem, por sua vez, um outro *flashback*, que mostrará que ambas já se conheciam anteriormente.

Pela trilha sonora, roupas, luz, disposição das personagens e clima descontraído, fica claro para a audiência de que se trata de outros tempos.



Figura 56: Episódio 1 – 17'07" – Flashback de June e Moira em uma festa

Apesar da cena se passar ao ar livre, há muita sombra no rosto das outras personagens, indicando o apagamento das recordações.



Figura 57: Episódio 1 – 17'01" – Moira conversa com June

Outro adereço visual que percebemos para ilustrar os três tempos narrativos (pré-Gilead, época de transição, e a República em voga) é o corte de cabelo da protagonista.

Quando a passagem se dá nos antigos EUA, o cabelo de June está curto.

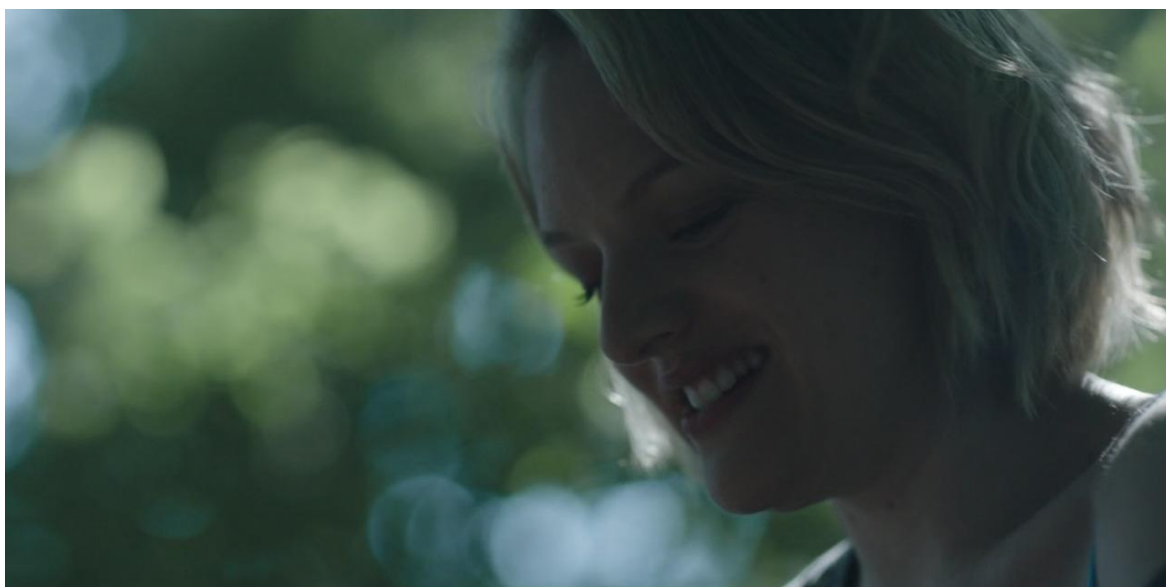


Figura 58: Episódio 1 – 17'01" – June conversa com Moira

Com o passar do tempo e a chegada do golpe de estado, seu cabelo já está em tamanho médio.



Figura 59: Episódio 1 – 16'42" – June chega ao Centro Raquel e Lia

E, durante a crescimento da nova nação, June se encontra com cabelos bastante longos, elucidando ao público o longo tempo que passou entre cada situação.

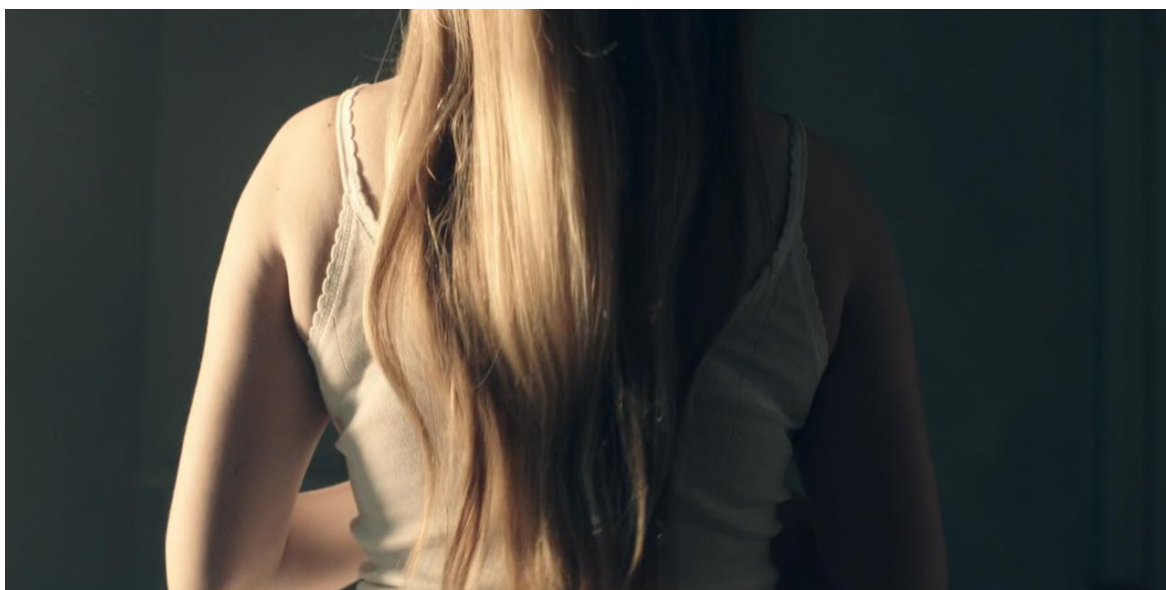


Figura 60: Episódio 1 – 23'14" – June se prepara para o banho

Os diálogos diretos são poucos no livro, sendo os discursos indiretos a forma mais utilizada pela autora, pois fazem parte de lembranças de Offred. Entretanto, manter esse padrão no audiovisual daria uma velocidade reduzida a ação, tornando-a, talvez, até desinteressante. Por meio das conversas que ocorrem pessoalmente, o espectador consegue mergulhar na cena.

Como se trata de um livro de um “conto”, de “memórias”, naturalmente há muito a presença do monólogo interior, tanto para relembrar as cenas, como para fazer comentários críticos às situações. Como dito anteriormente, os sumários contados (*telling*) passam a ser cenas (*showing*).

Já quando se trata do monólogo interior, que traz pensamentos importantes sobre o ponto de vista da protagonista, o recurso escolhido foi o *voice over*. Apesar de ser um recurso bastante comum e nada inovador, sua escolha é adequada, pois mostra a impossibilidade de conversa e a solidão que June se encontra, além de auxiliar as transições entre as cenas e cenários.

Abaixo, vemos June explicar o que vê no seu campo visual, esclarecendo pontos específicos para o público.



Figura 61: Episódio 1 – 08’51” – June observa Rita fazer pão

Já na imagem a seguir, continuação da cena acima, sabemos que June estava na cozinha em uma breve conversa com Rita, que diz para ela se apressar, a fim de não deixar a colega esperando. A protagonista responde mentalmente, e

simultaneamente a câmera corta justamente para a outra Aia (Ofglen) que a estava esperando no lado de fora da casa. Assim, a produção orienta o público suavemente durante a mudança de perspectiva.



Figura 62: Episódio 1 – 10’14” – Emily espera June em frente à casa

De acordo com Xavier (1997), a pluralidade de canais se torna ainda mais interessante quando há o acompanhamento de uma locução “para narrar, dramatizar ou comentar certos episódios” (p. 127), no caso de de *HMT* tal recurso se dá por parte da personagem principal.

Desta forma, o discurso interior evidencia a parte subjetiva da personagem e a imagem, ou cena exterior, a realidade vivida pela personagem. Portanto, o recurso de *voice over* se mantém em dois contextos principais:

1- manter o monólogo interior e por meio dele mostrar a personalidade de June;

2- explicar o que a câmera não dá conta de explicar sozinha, sem perder a visão crítica de June, pois ela não faz seus comentários de maneira imparcial, seu emocional transborda em seu relato, como se ela estivesse escrevendo um diário - que descobriremos no final do livro que era o que ela realmente estava fazendo, porém ao invés de escrever, estava gravando em fitas K7.

Seguem abaixo, alguns exemplos do tópico 1 supracitado.

Na primeira imagem, temos June, minutos antes da Cerimônia, questionando a um ser supremo qual seria se pecado, o que teria feito para receber a punição do sofrimento de uma Aia.



Figura 63: Episódio 1 – 26'04" – June reflete enquanto aguarda o início da Cerimônia

A partir daí, inicia-se um jogo pendular entre presente e passado (durante seu treinamento, já no período gileadiano). Seu questionamento incide na cena na qual Janine passa por um círculo de *slutshaming* (analisada anteriormente). Há um corte já para os momentos durante e após o ritual de estupro.



Figura 64: Episódio 1 – 27'30" – Janine passa por slutshaming

Nesse período pós-traumático, June tenta se distrair e não pensar na violência que acabou de passar, com o intuito de evitar um colapso nervoso.



Figura 65: Episódio 1 – 34'10" – Jane conversa consigo mesma na cama

Continuando a corrente cenográfica, presente e passado interligados, June relembra quando Janine teve um surto durante o treinamento, no qual ela e Moira tiveram que intervir.

A protagonista se lembra claramente das palavras da amiga. Moira afirma que tais ataques nervosos são contagiosos, e por isso elas não devem deixar que eles avancem, e que caso ela (Moira) não estivesse lá quando algo assim acontecesse (há essa mesma passagem no livro, estamos, portanto, diante do uso consciente de *foreshadowing* em ambas as narrativas, literária e audiovisual), June deveria tomar as rédeas da situação. A amiga continua e diz que se a protagonista quer reencontrar a filha, ela precisa se recompor.

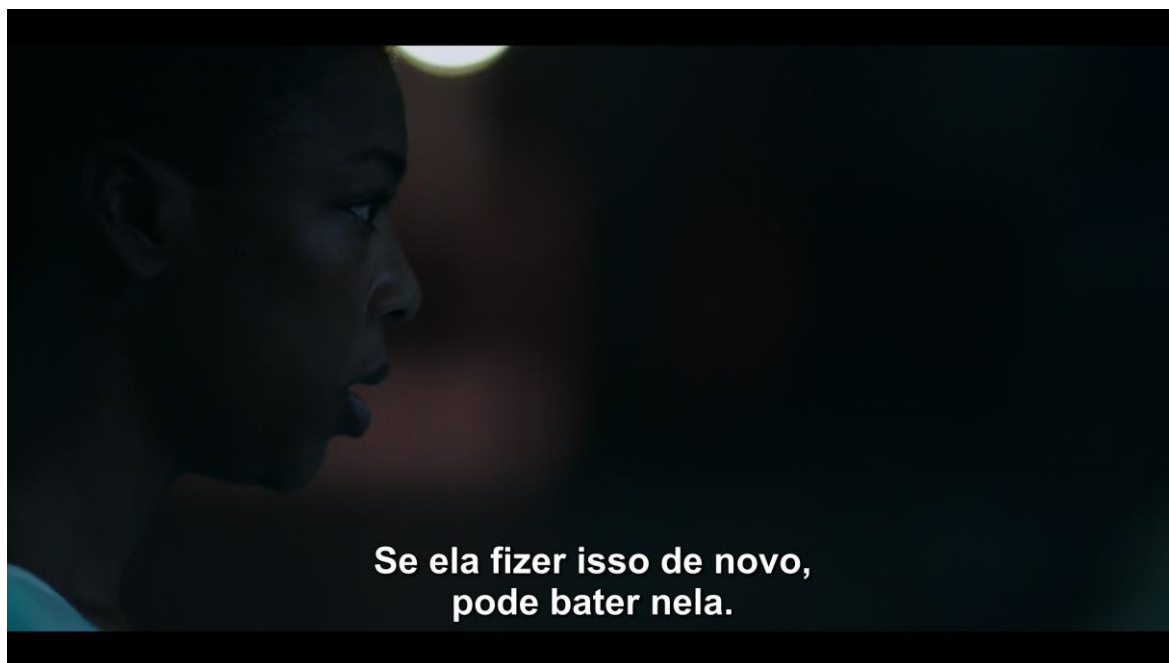


Figura 66: Episódio 1 – 37'28" – Moira aconselha June

Já de volta ao presente narrativo, no qual June se encontra à beira de um ataque emocional, as palavras da colega ressoam em sua mente, e ordena a si mesma que se recomponha.



Figura 67: Episódio 1 – 37'49" – June se controla

Sobre o segundo tópico, a visão crítica de June, também há exemplos claros, nos quais a narradora-protagonista divide seu ponto de vista com a plateia (como vemos nas primeiras duas imagens a seguir), ou faz comentários irônicos para si mesma, salientando os absurdos que vivencia em Gilead, ou sua indagação em forma de humor ácido (nas duas últimas imagens na sequência).



Figura 68: Episódio 1 – 12'25" – June conversa com a audiência



Figura 69: Episódio 1 – 10'24" – June em monólogo interior ao conversar com Rita



Figura 70: Episódio 1 – 10'56" – June em monólogo interior durante conversa com Nick

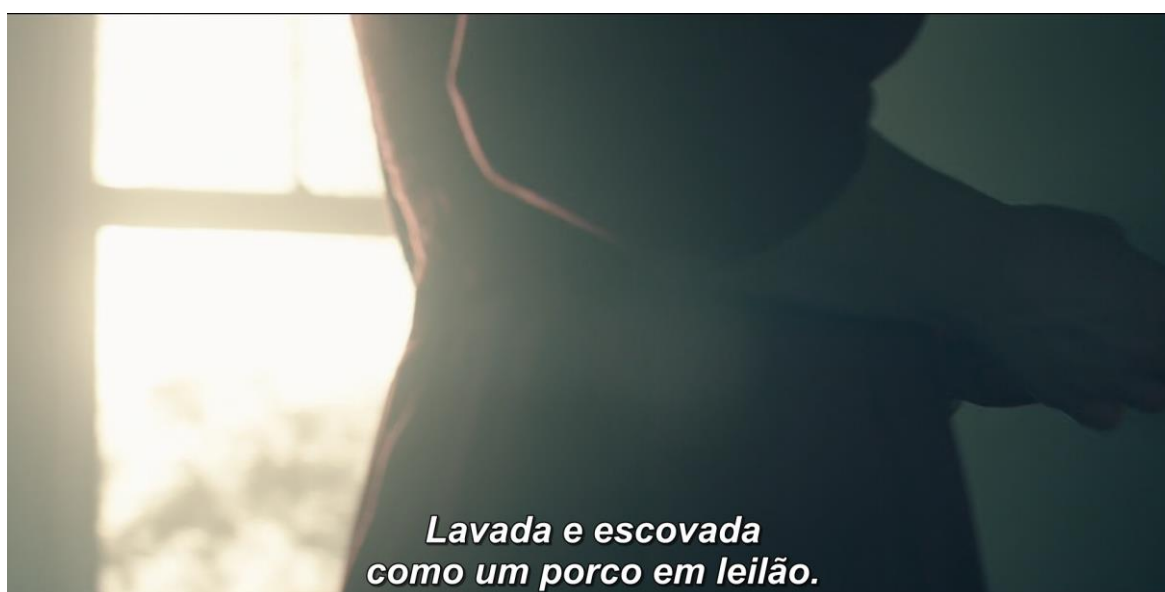


Figura 71: Episódio 1 – 23'01" – June em monólogo interior ao se preparar para o banho

Consequentemente, também se tornam perceptíveis os vínculos entre as personagens femininas, tanto positivos como negativos, com tamanha importância para a trama que a produção audiovisual resolve mantê-los.

A relação entre Esposas, Marthas e Aias é tumultuosa, principalmente quando se trata de uma classe em relação à outra. As Esposas geralmente são ríspidas com suas Aias, pois as enxergam como um perigo para seus casamentos, além de a presença das “barrigas de aluguel” é um lembrete constante de sua

inaptidão à procriação. Como na cena a seguir, que foca no rosto de Serena Joy, quando narram a passagem bíblica sobre o ciúme que Raquel sentia da irmã, por esta poder ter filhos.

Sentimentos que são externalizados em forma de ataques, ao longo da série, como podemos ver por meio das cenas retiradas de capítulos diversos.



Figura 72: Episódio 1 – 30'23" – Serena Joy escuta a leitura bíblica durante a Cerimônia

Na primeira imagem, Serena Joy recebe June como sua Aia e explica as regras da casa. A Esposa frisa que revidará possíveis problemas causados pela ama. Ela também comenta que treinar a Aia predecessora foi como adestrar um cachorro não muito inteligente, manifestando, assim, o processo de coisificação pelo qual as Aias passavam.



Figura 73: Episódio 1 – 07'50" – Serena Joy repreende June

Ao final desse diálogo, não temos um comentário em *voice over*, porém a câmera habilmente mostra em primeiríssimo plano os punhos de June se cerrando com força.

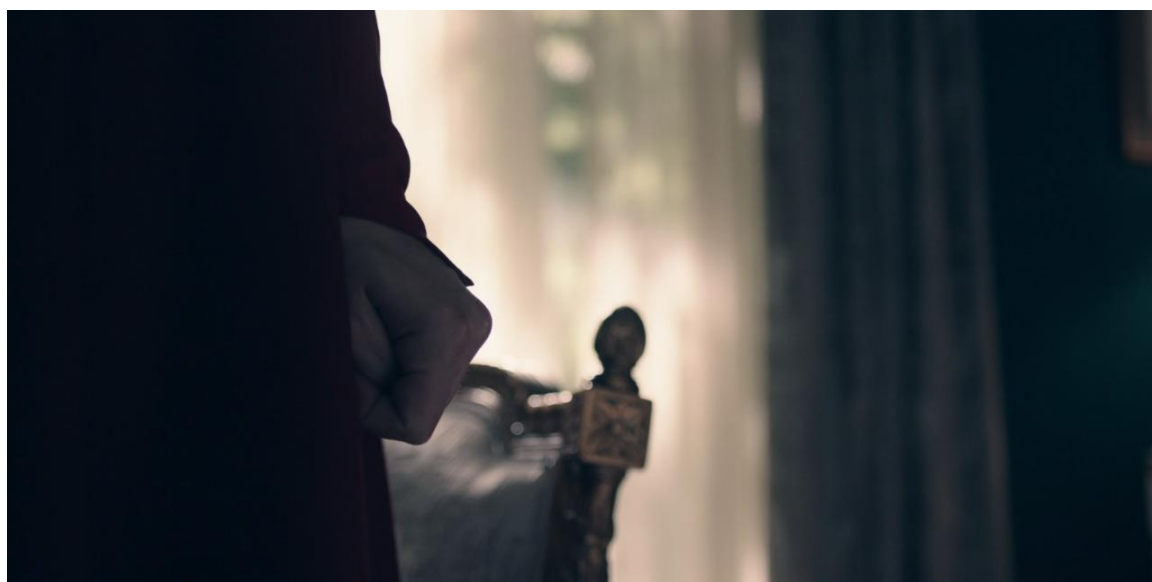


Figura 74: Episódio 1 – 07'56' – June cerra o punho

Já no episódio 2, há a cena do nascimento, no qual várias Esposas e Aias ficam na mesma casa. As Esposas não reprimem suas opiniões sobre as Aias, como vemos na imagem a seguir.



Figura 75: Episódio 2 – 20'29" – June escuta as Esposas a xingando

Ainda na questão dos filhos, há cenas que revelam alienação parental. Pois, além dos filhos gerados pelas Aias serem tirados delas e entregues às famílias dos Comandantes, existem também as falas que desqualificam as criadas de seus filhos, como vemos na imagem a seguir.



Figura 76: Episódio 09 – 08'58" – As Esposas passeiam com o bebê recém-nascido

E, apesar de as famílias do Comandantes permitirem o estupro mensal das Aias, também as punem emocional e fisicamente; acreditam que gratidão é uma obrigação das criadas para com os chefes da casa, Comandante e Esposa.



Figura 77: Episódio 10 – 57'07" – Serena Joy briga com June

As relações entre as próprias Aias não são sempre de compreensão e apoio mútuo, há também a questão da inveja, de egoísmo, ataques ao ego da colega, entre outros. Por um lado são sentimentos comuns aos seres humanos, por outro a rivalidade é estimulada em Gilead, pois serve aos interesses do governo, pois assim consegue ofuscar o verdadeiro inimigo, que tem muito a ganhar com a desunião das mulheres.

No capítulo anterior, analisamos uma passagem no livro, na qual Janine vai ao supermercado, em estágio de gravidez adiantado. Offred a julga por querer se mostrar e causar inveja nas outras que ainda não conseguiram engravidar e, consequentemente, ganhar a recompensa de nunca ser mandada às Colônias.



Figura 78: Episódio 1 – 42’23” – Janine exhibe gravidez

Para melhor aproveitar os sentimentos causados pela presença de Janine, a série usou outro momento e contexto, para ajudar na fluidez dos acontecimentos e na composição da própria trama. Porém, o embate entre as Aias é significativo e foi mantido, pois é Janine que trará a informação de que Moira morreu.



Figura 79: Episódio 1 – 42’22” – Janine afirma que Moira está morta

Mas há também os vínculos positivos, da subcultura feminina, nos termos de Showalter (1986), de forma que essas mulheres dividem uma experiência de vida específica e, portanto, conseguem enxergar na outra uma aliada, e não uma rival ou espiã. Havendo, assim, a possibilidade de troca de informações, confidências, afeto, força e incentivo.

Seguindo a cena anterior, nos últimos minutos do primeiro episódio, June e as outras Aias participam de uma execução de um homem, teoricamente julgado pelo estupro de uma outra Aia que estava grávida e perdeu o bebê. Sua sentença é a morte pelas mãos das próprias Aias. Após o assassinato brutal, June tem um *flashback* de quando contou à Moira sobre sua gravidez.

A amiga recebe a notícia com alegria e tenta acalmar a protagonista que estava com medo de perder o bebê, como estava acontecendo com tantas mulheres. “Não importa o que aconteça, estarei com você”, afirma a amiga, confirmando os laços de sororidade.

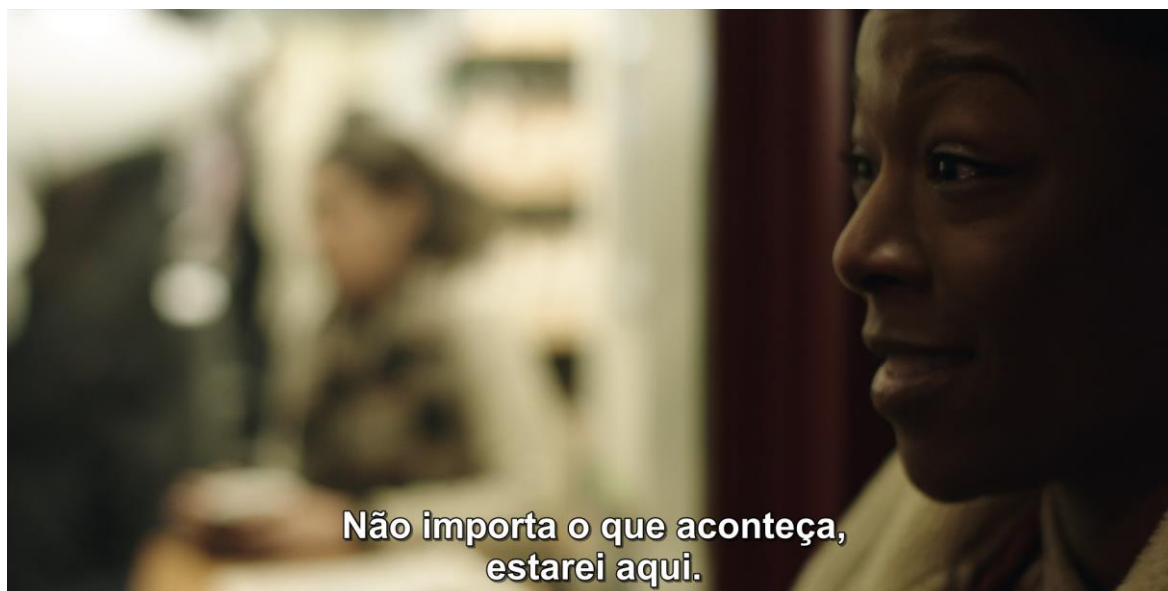


Figura 80: Episódio 1 – 49’44” – Moira recebe a notícia que June está grávida

Ao voltar para o presente, June e sua companheira Ofglen/Emily acabam por trocar confidências sobre quem são, como eram suas vidas e como Gilead faz com que as mulheres desconfiem uma das outras, para mantê-las sempre com medo de serem delatadas e, assim, o governo as mantém reféns umas das outras, sob controle.

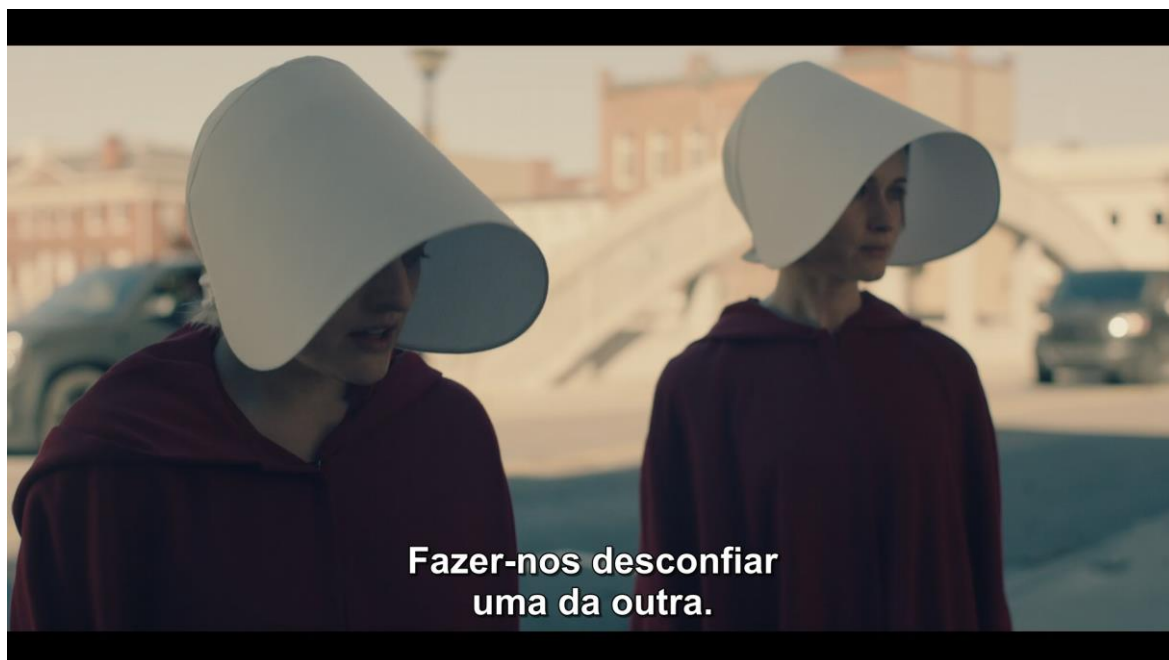


Figura 81: Episódio 1 – 51'13" – June e Emily viram cúmplices

O que torna a cena mais interessante é a utilização da vitrine de uma loja como espelho. Ambas conversam olhando para o mostruário, que as reflete. Uma vê a outra de frente enquanto fala. É um momento raro, pois as abas dos chapéus as impedem de conversar diretamente sem se revelarem e chamar atenção dos guardas.



Figura 82: Episódio 1 – 51'11" – Emily e June trocam confidências

Segundo o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER, 2009), o espelho “é utilizado para a adivinhação, para interrogar os espíritos. Sua resposta às questões colocadas se inscreve por reflexo” (p. 395), pois o espelho reflete a “verdade, a sinceridade, o conteúdo, do coração e da consciência” (p. 394). Portanto, a vitrine também funciona como uma ferramenta para o reconhecimento, uma se vê na outra e enxerga a verdade da companheira.

Após essa troca, elas inevitavelmente se tornam cúmplices e Ofglen/Emily instiga a protagonista a se juntar ao movimento rebelde *Mayday*.



Figura 83: Episódio 2 – 05'49" – Emily conta à June sobre *Mayday*

Conta a ela também que há um Olho (espiã disfarçado do governo) na casa do Comandante Waterford. Assim, Ofglen/Emily se arrisca duplamente ao criar seu vínculo com June.



Figura 84: Episódio 1 – 52'53" – Emily conta à June que há um espião em sua casa

No capítulo seguinte, Ofglen é deposta da casa que serve, causando agonia em June que não sabia o que aconteceu com a amiga. Sua preocupação é revelada por seu pensamento frenético sobre como perguntar o que aconteceu a ela sem transparecer que haviam se tornado amigas.



Figura 85: Episódio 2 – 45'06" – June tenta descobrir o que aconteceu com Emily

Há novas funções para Ofglen/Emily na série. Sua personagem é mantida viva pela produção, pois podem explorar outros cenários por meio de seu foco narrativo. Na obra de Atwood, Ofglen se enforca para não ser assassinada por ter participado da resistência.

Na passagem do nascimento, no capítulo 2, as mulheres se reúnem, em seus devidos grupos para acompanhar o processo. Homens não são permitidos e os médicos ficam afastados, em prontidão, apenas para casos de emergência. As responsáveis pelos partos são as tias, sendo uma questão paradoxal dentro de uma sociedade patriarcal, pois, se pensarmos sobre as atitudes que levaram à marginalização da mulher e seus efeitos misóginos até hoje teremos três pilares principais, segundo Silvia Federici (2017, p. 187) que são a exclusão das mulheres dos trabalhos remunerados reconhecidos, a maternidade forçada e a caça às bruxas. Desta forma, temos as três figuras principais dentro de um lar em *HMT*, cada uma delas retoma um desses pontos e também contém intersecções com os outros dois grupos.

A exclusão das mulheres do trabalho remunerado e a incumbência do trabalho doméstico está representado, principalmente, pelas Marthas. A maternidade compulsória nas Esposas e Aias, nestas porque geravam o feto, naquelas porque elas cuidariam da criação das crianças. A caça às bruxas está representada na figura das Aias, que eram vítimas do preconceito das outras duas categorias, enquanto também eram ameaçadas de serem mandadas para as Colônias, onde certamente morreriam logo.

A questão da realização de partos se inclui nesse questionamento, visto que sempre foi um serviço exercido por mulheres, as doulas, e pouco a pouco foram excluídas dessa função.

Silvia Federici também afirma que

[s]e também levamos em consideração que, na sociedade medieval, as relações coletivas prevaleciam sobre as familiares e que a maioria das tarefas realizadas pelas servas (lavar, fiar, fazer a colheita e cuidar dos animais nos campos comunais) era realizada em cooperação com outras mulheres, nos damos conta de que a divisão sexual do trabalho, longe de ser uma fonte de isolamento, constituía uma fonte de poder e de proteção para as mulheres. Era a base de uma intensa sociabilidade e solidariedade feminina que permitia às mulheres enfrentar os homens [...]. (FEDERICI, 2017, p. 53)

Deste modo, na sociedade medieval, fazer trabalhos em comunas provia às mulheres de amparo, relações sociais e de sororidade. Entretanto, na sociedade de Gilead, mesmo que o trabalho em coletivo seja regra, os benefícios não se estabelecem na mesma maneira, muito pelo contrário. As relações entre as mulheres e seus pares, em Gilead, eram usadas como forma de espionagem, gerando, assim, isolamento, pela falta de vínculos de confiança entre os grupos, e medo, pois a delação seria consequência das estratégias de sobrevivência.

Porém, simultaneamente, ao trazer as mulheres de volta a essa função do parto, o governo gileadiano acaba por promover, involuntariamente, a união entre as mulheres de “castas” distintas.

Como podemos ver nas imagens a seguir. Primeiramente, Esposas se encontram em um grupo separado, cuidando da Esposa cuja Aia dará à luz.



Figura 86: Episódio 2 – 12'42" – Esposas reunidas para o parto

Ao passo que as Aias e as Tias estão no quarto preparando a grávida para o parto:



Figura 87: Episódio 2 – 13'58" – Aias e Tias ajudam Janine

Essa é uma das raras situações nas quais Aias e Esposas podem ter um diálogo aberto.



Figura 88: Episódio 2 – 19'08" – Esposas questionam June

Na hora do parto, todas as “castas” se unem, para presenciar e abençoar o nascimento. Todas juntas por um objetivo comum a todas.



Figura 89: Episódio 2 – 23'53" – Todas as mulheres reunidas para o nascimento

Durante a primeira temporada há recursos cinematográficos mais utilizados e outros mais escassos, alguns mais evidentes e outros mais sutis. Nosso objetivo foi expor os momentos mais marcantes que estão presentes nas duas obras aqui analisadas e demonstrar como foram traduzidas da escrita para a imagem para se manter o mesmo tipo de reação e impacto no público.

CONCLUSÃO

A literatura canadense foi considerada inexistente durante várias décadas. A escritora mundialmente renomada Margaret Atwood foi, indiscutivelmente, uma das personalidades que possibilitou a mudança de perspectiva dessa arte em seu país. Desde muito nova soube que queria ser escritora, apesar da falta de oportunidades em seu país. Visionária, esteve sempre em movimentos de vanguarda que impulsionaram o reconhecimento dos autores canadenses. Seu livro de 1972 *Survival: a thematic guide to Canadian literature*, uma introdução para a literatura canadense contemporânea para leigos, foi um marco para a problemática literária no Canadá.

Em nosso primeiro capítulo, apresentamos cronologicamente vida e obra da autora canadense de maneira interligada, como a fortuna crítica sobre *HMT* no Brasil e por fim as refrações da distopia gileadina em outros campos artísticos, que foram cinema, teatro, balé, ópera, rádio, *graphic novel*, série audiovisual e mais recentemente, a continuação da narrativa distópica no romance em 2019.

Tendo nascido em 1939, no mesmo ano que teve início a Segunda Guerra Mundial, Margaret Atwood vivenciou o pós-guerra e suas especificidades, como a geração *baby boomer* e as investidas dos governos norte-americanos a fim de levar as mulheres de volta ao ambiente doméstico. Seu primeiro grande romance lançado foi *The edible woman*, *Mulher comestível*, de 1969. Deste então, a autora enfrenta críticas sobre suas obras serem feministas ou não. Atwood recusa qualquer título, a favor ou contra o movimento, e afirma que escreve sobre o mundo, há pessoas boas e más, há violência, e ela narra sobre esses tópicos.

Ao comentar sobre a nova adaptação de *The handmaid's tale*, a série do portal de *streaming* Hulu, a escritora canadense diz que “a resposta (do público e crítica) está sendo positiva de maneira surreal, não se tem esse tipo de resposta” e que tem “certeza que é por causa do cenário político” (ATWOOD, 2017, 18’12”), na época a autora se referia aos retrocessos legais impostos às mulheres, e, também sobre a eleição de Donald Trump para a presidência dos EUA.

Entre os temas tratados tanto pelo livro, quanto pela série, há atos de culpabilização a vítima, o silêncio e analfabetismo forçados às mulheres, a dependência e domesticação feminina, como explica a autora: “[s]e as mulheres

não tiverem permissão para ter dinheiro ou empregos, não há outro lugar que elas possam estar, com exceção do próprio lar” (ATWOOD, 2017, 20’01”). Ou seja, as mulheres ficam predestinadas ao espaço interno, doméstico. Logo, tais temas ainda são atuais e recorrentes na vida de milhares de mulheres, tendo em vista que diariamente passam por situações de assédio em transportes públicos, são vítimas de violência doméstica, entre outras.

Ao iniciarmos nossa pesquisa em 2018, os dados eram de que a cada 11 minutos uma mulher era estuprada no Brasil e a taxa de feminicídio era a quinta maior do mundo (UOL, 2020). Já no ano anterior à conclusão da mesma, 2020, os dados mais recentes apontam para 181 casos de estupros diariamente, isto significa 1 (um) estupro a cada 8 (oito) minutos¹⁷⁰.

Em 2020, teve início a pandemia do novo coronavírus, que fez necessário o isolamento social da população e, até mesmo, momentos de *lockdown* total, que refletiram extensivamente na realidade das famílias, principalmente, crianças e mulheres. Pesquisas¹⁷¹ indicam que as mulheres foram as mais afetadas emocionalmente, por sobrecarga da dupla jornada de trabalho feminina.

Economicamente, as mulheres também foram as mais atingidas¹⁷², sendo que, no último trimestre de 2020, 8,5 milhões de mulheres a mais do que em 2019 perderam seus empregos. Essa é uma realidade global, visto que o desemprego durante a pandemia chegou em níveis de 5% para as mulheres e 3,9% aos homens internacionalmente (UOL, 2021).

Como já declarado nessa dissertação, o espaço doméstico não é um lugar de segurança para as mulheres, assim como exposto na distopia de Atwood. Também como reflexo da cultura patriarcal durante a pandemia do Covid, o Brasil registrou 105 mil denúncias¹⁷³ de violência doméstica. Os casos de feminicídio¹⁷⁴, por sua vez, tiveram um aumento de 1,9% ao compararmos com o ano anterior.

¹⁷⁰ Fonte: UOL - <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/10/18/anuario-brasileiro-de-seguranca-publica-2020.htm>

¹⁷¹ Fonte: UOL - <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2021/02/14/mulheres-foram-mais-afetadas-emocionalmente-pela-pandemia.htm>

¹⁷² Fonte: CUT - <https://www.cut.org.br/noticias/mulheres-sao-as-mais-afetadas-com-desemprego-na-pandemia-a178>

¹⁷³ Fonte: G1- Globo - <https://g1.globo.com/politica/noticia/2021/03/07/brasil-teve-105-mil-denuncias-de-violencia-contramulher-em-2020-pandemia-e-fator-diz-damarees.ghtml>

¹⁷⁴ Fonte: O Correio Braziliense - <https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2020/10/4883191-feminicidios-crescem-durante-a-pandemia-casos-de-violencia-domestica-caem.html>

Reiteramos, portanto: o lar, que reflete a postura do social, não é um lugar doce para as mulheres.

A fortuna crítica escolhida para compor esta dissertação também abordam essas temáticas, pois são essenciais para a trama criada por Atwood. Foram apresentados cinco trabalhos brasileiros, entre dissertações e teses, que auxiliaram em nossa análise. Utilizamos apenas estudos nacionais intencionalmente, a fim de enaltecer o valor da pesquisa científica no Brasil.

Os estudos expostos foram a dissertação de Lucia de la Rocque (2004), *Úteros bípedes ou cálices sagrados? Gênero, reprodução e maternação em The handmaid's tale*, de Margaret Atwood, sobre o controle da capacidade reprodutiva feminina pelo patriarcado, a tese de Ana Rüsche (2015), *Utopia, feminismo e resignação em The Left Hand of Darkness e The Handmaid's Tale*, que trata sobre a questão do feminismo e o *backlash* em HMT.

Seguimos com a dissertação de Caroline Estevam de Carvalho Pessoa (2017), *Meu nome não é "Offred": um estudo sobre literatura, cinema e identidade*, que aborda a transposição da narrativa para o cinema. A dissertação de Silvia Regia Martins de Azevedo (2015), *Memória e identidade como forma de libertação em The handmaid's tale, de Margaret Atwood*, que discute a questão identitária relacionada à violência sofrida pelas mulheres ao longo da história.

Finalmente, trazemos a dissertação de Mabiana Camargo (2015), *"Give me children or else I die": a maternidade como novum na ficção científica The handmaid's tale* (1985) de Margaret Atwood, que trata sobre a concepção do *novum* na ficção científica relacionado à maternidade em HMT.

É evidente que a obra mantém seu lugar de destaque como literatura de denúncia e como inspiração para estudos e pesquisas das mais diversas áreas. Dentro deste cenário, faz-se também necessário, na área de estudos literários, objetos de estudo que destaquem as obras de autoria feminina. Pois, de acordo com Zolin, "as vozes femininas, assim com as vozes das minorias étnicas e sexuais, estiveram por tanto tempo silenciadas no âmbito social e, conseqüentemente, na literatura" (ZOLIN, 2005, p. 192).

Assim sendo, segundo Showalter, a questão essencial quando a crítica se centra na mulher não é mais tentar reconciliar pluralismo revisionistas, mas discutir a diferença por meio do estudo da mulher como escritora,

privilegiando a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres. (SHOWALTER apud ZOLIN, 2005, p. 192)

E ao estudarmos uma personagem, nosso foco no capítulo dois, é possível perceber que a mesma “depende, antes de mais nada, da função que exerce na estrutura do romance, de modo que concluímos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior” (CANDIDO, 2009, p. 62). À vista disso, este estudo funciona como uma amostragem das variadas formas de representação da mulher em uma obra de autoria feminina e em sua adaptação em formato de série, tendo em vista que “uma única fábula pode ser reconstruída por meio de inúmeras tramas, com formas distintas de dispor os dados, de organizar o tempo” (XAVIER, 2003, p. 65) e, portanto, é possível encontrar aspectos distintos entre as duas obras.

A fim de contextualizarmos nosso *corpus* na história social e literária, trouxemos sínteses sobre o feminismo e distopia nos primeiros dois subitens do segundo capítulo. Sobre o movimento feminista, apoiadas em Carla Cristina Garcia e Antje Schrupp, expusemos seus quatro momentos, categorizados teoricamente. O feminismo pré-moderno antecede as associações femininas organizadas e compreende as primeiras manifestações críticas das mulheres. Christine de Pizan e Madame Raumbouillet merecem destaque neste período.

Em seguida, iniciam-se as ondas feministas. Durante a Revolução Francesa, influenciadas pelo *Zeitgeist* do Iluminismo, as mulheres lutaram juntamente com os homens, com o propósito de melhorarem sua condição de vida. Apesar de suas lutas, o movimento não reconhece o valor das mulheres como cidadãs e manda Olympe de Gouges, autora da proposta *Declaração dos direitos das mulheres e das cidadãs*, para a guilhotina. Na Inglaterra, temos Mary Wollstonecraft que já em 1786 abordava muitas das pautas feministas atuais, como casamento, maternidade, gênero e construção da subordinação feminina.

A segunda onda se dá no século XIX, principalmente com o movimento das sufragistas, com ênfase nas americanas e inglesas. O voto era um símbolo importante, pois todas as mulheres eram privadas desse direito,

independentemente de sua origem e classe social. Duas figuras marcantes da época foram Elizabeth Cady Stanton e Sojourner Truth.

No século XX, temos a terceira onda que reivindica os direitos da mulher ao próprio corpo e analisa as questões da subordinação doméstica imposta às mulheres e gênero. Alguns consideram a obra *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir como propulsor da retomada das mulheres ao movimento.

Acompanhando as mudanças históricas temos o surgimento da utopia, distopia e distopia feminista como gêneros literários. Analisamos brevemente a conjuntura de cada um e nos concentramos nas funções exercidas pelas narrativas distópicas. Com o aporte dos trabalhos de Ildney Cavalcanti, expusemos que as narrativas distópicas feministas tratam de temáticas condizentes à condição feminina na sociedade, como a questão da procriação compulsória.

Nos próximos itens analisamos o desenvolvimento teórico e artístico das personagens femininas em *HMT*. Há uma narradora-protagonista, que conta sua história no presente e passado diegético.

Ratificando Antonio Candido, entendemos as personagens como primordiais à ficção e, desta forma, analisamos suas construções como sujeitos a partir do significado de seus nomes, concluindo assim que os nomes próprios atribuídos às personagens não são aleatórios, mas sim um recurso sutil de utilizado na construção estética por Margaret Atwood. Portanto, pesquisa revela o cuidado e preocupação despendidos pela autora canadense ao escolher os nomes que se encaixariam melhor com sua função e destino na obra.

Também consideramos como uma das personagens femininas a própria República de Gilead, por dois motivos. Primeiro, o estado teocrático de *HMT*, passa pelas três fases da vida: nascimento, desenvolvimento e morte, assim como o cortiço na obra homônima de Aluísio Azevedo. Em segundo lugar, pois no idioma original da obra, inglês, é utilizado o pronome feminino *she* para se tratar de países.

No último item do segundo capítulo, tratamos dos vínculos positivos e negativos vividos pela protagonista com outras personagens femininas da obra. Tais relações foram analisadas de acordo com as etapas da jornada da heroína propostas por Maureen Murdock, que se dão de forma espiral e não sequencial. Isto é, as relações no período pré gileadiano com a mãe, amiga e filha se refletem

e influenciam o presente diegético, e, por conseguinte, interfere na visão de mundo e novos vínculos criados pela personagem principal.

Chegamos, assim, ao terceiro e último capítulo que trata da transposição da obra de Atwood para a mídia audiovisual. Temática essa que se justifica, pois se pensarmos que os gêneros, tanto fílmico assim como literário, são permeáveis “a tensões históricas e sociais” (STAM, 2008, p. 23) podemos consequentemente questionar se “um dado romance ou sua adaptação conduz a sociedade a uma condição mais igualitária ao criticar desigualdades sociais baseadas em eixos de estratificação, tais como raça, gênero [...]” (STAM, 2008, p. 24) ou se absorvem essas injustiças e parcialidades como se fossem comuns e naturais.

No primeiro item, demonstramos como são utilizados os recursos de áudio e vídeo para imprimir na audiência a reação desejada. No livro os efeitos de relembrar, criticar, pensar, falar etc. são expressos pela escrita. A produção audiovisual dispõe de recursos diferentes para contar a história, como, por exemplo, o tipo de enquadramento, o uso da trilha sonora, a câmera em movimento. Nossas referências para tal são principalmente os trabalhos de Robert Stam e Ismail Xavier.

No segundo item, descrevemos a função e vínculo que os espaços visitados pela protagonista representam, lançando mão das premissas de Elódia Xavier, sobre os tipos de casa presentes na autoria feminina, e dos estudos de Márcia Tiburi, sobre mulheres e a suas relações com o espaço doméstico. Os espaços analisados foram: Casa da Infância; Casa Hospedeira - “espaço provisório de seres provisórios”; Casa Jaula; Casa de Prostituição e Casa Irrecuperável. Mesclamos análise do livro com cenas da série, a fim de exemplificar como as funções desses espaços foram traduzidos para imagens. Concluímos que a adaptação mantém as funções de cada espaço, pois são primordiais para o desenrolar da trama.

Encerramos o capítulo, retomando a questão dos vínculos afetivos, apresentadas no capítulo anterior, porém agora com a ênfase na maneira que foram retratadas na série, nos recursos visuais escolhidos pela produção e direção.

Para finalizar, afirmamos que pesquisas sobre personagens e livros de autoria feminina, além de garantir novos tipos de conhecimento para a academia, são também atos de apoio ao empoderamento e divulgação da causa feminina. Logo, o desenvolvimento deste estudo é importante para ratificar Margaret Atwood

como uma autora relevante no âmbito dos estudos literários no Brasil. Embora existam trabalhos sobre Atwood cremos que a construção das personagens femininas, seus vínculos de solidariedade e sororidade, tanto no livro quanto na série, são tópicos que podem ser mais explorados.

Assim, nesta dissertação discutimos a construção das personagens femininas e sua transposição da obra literária para a série audiovisual e, ao fazê-lo, somamos aos estudos de literatura em língua inglesa e à Crítica Literária Feminista no Brasil. Durante a realização deste percurso desvelamos outros temas, tais como a relação da protagonista com sua filha, a trilha sonora utilizada na série audiovisual, a relação entre o tratamento misógino das mulheres gileadianas com a caça às bruxas na Idade Média, os quais também agregariam à Crítica Literária, visto que ainda carecem de estudo em âmbito mundial.

REFERÊNCIAS

1 NEWS. *Extended interview: Author Margaret Atwood talks her career, The Handmaid's Tale and today's society.* Disponível em: <<https://youtu.be/OgOJ60LXfUA>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

ABCLIBRARYSALES. *Margaret Atwood Discusses Feminism (1997).* 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/xB-5l0i8DTE>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas.* Tradução: Cristina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

AGUIAR, Vera Teixeira. *O verbal e o não verbal.* São Paulo: UNESP, 2004. 112p.

ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale.* Toronto: McClelland and Stewart, 1997.

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

ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale: A Feminist Dystopia?.* In: *Margaret Atwood: The Handmaid's Tale.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1999. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/30511>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

ATWOOD, Margaret. *Awards & Recognitions.* Disponível em <<http://margaretatwood.ca/awards-recognitions/>>. Acesso em 20 abr. 2020.

ATWOOD, Margaret. *O Lago Sagrado.* Rio de Janeiro: Globo, 1989.

ATWOOD, Margaret. *Full Bibliography.* Disponível em: <<http://margaretatwood.ca/full-bibliography-2/>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

ATWOOD, Margaret. *I Dream of Zenia with the Bright Red Teeth*. Disponível em: <<https://thewalrus.ca/i-dream-of-zenia-with-the-bright-red-teeth/>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

ATWOOD, Margaret. *Speculative Fiction*. Disponível em: <<https://www.masterclass.com/classes/margaret-atwood-teaches-creative-writing/chapters/speculative-fiction#>>. Acesso em 15 abr. 2020.

AZEVEDO, Silvia Régia Martins de. *Memória e identidade em The Handmaid's Tale de Margaret Atwood*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Piauí: Teresina, 2015. Disponível em: <<http://sistemas2.uespi.br:8080/handle/tede/26>>. Acesso em: 16 fev. 2018.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BBC News. *Booker Prize: Margaret Atwood and Bernardine Evaristo share award*. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-50014906>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

BBC News. *Margaret Atwood, Bernardine Evaristo jointly win Booker Prize*. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hyU64nXUrU8>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

BEAUMONT, P; HOLPUCH, A. *How The Handmaid's Tale dressed protests across the world* <<https://www.theguardian.com/world/2018/aug/03/how-the-handmaids-tale-dressed-protests-across-the-world>>. Acesso em: 17 ago. 2019.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2006. Babycenter. Disponível em: <<https://www.babycenter.com>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

Behind the name. Disponível em: <<https://www.behindthename.com>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

BRITISH PATHÉ. *Expo '67 Doc: World's Fair in Montreal, Canada (1967)*. 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/DEly-bm5eU0>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

Brontë juvenilia: The History of Angria. *British Library*. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/bront-juvenilia-the-history-of-angria#>>. Acesso em: 29 abr. 2020.

TV BOITEMPO. *SILVIA FEDERICI | A história oculta da fofoca: patriarcado e silenciamento das mulheres*. Disponível em: <<https://youtu.be/B1iqE885Kac>>. Acesso em: 20 fev 2021.

BUCKLAND, A.R. *Dicionário Bíblico Universal*. Traduzido por Joaquim dos Santos Figueiredo. São Paulo: Vida, 1981.

CAMARGO, Mabiana. *"Give me children or eles I die": a maternidade como novum na ficção científica The Handmaid's Tale (1985) de Margaret Atwood / Mabiana Camargo* – Guarapuava: Unicentro, 2015. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2561471>. Acesso em: 20 ago 2020.

Cambridge dictionary. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem na ficção*. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CALLAWAY, Alanna A. *Women disunited: Margaret Atwood's The Handmaid's Tale as a critique of feminism*. Dissertação (Mestrado em Artes) - San José State University, Califórnia, 2008. Disponível em:

<https://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4501&context=etd_theses>. Acesso em: 13 fev. 2018.

CAVALCANTI, Ildney. A dystopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. In: *Boletim do GT da ANPOLL: a mulher na literature*. Vol. 9. Florianópolis: UFSC, 2002.

CBC News. *Margaret Atwood's opera debut Pauline opens in Vancouver*. Disponível em: <<https://www.cbc.ca/news/entertainment/margaret-atwood-s-opera-debut-pauline-opens-in-vancouver-1.2652605>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

CBC News. *Margaret Atwood, Bernardine Evaristo jointly win Booker Prize*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hyU64nXUrU8>>. Acesso em: 18 abr. 2020.

CBC News. *Margaret Atwood on Booker Prize win, Handmaid's Tale as a protest symbol*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=riVh9YWXPTQ>>. Acesso em 18 abr. 2020.

CBC News. *Margaret Atwood unveils the LongPen with Conrad Black*. Disponível em: <<https://www.cbc.ca/player/play/1595054659930>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

CBS Sunday Morning. *Margaret Atwood on "The Testaments"*. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_rDoROcHbpl>. Acesso em: 23 abr. 2020.

CBS Sunday Morning. *Margaret Atwood on "The Testaments"*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_rDoROcHbpl&t>. Acesso em: 22 abr. 2020

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad: Vera da Costa e Silva. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COLOMBO, Sylvia. *Governos latinos praticam tortura ao impedir o aborto, diz Margaret Atwood*. Folha de São Paulo, São Paulo, 01 fev. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/02/governos-latinos-praticam-tortura-ao-impedir-o-aborto-diz-margaret-atwood.shtml>>. Acesso em: 18 abr. 2020.

COSTA, Cristiane. Rede. In: *Explosão feminista*. Org: Heloisa Buarque de Hollanda. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CUNHA, Jaqueline. *Mulheres nos Quadrinhos: Margaret Atwood*. Disponível em: <<https://deliriumnerd.com/2019/03/12/mulheres-nos-quadrinhos-margaret-atwood/>>. Acesso em: 14 mar. 2020.

DE LA ROCQUE, Lucia. Úteros bípedes ou cálices sagrados? Gênero, reprodução e maternação em *The handmaid's tale*, de Margaret Atwood. In: HARRIS, Leila Assumpção (org.). *Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa - Volume II*. Rio de Janeiro: Europa, 2004.

Dicionário de nomes próprios. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/>>. Acesso em: 13 ago. 2018.

DIBOND DOCUMENTARIES. *BBC One HD Margaret Atwood You Have Been Warned (2017)*. 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/HuHtg5yhnuY>>. Acesso em: 25 abr. 2020.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpos e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2019.

Expo 67 Canada welcomes the world but reveals a tear in its national fabric. CBC. Disponível em: <<https://www.cbc.ca/history/EPISCONTENTSE1EP16CH1PA3LE.html>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

FERREIRA, Ivanir. Mulheres foram mais afetadas emocionalmente pela pandemia. *UOL Viva Bem*, São Paulo, 14 de fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2021/02/14/mulheres-foram-mais-afetadas-emocionalmente-pela-pandemia.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2021

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. *REVISTA USP*. São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio. 2002. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4108842/mod_resource/content/1/Friedman%20O%20ponto%20de%20vista%20na%20fic%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2020.

FUNCK, Susana Borneó. Da Questão da Mulher à Questão do Gênero. In: _____. (org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em inglês) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1994, p. 17-22.

FUNCK, Susana Borneó. *Feminist literary utopias*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em inglês) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Claridade, 2015.

GOMÉZ, Andrés Montero. Psicopatología del síndrome de Estocolmo: ensayo de um modelo etiológico. In: *Ciencia política*, n. 51. 1999. Disponível em: <<http://www.caminos.org.uy/sindromedeestocolmo.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2021.

GANDON, Odile. *Deuses e heróis da mitologia grega e latina*. Trad: Monica Stabel. São Paulo: Martins Fontes, 2000. GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

HOOKS, Bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução: Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HOUAISS, Antônio; et.al. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOWELLS, Coral Ann. *The Cambridge companion to Margaret Atwood*. Cambridge University Press. 2006. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=NaRuLnhbl2QC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 23 abr. 2020.

LOUISIANA CHANNEL. *Margaret Atwood Interview: The Woods Inside Me*. 2015. Disponível em: <<https://youtu.be/n0qx5bfgS7A>>. Acesso em: 29 abr. 2020.

MARTELLO, Alexandro. Brasil teve 105 mil denúncias de violência contra mulher em 2020; pandemia é fator, diz Damares. *G1 Política*, Brasília, 07 de março de 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2021/03/07/brasil-teve-105-mil-denuncias-de-violencia-contra-mulher-em-2020-pandemia-e-fator-diz-damares.ghtml>>. Acesso em: 15 de mar. de 2021

MADELYNN DE LA ROSA. *Girl Friday - Maureen Murdock (The Heroine's Journey)*. Disponível em: <<https://youtu.be/kGIPn5k53eo>>. Acesso em: 20 fev 2020

MURDOCK, Maureen. *The heroine's journey*. Boston: Shambhala Publications, 1990.

NINE NETWORK. *The Handmaid's Tale author Margaret Atwood on her adorable childhood superheroes*. 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/R3P8ahlizw0>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

NINE NETWORK. *Living St. Louis – Margaret Atwood Interview*. 2018. Disponível em <<https://youtu.be/uaN5f65NLAA>>. Acesso em: 28 de abr. de 2020.

OYLER, Lauren. *Iconic Author Margaret Atwood on abortion, Twitter, and predicting everything we're doing wrong*. YouTube, 14 jan. 2016. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=PPPxR3PcXkQ>> . Acesso em: 13 fev de 2018.

PATERSON, Katie. *Margaret Atwood - the first writer for Future Library*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Wb9FyBqK70c>>. Acesso em: 19 abr. 2020.

PESSOA, Caroline E. C. *Meu nome não é Offred: um estudo sobre literatura, cinema e identidade*. Disponível em: <<http://sistemas2.uespi.br:8080/handle/tede/120#preview-link0>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

POTTS, Robert. *Light in the wilderness*. The Guardian, Londres, 23 abr. 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/3dy1Jbl>>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Q on CBC. *Margaret Atwood: Handmaid's relevance after election*. YouTube, 14 jan. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/3mll4Qo>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

RADCLIFFE INSTITUTE. *About Us*. Disponível em: <<https://www.radcliffe.harvard.edu/about-us>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem na ficção*. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROCHA, Rosely. Mulheres são as mais afetadas com desemprego na pandemia. *CUT Brasil*, São Paulo, 03 de fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://www.cut.org.br/noticias/mulheres-sao-as-mais-afetadas-com-desemprego-na-pandemia-a178>>. Acesso em: 02 mar. 2021

RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: Notas sobre a "Economia Política" do Sexo*. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1740519/mod_resource/content/1/Gayle %20Rubin_trafico_texto%20traduzido%20%286%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1740519/mod_resource/content/1/Gayle%20Rubin_trafico_texto%20traduzido%20%286%29.pdf)>. Acesso em: 13 ago. 2019.

RÜSCHE, Ana. *Utopia, feminismo e resignação* / Ana Rüsche ; orientadora Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco. - São Paulo, 2015. 131 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=236504>. Acesso em: 18 ago 2020.

SCHRUPP, Antje. *Uma breve história do feminismo no contexto euro-americano*. Tradução: Eline Alves Kraus. São Paulo: Blucher, 2019.

SESC SÃO PAULO. Centro de Pesquisa e Formação. BRPLOT: O Que Faz um Showrunner?. [S. l.], 2018. Disponível em: <<https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/brplot-o-que-faz-um-showrunner>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

SENNETT, Ryan. *Clip from Atwood interview from Lauren Oyler of Broadly*. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/_UkvFknbFCE>. Acesso em: 18 mar. 2021.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet ... with alterations and an additional scene by David Garrick*, etc. [S. l.]: J.&R. Tonson and S. Draper, 1750. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=LXNZAAAACAAJ&pg=PA21>>. Acesso em: 28 jun. 2021.

SHOWALTER, Elaine. A Literature of Their Own. In: *Feminist Literary Theory: a reader*. Cambridge, Mass: Blackwell, 1986.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. HOLLANDA, Heloisa B. (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SOUTO, Luiza. País tem um estupro a cada 8 minutos, diz Anuário de Segurança

Pública. *UOL Universa*, São Paulo, 18 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/10/18/anuario-brasileiro-de-seguranca-publica-2020.htm>>. Acesso em: 01 mar. 2021

STANFORD, Eleanor. *The Handmaid's Tale' Wants to Be More Than TV Medicine*. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/06/05/arts/television/the-handmaids-tale-bruce-miller-season-three.html>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Ed: UFMG. Belo Horizonte, 2008.

SURFACING. Direção: Claude Jutra. Produção: Beryl Fox. Canada: [s. n.], 1981. 1 DVD (89 min), mono, color.

TEÓFILO, Sarah. Femicídios crescem durante a pandemia; casos de violência doméstica caem. *Correio Braziliense*, Brasília, 19 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2020/10/4883191-feminicidios-crescem-durante-a-pandemia-casos-de-violencia-domestica-caem.html>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

TIBURI, Marcia. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. 11 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012

XAVIER, Ismail Norberto. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

XAVIER, Ismail Norberto. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 2003.

XAVIER, Ismail Norberto. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC/Instituto Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail Norberto. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZOLIN, Lúcia O. Crítica feminista. In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2 ed. Maringá: Eduem, 2005, p. 181-203.

ZOLIN, Lúcia O. Literatura de autoria feminina. In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2 ed. Maringá: Eduem, 2005, p. 275-283.