



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)  
FACULDADE DE LETRAS (FL)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA (PPGLL)

KELY SILVA DE CARVALHO

**O teor testemunhal nas distopias *O Conto da Aia* e *Os Testamentos*,  
de Margaret Atwood**

GOIÂNIA  
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

**Exemplos:** Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Kely Silva de Carvalho

#### 3. Título do trabalho

O teor testemunhal nas distopias O Conto Da Aia e Os Testamentos, de Margaret Atwood

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Kely Silva De Carvalho**, **Discente**, em 14/11/2025, às 09:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Ferraz De Paula , Professor do Magistério Superior**, em 14/11/2025, às 10:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#) .



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5788493** e o código CRC **DF87DADA**.

Referência: Processo nº 23070.046637/2025-81

SEI nº 5788493

KELY SILVA DE CARVALHO

**O teor testemunhal nas distopias *O Conto da Aia* e *Os Testamentos*, de Margaret Atwood**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestra em Estudos Literários

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, história e sociedade

Orientador: Professor Dr. Marcelo Ferraz de Paula

GOIÂNIA  
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Carvalho, Kely Silva de  
O teor testemunhal nas distopias O conto da Aia e Os Testamentos de Margaret Atwood [manuscrito] / Kely Silva de Carvalho. - 2025.  
CXXI, 121 f.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2025.  
Bibliografia.

1. literatura. 2. distopia. 3. testemunho. 4. feminismo. 5. crítica literaria. I. Paula, Marcelo Ferraz de, orient. II. Título.

CDU 821



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº 26 da sessão de Defesa de Dissertação de Kely Silva de Carvalho, que confere o título de Mestra em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários.

Aos trinta dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e cinco, a partir das 14h, de forma híbrida, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada " O teor testemunhal nas distopias O Conto Da Aia e Os Testamentos, de Margaret Atwood". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Marcelo Ferraz de Paula (PPGL/FL/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Fabíola Simão Padilha Trefzger (PPGL/UFES), cuja participação se deu por video conferência, membro titular externo e Professora Doutora Tarsilla Couto de Brito (PPGL/FL/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Marcelo Ferraz de Paula, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos trinta dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e cinco.

## TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Ferraz De Paula, Professor do Magistério Superior**, em 20/01/2026, às 10:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabíola Simão Padilha Trefzger, Usuário Externo**, em 20/01/2026, às 18:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tarsilla Couto De Brito, Professora do Magistério Superior**, em 21/01/2026, às 11:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5918649** e o código CRC **49AB1DBE**.

Referência: Processo nº 23070.046637/2025-81

SEI nº 5918649

## AGRADECIMENTOS

O trabalho de pesquisa não é um trabalho solitário, ele faz parte de um contexto maior de relações que envolvem direta ou indiretamente toda uma comunidade, toda uma gama de vozes, incluindo aquelas que vieram antes e abriram caminho para que tantas outras mulheres, inclusive eu, pudessem chegar até aqui. Assim, a conclusão desta dissertação representa não apenas o resultado de esforços individuais, mas o apoio e a colaboração de muitas pessoas que compartilharam comigo conhecimento, incentivo e confiança ao longo desta jornada.

Agradeço, em primeiro lugar, à Nossa Senhora Aparecida, aos orixás e a todas as deusas que me sustentam e me ajudam a reconstituir a força criadora a nós negada pelo patriarcado.

Agradeço também ao meu orientador, Marcelo Ferraz, cuja orientação paciente, criteriosa e inspiradora foi essencial para a realização deste trabalho. Seus conselhos, questionamentos e estímulos contribuíram de maneira decisiva para o aprimoramento desta pesquisa, sempre promovendo o desenvolvimento do pensamento crítico e acadêmico e que, com muita empatia, compreende que entre a pesquisa e a escrita a vida acontece e às vezes nos atropela.

Agradeço ainda à professora Tarsila Couto de Britto por ter acompanhado o início desta pesquisa e por ser uma inspiração de acadêmica feminista que não se deixa dominar pela linguagem patriarcal que, de certa forma, ainda ressoa na academia.

Aos meus pais, Maria Sebastiana e Melchizedec de Carvalho, por sempre terem me ensinado a importância do conhecimento e da independência e autonomia, principalmente para as mulheres. A minha querida e amada irmã, Julyana Carvalho, minha inspiração de força e coragem.

Ao meu melhor amigo, companheiro e amor, Luiz Souza, você me faz ter esperança de construir uma utopia em que o respeito às diferenças, o afeto, o senso de comunidade e os saberes femininos sejam valorizados e resgatados dos porões da história patriarcal. Obrigada por acreditar em mim até mesmo quando eu não consigo. Te amo há 16 anos e contando.

Sou profundamente grata à Universidade Federal de Goiás e ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, que ofereceu os recursos acadêmicos e estruturais necessários, bem como um ambiente propício à reflexão, à pesquisa e à troca de ideias, tornando possível o desenvolvimento desta dissertação.

Aos professores e colegas do programa, registro minha gratidão pelas discussões enriquecedoras, pelas críticas construtivas e pelo incentivo intelectual, que desafiaram e aprimoraram meu olhar sobre o tema, fortalecendo a construção das análises aqui apresentadas.

Às minhas amigas do Clube de Teoria Feminista Ontem e Hoje e da Ala 42, em especial, Suzana Veiga, Taty Guedes, Marina Conti, Ana Paula Malagueta, Ana Carolina Lobo, Carolina Formagio, Adeline Daniel, vocês são inspiração para mim e me fazem acreditar na possibilidade de se imaginar e criar novos mundos. Espero que consigamos construir nossa vila mulheril, cheia de afeto e matriarcado.

Sou também eternamente grata às minhas amigas tiagas Thalita Barros, Camila Morais, Camila Hirth, Leonardo Pardini, Antônio Ribeiro, Ana Paula Castro, Georgia Cynara, Thais Oliveira e Bruno Miranda, além dos naufoamigos e dos iluminados, vocês trazem alegria para os meus dias e bastante compartilhamento de informações (ou seja, fofocas).

Agradeço ainda à Universidade Estadual de Goiás, local em que atuo como servidora, na figura do coordenador da Unidade Goiânia-Laranjeiras, o Prof. Dr. Lucas Henrique Ferreira Sampaio. Sem o apoio da instituição, eu não conseguiria ter finalizado essa etapa. Às professoras do curso de Cinema por também serem minha inspiração de mulheres cientistas comprometidas com o desenvolvimento do ensino e do audiovisual em Goiás. À equipe de gestão de pessoas da universidade, em especial ao Claudiomar Goulart por ter me ajudado no processo de conseguir licença para estudos.

Agradeço às obras e autores que fundamentaram esta pesquisa, especialmente Margaret Atwood e a todas as mulheres AUTORAS cujas narrativas instigaram a reflexão sobre memória, testemunho e identidade, oferecendo um eixo central para esta dissertação.

Por fim, deixo meu sincero agradecimento a todas as mulheres que vieram antes de mim, que sofreram, morreram, foram agredidas, desacreditadas, diminuídas e roubadas e ainda assim, abriram caminhos para que hoje, cada uma de nós pudéssemos estar aqui, ocupando os bancos da universidade e produzindo ciência de ponta. Eu sou porque vocês são.

Carvalho, Kely Silva de. **O teor testemunhal nas distopias *O Conto da Aia* e *Os Testamentos*, de Margaret Atwood.** 2025. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) — Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO.

## RESUMO

Nesta dissertação, analiso os romances *O Conto da Aia* (1984) e *Os Testamentos* (2019), da escritora canadense Margaret Atwood, interpretando e ressaltando as características que fazem das obras parte da tradição distópica do fazer literário à luz da perspectiva dos estudos de gênero e do testemunho. Para isso, investigo o teor testemunhal presente nas distopias, compreendendo como as narrativas ficcionais articulam estratégias discursivas associadas ao testemunho em contextos de regimes autoritários, tensionando a barreira entre ficção e fato e destacando a influência da história na escrita literária e vice versa. A pesquisa parte da hipótese de que, embora inseridas no âmbito da ficção distópica, as obras incorporam estratégias discursivas do testemunho, evidenciando uma tensão entre memória individual, verdade e narrativa. Para fundamentar a discussão, recorro a referenciais teóricos que tratam de testemunho, história e distopia, como Tom Moylan (2000), Lyman Tower Sargent (1994), Ildney Cavalcanti (2003) e Raffaella Baccolini (2003) entre outros que estudam as narrativas utópicas/distópicas, além de pesquisadores como Shoshana Felman e Dori Laub (1992), Frederic Jameson (2019), Sarmiento-Pantoja, Márcio Seligmann-Silva (2003), que estudam memória e testemunho. A dissertação, de cunho bibliográfico, faz uma análise interpretativa das obras, pensando forma e conteúdo e investigando a construção das vozes narrativas, destacando a fragmentação, a subjetividade e a ausência de garantias de autenticidade como marcas centrais do relato testemunhal na ficção. Assim, argumento que, ao incorporar elementos da literatura de testemunho, as distopias atwoodianas não apenas representam experiências extremas, mas também questionam os limites da narrativa diante da violência e da opressão, instaurando um espaço crítico para refletir sobre as responsabilidades éticas da literatura e da memória.

**Palavras-chave:** testemunho; distopia; Margaret Atwood; memória; narrativa.

Carvalho, Kely Silva de. **Testimonial Content in the Dystopias *The Handmaid's Tale* and *The Testaments* by Margaret Atwood.** 2025. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) — Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO.

## ABSTRACT

In this research, I analyze the novels *The Handmaid's Tale* (1984) and *The Testaments* (2019) by Canadian writer Margaret Atwood, interpreting and emphasizing the characteristics that place these works within the dystopian tradition of literary production through the lens of gender studies and testimony. To this end, I investigate the testimonial dimension present in these dystopias, examining how fictional narratives articulate discursive strategies associated with testimony in contexts of authoritarian regimes, challenging the boundary between fiction and fact, and highlighting the mutual influence between history and literary writing. The essay is based on the hypothesis that, although situated within the realm of dystopian fiction, these works incorporate structural elements of testimony, revealing a tension between individual memory, truth, and narrative. To ground the discussion, I draw on theoretical references concerning testimony, history, and dystopia, such as Tom Moylan (2000), Lyman Tower Sargent (1994), Ildney Cavalcanti (2003), and Raffaella Baccolini (2003), among others who study utopian/dystopian narratives, as well as scholars such as Shoshana Felman and Dori Laub (1992), Fredric Jameson (2019), Sarmiento-Pantoja, and Márcio Seligmann-Silva (2003), who examine memory and testimony. This research, of bibliographical nature, presents an interpretative analysis of the works, considering both form and content and investigating the construction of narrative voices, emphasizing fragmentation, subjectivity, and the absence of guarantees of authenticity as central features of testimonial discourse in fiction. In *The Handmaid's Tale*, Offred's narrative exposes the experience of violence and the deprivation of rights through a voice that seeks, in the act of narration, to resist erasure and the annulment of her subjectivity. In *The Testaments*, testimony unfolds through multiple perspectives, problematizing the relationship between truth, fiction, and memory in the historical reconstruction of Gilead. Thus, I argue that by incorporating elements of testimonial literature, Atwood's dystopias not only represent extreme experiences but also question the limits of narrative in the face of violence and oppression, establishing a critical space for reflecting on the ethical responsibilities of literature and memory.

**Keywords:** testimony; dystopia; Margaret Atwood; memory; narrative.

*Resgatar e recontar não só a história das mulheres, mas a dos "outros" é nosso dever geracional. Com isso em mente, penso que, assim como o filósofo grego Heráclito colocou aos pés da deusa Ártemis no templo em Éfeso sua contribuição filosófica, eu coloco, aos pés dos leitores deste livro, algumas das minhas pesquisas e reflexões — sempre parciais, históricas e apaixonadas.*

*(Julia Myara)*

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1 - O gênero distópico, sua relação com a história e a crítica à contemporaneidade</b>	<b>18</b>
1.1- A utopia, a história e o desenvolvimento de um gênero	18
1.2 - Século de pesadelo, futuros de medo: o surgimento do gênero distópico e suas características	23
1.3 - Distopias feministas: a opressão sexual como retrato do horror	31
1.4 - A estrutura narrativa em O Conto da Aia e Os Testamentos	35
2 - Distopia e história - a imaginação distópica em tempos de caos	39
2.1- O conto da Aia e Os Testamentos enquanto distopia crítica feminista	45
<b>Capítulo 2 - O teor testemunhal na realidade ficcional de Gilead.</b>	<b>72</b>
2.1 - O teor testemunhal no mundo ficcional de Gilead.	72
2.2 - O Testemunho na literatura e a literatura no testemunho	73
2.3 - O subjetivo na construção da memória e da história em tempos de catástrofes: zeugnis, testimonio e o teor testemunhal.	77
2.4 - Uma teoria do testemunho às avessas	86
2.5 - O teor testemunhal nos relatos das personagens femininas e a construção da subjetividade feminina em tempos de catástrofes.	92
<b>Considerações Finais</b>	<b>114</b>
Referências	117

## Introdução

No ocidente, os anos 1980 foram atravessados por diversas políticas de retrocesso que colocaram em xeque os avanços sociais. Segundo Susan Faludi (2001), esse contra-ataque ao pensamento progressista foi causado, entre outros fatores, não apenas pelo impacto da crise econômica no desenvolvimento de políticas públicas de inclusão e diversidade, mas também pelo avanço do preconceito em relação à população homossexual, muito por causa do aumento dos casos de Aids, cuja transmissão era erroneamente atribuída à comunidade, e também ataques aos avanços conquistados pelo movimento feminista.

É nesse contexto de retrocesso e ressurreição de velhos mitos, para parafrasear Susan Faludi, que a autora canadense Margaret Atwood lança em 1985 uma das suas obras de maior sucesso, o romance distópico *O Conto da Aia (The Handmaid's Tale)*. O romance conta a história deste novo país, a República de Gilead, uma ditadura fundamentalista religiosa que mantém as mulheres sob forte vigilância e controle em todos os aspectos de suas vidas. O advento dessa república se deu mediante um golpe de estado em que grupos paramilitares assumiram a chefia do governo e aprovaram regras, leis e decretos que acabaram por excluir as mulheres do debate público e da participação na sociedade civil. Essa ascensão dos Filhos de Jacó, como era nomeado o grupo, se deu de maneira sutil e gradual: aos poucos eles foram se infiltrando nas posições de comando do país até tomarem para si o poder. No livro, acompanhamos então as décadas iniciais do estabelecimento de Gilead.

Na República, controlada por e para homens, as mulheres são divididas em categorias sociais ligadas às suas funções supostamente biológicas. Temos então as *Esposas (wives)*, mulheres casadas com os *Comandantes (Commanders)*, homens que administram os rumos do país; as *Tias (Aunts)*, que são responsáveis pela formação, por assim dizer, das Aias, as quais são tratadas como barrigas de aluguel, obrigadas a se deitarem e reproduzirem com os comandantes e sendo subordinadas a ele e a sua família; nas margens de Gilead temos as *Marthas*, mulheres que cuidam dos afazeres domésticos, e as mulheres desviantes das normas patriarcais gileadianas, pouco retratadas na história, como as mulheres trabalhadoras das colônias (espécie de locais onde se pratica o trabalho forçado) e aquelas que ocupam a chamada *Casa de Jezebel*, um bordel, que pela lei de Gilead não poderia existir, mas funciona na clandestinidade.

A função das Aias na narrativa é de trabalho reprodutivo; como o mundo passa por uma crise em relação às baixas taxas de natalidade, devido à poluição e outros agravantes ambientais, são poucas as mulheres que conseguem ter filhos, e aquelas ainda férteis —

geralmente mulheres mais abastadas — são sequestradas e transformadas em aias para serem utilizadas como uma máquina de gerar crianças, através de um ritual violento, que envolve as Esposas, os Comandantes e essas mulheres. O ritual é justificado e tido como aceitável a partir da utilização do texto bíblico, que funciona como as leis desse país comandado pelo fundamentalismo religioso. O ritual de reprodução da vida é criado a partir da inspiração na passagem bíblica contada no Gênesis (30:1-5):

Vendo Raquel que não dava filhos a Jacó, teve inveja de sua irmã, e disse a Jacó: Dá-me filhos, se não morro. Então se acendeu a ira de Jacó contra Raquel, e disse: Estou eu no lugar de Deus, que te impediu o fruto de teu ventre? E ela disse: Eis aqui minha serva Bila; coabita com ela, para que dê à luz sobre meus joelhos, e eu assim receba filhos por ela. Assim lhe deu a Bila, sua serva, por mulher; e Jacó a possuiu. E concebeu Bila, e deu a Jacó um filho.

Assim, as aias são consideradas apenas em suas funções de receptáculos da vida. A elas não é permitida nem mesmo a utilização de um nome próprio, ao contrário, sua identidade é ligada à identidade do comandante a qual elas servem e isso é demonstrado através da utilização da preposição *of*, que na língua inglesa indica pertencimento ou posse. A narradora da história chama-se *Offred*, que quer dizer *De Fred*, indicando que a mulher pertence ao comandante cujo nome está expresso em sua alcunha.

*Offred* é quem nos conta a vida em Gilead. O romance é narrado em primeira pessoa por ela, e o relato a que temos acesso, no final do livro saberemos, é um compilado de uma narrativa encontrada em fitas, no ano de 2165, por grupos de pesquisadores que estudam a história gileadiana. Isso quer dizer que, diferentemente da tradição de distopias, em *O Conto da Aia* acompanhamos a ascensão do novo regime, pelo qual *Offred* nos conduz, e posteriormente saberemos — no discurso do professor Pieixoto, estudioso da história do país, no congresso descrito no último capítulo do livro, chamado “Notas Históricas” — que essa ditadura fundamentalista encontrou seu fim de alguma forma. E é sobre o processo de derrocada do regime e como de fato se deu a queda de Gilead que trata o livro *Os testamentos*, lançado por Atwood em 2019.

Os eventos que se desenrolam neste segundo volume da saga acontecem quinze anos após o relato do primeiro volume; aqui a obra é organizada a partir da narração de três protagonistas: *Tia Lydia*, uma das Tias que comandam o sistema de preparação das aias no romance anterior, *Agnes*, que é filha de um dos comandantes de Gilead, e *Daisy*, a personagem que não viveu em Gilead, ao contrário, ela é canadense e saberemos, no decorrer da narrativa, que a personagem na verdade é filha de *Offred* e *Nick*, que atuava como motorista para o comandante da nossa narradora de *O Conto da Aia*. Novamente o livro é

amarrado em uma estrutura em que as narrativas das três personagens são apresentadas ao público através do trabalho dos historiadores por meio das “notas históricas” que fecham o livro, nos mesmos moldes do primeiro romance, utilizando uma estrutura que incorpora um teor testemunhal dentro da narrativa, que, inclusive, apresenta capítulos no qual as personagens recebem a alcunha de Testemunha 369B. Porém, diferentemente da atuação problemática do professor Pieixoto no primeiro volume, aqui os historiadores estão mais engajados em respeitar e falar sobre a existência dessas mulheres, que agora têm nome, que agora não são resumidas e submetidas a piadas de cunho sexistas.

Em *Os Testamentos*, diferente do primeiro volume da saga, há muito mais espaço para a contestação do sistema gileadiano, dando margens para a imaginação de um futuro utópico em que é possível vencer a autocracia da ditadura religiosa. Isso quer dizer que, embora as distopias apresentem mundos que são simulacros que elaboram críticas negativas e problematizadoras da nossa realidade vivida, alguns desses romances podem propor mudanças, através da ação e do discurso daquele/daquela ou daqueles/daquelas personagens que despertam para as mazelas sociais. Dispostos na contranarrativa, alguns desses romances apresentam um caminho de mudança, de esperança.

Conforme Tom Moylan (2016), há distopias que apresentam uma estrutura narrativa configurada por um pessimismo militante, de final aberto que se conecta e propõe alternativas de luta, alternativas de sociedade, que seriam essas cuja proposição gerada pela crítica é de construção de possibilidades utópicas, ou seja, de uma sociedade que seja melhor que a nossa realidade. Essas narrativas, segundo Moylan, estabelecem uma relação de estranhamento com a situação histórica e a ela não se rendem, por isso apresentando uma estrutura de final aberto. De outro modo, há também textos distópicos que em sua construção apresentam um horizonte de resignação, em que a contranarrativa, a luta dos/das personagens desviantes são esmagadas; esses textos apresentam um horizonte antiutópico e são definidos por Moylan como pseudodistopias.

Para Moylan (2016), *O Conto da Aia* é um caso curioso dentro da tradição distópica, pois a sua posição e proposição de futuro é ambígua, uma vez que, embora o final aponte para um futuro utópico em que a teocracia gileadiana foi esmagada, há traços de antiutopia, pois mostra que, embora o futuro pós-Gilead seja mais livre e melhor, esse futuro ainda é atravessado pela misoginia e resignação, o que encontra ressonância com a tese da pesquisadora Ana Rüsche (2015) intitulada *Utopia, feminismo e resignação em The left Hand of Darkness e The Handmaid's Tale*, que defende que, considerando o contexto maior da obra,

a narrativa não consegue ampliar a imaginação utópica de forma a pensar sociedades que se organizam de maneira diferente do que conhecemos até então.

Em *Os Testamentos*, essa postura resignada talvez seja modificada porque o gênero utópico/distópico não é tão somente fantasias imaginadas, ao contrário, como encontrado em trabalho de autores como Valdinei José Arboleya (2021), Tom Moylan (2000) e a pesquisadora Amanda Berchez (2021), tanto utopias quanto distopias guardam uma relação com a realidade vivida, e é pensando e analisando o mundo a nossa volta, a história como um todo, que esses gêneros tecem suas críticas e pensam mudanças sociais. Como trazido por Arboleya (2021, p. 522), “a distopia permite antever um futuro sob a ótica dos acontecimentos já passados e por isso mesmo aponta para fragmentos da memória histórica ressignificada na ficção”. Da mesma forma, Amanda Berchez (2021) diz que as distopias e utopias são caracterizadas por sua preocupação social e operam por comparação e contraste entre a sociedade imaginada no texto literário e as configurações históricas e sociais da sociedade objetiva e a realidade vivida.

Por isso mesmo Atwood, falando sobre o primeiro romance, declara que as inspirações para criação do seu texto têm relações com fatos que já aconteceram antes na história da humanidade: “tantas vertentes diferentes alimentaram ‘O conto da Aia’ — execuções em grupo, leis suntuárias, queima de livros, o programa Lebensborn da SS e o roubo de crianças dos generais argentinos, a história da escravidão, a história da poligamia americana [...] a lista é longa” (Atwood, 2017, p. 02, tradução minha)<sup>1</sup>. E pensando no alargamento das fronteiras entre real e imaginário, além da pesquisa histórica e da ligação com o real vivido, a autora cita ainda que a forma literária do testemunho inspirou a criação deste mundo imaginário e, sobretudo, como figuras reais do passado que escreveram e deixaram seus relatos de traumas e de vivências, como Anne Frank, foram exemplos para a criação de personagens como Offred.

Na distopia, ficção e realidade se misturam, de forma que o gênero busca na história fatores que servem de crítica e explicação do porquê chegamos, ou podemos chegar, nos horrores perpetrados, de forma que, “Se o ‘real’ pode ser pensado como um ‘desencontro’ (algo que nos escapa como o sobrevivente o demonstra a partir de sua situação radical), não deixa de ser verdade que a linguagem e, sobretudo, a linguagem da poesia e da literatura, busca esse encontro impossível” (Seligmann-Silva, p. 82). Portanto, os romances distópicos

---

<sup>1</sup>So many different strands fed into “The Handmaid’s Tale” — group executions, sumptuary laws, book burnings, the Lebensborn program of the SS and the child-stealing of the Argentine generals, the history of slavery, the history of American polygamy [...] the list is long.

são obras analíticas que, através do olhar negativo do porvir, pretendem nos levar a pensar sobre nossos próprios atos, pois “no momento que apresenta um futuro negativo, faz refletir sobre que caminhos seguir para um mais positivo, em relação ao mundo empírico” (Camargo, 2015, p. 19).

Pensando nessa ligação entre imaginário e real, história e utopias/distopias, talvez esta conexão seja um dos fatores pelos quais o modo narrativo se diferencie tanto entre os dois volumes da história. *O Conto da aia* é lançado, como já mencionado, em um período de grandes retrocessos em relação às políticas públicas de bem estar social e ataques às conquistas femininas. *Os Testamentos*, por sua vez, surge em um contexto de ressurreição da extrema direita no Ocidente e de um discurso de ódio às minorias, mas em 2019 há mais discussões sobre lutas e possibilidade de agência por parte das mulheres, das pessoas negras e da população LGBTQIAPN+, o que talvez tenha inspirado modificações no espírito da obra em que notamos um teor de maior de resistência e luta.

Como a própria Atwood (2017) discorre, ela escreveu *O Conto da Aia* em um período da vida em que morou na Alemanha Ocidental dividida pelo muro de Berlim e essa paisagem de um autoritarismo latente inspirou sua obra:

Todos os domingos, a Força Aérea da Alemanha Oriental emitia ruídos sônicos para nos lembrar de quão próximos estavam. Durante minhas visitas a vários países atrás da Cortina de Ferro — Tchecoslováquia, Alemanha Oriental —, experimentei a cautela, a sensação de estar sendo espionada, os silêncios, as mudanças de assunto, as formas oblíquas pelas quais as pessoas podem transmitir informações, e isso tinha uma influência no que eu estava escrevendo. (Atwood, 2017, p. 1; tradução minha)<sup>2</sup>

Em entrevista concedida em 2019 para a *ABC News*, a autora menciona que, embora à época da escrita e lançamento do primeiro livro as circunstâncias sociais pareciam indicar uma forte tendência para a formação de um governo teocrático nos Estados Unidos e na Europa, com o avanço dos governos de extrema direita, como o de Donald Trump, o livro foi recebido pelos leitores como pura fantasia e as ações narradas na história pareciam muito distantes e quase impossíveis de acontecerem, segundo a leitura que se fazia do enredo da obra. Esse cenário muda a partir do resgate do livro, principalmente conectada com a popularidade da série baseada na obra e produzida pela rede de streaming *Hulu*, o que também inspirou a autora a escrever a sequência. Segundo Margaret Atwood (2019), a escrita de um segundo volume foi

---

<sup>2</sup> Every Sunday the East German Air Force made sonic booms to remind us of how close they were. During my visits to several countries behind the Iron Curtain — Czechoslovakia, East Germany — I experienced the wariness, the feeling of being spied on, the silences, the changes of subject, the oblique ways in which people might convey information, and these had an influence on what I was writing.

também para responder aos questionamentos dos vários leitores e leitoras a respeito do que aconteceu com Offred e como se deu a derrocada de Gilead.

Margaret Atwood escreve *Os Testamentos* incorporando no texto não apenas a resposta ao que se deu com Offred, com Tia Lydia e com Gilead, sua queda e derrocada, mas também dando ao texto um horizonte de esperança, uma contranarrativa permeada pela utopia, pela possibilidade de resistência e luta e, como a própria autora informa (2019, s/p.), “Trinta e cinco anos é um bom tempo para se pensar em respostas possíveis, e as respostas mudaram tanto quanto mudou a sociedade, e conforme possibilidades se tornaram realidades”. Portanto, se no primeiro livro a sociedade estava marcada pelo retrocesso e avanço de políticas autoritárias, o segundo livro, embora lançado em um cenário de avanço da extrema direita no mundo e, conforme a autora menciona, de muito mais pressão do que nos anos anteriores, seu horizonte utópico se conecta às possibilidades de mudanças sociais advindas do próprio desenvolvimento humano e social empreendido nas últimas décadas.

O tempo, a memória e a subjetividade das personagens femininas são os elementos que constroem a trama da narrativa de Margaret Atwood e, ainda, os romances podem ser pensados como uma revisão da história oficial que parte do olhar das margens, dos indivíduos marginalizados que desafiam o discurso masculinista focando uma perspectiva feminina (Howells, 1998). Como encontrado na pesquisa de Coral Ann Howells (1998), em ambas as distopias, diferentemente de outras literaturas do gênero, cujo discurso masculino conduz a trama, a perspectiva feminina é que constrói os romances. Neste sentido, pensar em utopias/distopias feministas e em relatos testemunhais femininos é resgatar a história das mulheres e alimentar a imaginação literária que pensa outros futuros possíveis, de resistência e igualdade, embora em *O Conto da aia*, e mesmo em *Os Testamentos*, este futuro seja pouco promissor em termos de mudanças estruturais, porque, no universo da narrativa distópica o que importa é o alerta para o modo como podemos perder a nossa liberdade, oferecendo sinais reconhecíveis no agora.

Offred, Tia Lydia, Daisy, Agnes ao nos contarem as vivências e histórias de Gilead, através do registro oral, gravados em fitas no caso do testemunho de Offred, e os relatos escritos em *Os Testamentos*, organizam o caos vivido e guardam os rastros da opressão que testemunham, tentando evitar que esta opressão se repita em um futuro, afinal, de acordo com Gayle Greene (1991, p. 298, tradução minha): “As mulheres especialmente precisam lembrar, porque o esquecimento é o maior obstáculo para a mudança.”<sup>3</sup>. Lembrar pode ajudar a evitar

---

<sup>3</sup> Women especially need to remember because forgetting is a major obstacle to change.

que as dores se repitam. A narrativa das personagens, mais que um testemunho de um horror ficcionalizado, é um ato de esperança e resistência, afinal, em um país que nega às mulheres o acesso à escrita e a leitura, usar a linguagem para falar de si é um ato de coragem.

Assim, compreendendo tanto *O Conto da Aia* quanto *Os Testamentos* enquanto distopias feministas que, conforme aponta Ildney Cavalcanti (2003), narram a história das mulheres sob o patriarcado de forma hiperbólica, desvelando opressões com o intuito de levantar reflexões e críticas ao tratamento dado às mulheres, a dissertação aqui empreendida parte dos seguintes questionamentos: quais características encontradas nos dois livros definem os romances enquanto obras distópicas de caráter feminista? Como e se a tradição distópica/utópica conecta à história e como essa relação se apresenta? Por fim, de que modo ambos os romances utilizam-se de estratégias narrativas que fazem relação com elementos do testemunho configurando-se uma obra de teor testemunhal no qual o discurso memorialístico serve como elemento da construção da subjetividade feminina e do resgate da memória das mulheres?

Partindo da leitura e análise de um corpus literário composto por obras que ajudam a compreender a tradição das utopias/distopias, o testemunho, os estudos de gênero, a construção do sujeito feminino e as teorias da memória, a pesquisa se baseia na metodologia qualitativa de teor bibliográfico. Selecionei estudos de autores como Thomas Moylan (2000), Lyman Tower Sargent (1994), Ildney Cavalcanti (2003), Darko Suvin (2003), Susana Borneo Funck (1998), Raffaella Baccolini (2003), entre outros, que tratam da tradição das distopias; Paul Ricoeur (2010), Joel Candau (2019), Gayle Greene (1991) que analisam a teoria da memória em seus aspectos históricos e filosóficos, e Márcio Seligmann-Silva (2003, 2005), que trabalha com narrativas de testemunho.

O livro teve seus trechos selecionados e delimitados para a análise interpretativa da obra, compreendendo os romances a partir das formas de representação e do relato testemunhal na obra de Atwood. Com isso, busco contribuir com o desenvolvimento dos estudos das narrativas ficcionais que incorporam características da literatura de teor testemunhal e como essas narrativas subvertem e tensionam o gênero romance, tendo como foco o estudo do testemunho feminino. E ainda, com o estudo das tradições utópicas/distópicas, pretendo colaborar com o desenvolvimento do estudo das distopias de caráter feministas, pensando suas características e abordagens e, sobretudo, demonstrando a importância desse gênero para a criação de uma imaginação literária que inspire críticas e mudanças na realidade vivida das mulheres.

Como prática de estudo, a análise literária interpretativa vai pensar o texto da autora à luz das teorias do testemunho, e do teor testemunhal na literatura, esse estudo será balizado com perspectivas dos estudos feministas e de autoria feminina, compreendendo de que forma história, testemunho e distopia se conectam, distanciam e se entremeiam na perspectiva da narrativa ficcional distópica, e do discurso testemunhal enquanto catalisador na construção da subjetividade feminina. Assim, no primeiro capítulo faço uma reflexão teórica sobre o conceito de distopia, como se desenvolve o gênero e seus subgêneros, como as distopias feministas. Essa reflexão leva em conta os diversos estudos que pesquisam este gênero literário e de que forma ele se relaciona com os romances analisados.

Para isso, parto da compreensão da distopia como movimento narrativo próprio da modernidade e do sujeito moderno (Seligmann-Silva, 2009) que, sob uma ótica reflexiva, percebe-a criticamente desenhando futuros negativos e criando narrativas de impacto (Moylan, 2000; Camargo, 2015). Seguindo o pensamento de Tom Moylan (2000), entendo aqui este fenômeno literário, ou seja, as distopias, enquanto uma derivação do gênero da utopia, estando a ela ligada de maneira crucial.

Analiso também as distopias como gênero que pode se prestar de forma eficiente a denunciar a opressão e que também mobiliza uma consciência histórica. Segundo Ildney Cavalcanti (2003), ao construir narrativas de opressão feminina, autores e autoras expõem um futuro aterrador para as mulheres, mas não só, criticando radicalmente as atuais relações de poder, que ainda colocam mulheres como menores e inferiores. Por fim, também busco nas teorias do testemunho a compreensão deste fenômeno como fonte catalisadora da formação do sujeito, que se constrói através da reinterpretação e reescrita de uma memória coletiva, como encontrado em Pollak (1992).

Também penso no conceito de testemunho, percebendo se e como podemos compreender o relato nas duas obras enquanto um relato de teor testemunhal, que se baseia na forma narrativa do testemunho articulado à ficção para construir esse mundo ao mesmo tempo tão diferente e tão próximo de nós. Por fim, será feita a análise dos romances, comparando as duas obras e estudando como o testemunho é construído em cada uma delas e de que forma estes testemunhos constroem a subjetividade destas personagens femininas. Dessa forma, primeiro estudaremos as teorias de testemunho, memória e da tradição utópica/distópica para então relacionar ao estudo das obras que serão analisadas em continuidade e comparadas. No segundo capítulo, discorro sobre o testemunho e estabeleço comparações entre as características da literatura de testemunho e o quanto a obra aqui

analisada incorpora essas características para criar uma distopia que se define por incorporar um teor de testemunho em sua narrativa.

Esta pesquisa se soma ao arcabouço de análises literárias desenvolvidas sobre os romances, como as pesquisas já mencionadas de Ana Rüsche e Coral Ann Howells, além de trabalhos como o artigo *Nolite te bastardes carborundorum: a narrativa testemunhal em o conto da aia, de Margaret Atwood* (2021), de autoria de Adriana Souza Machado Santana e Marcelo Ferraz, publicado na *Revista Signótica* e que também discorre sobre o teor testemunhal da narrativa, e outros que estudam as obras pensando a representação das mulheres e o patriarcado dentro das narrativas (Nielsson, 2019; Barros, 2020; Zanezi, 2018). Também é importante mencionar que este estudo deriva da pesquisa empreendida e começada por mim em 2021, no trabalho de conclusão de curso, intitulada *Memória, Testemunho e Esquecimento na distopia feminista O Conto da Aia, de Margaret Atwood* orientado por Tarsila Couto de Brito.

Esta análise se justifica porque é através da crítica da contemporaneidade, trazida por Atwood e pelas distopias em si, que podemos também fazer asserções sobre os resultados que ações impensadas dos seres humanos podem causar. Além disso, ao relacionar testemunho, ficção literária e distopias, contribuimos com o estudo dos romances, em especial os romances distópicos, como uma faceta muito particular da literatura a partir do século XX, que incorpora elementos do real na tessitura do imaginário ficcional, de forma que este gênero torna-se um instrumento de crítica relevante e necessário, alargando as fronteiras entre real e imaginário, entre história e literatura, uma vez que os romances criam uma sociedade viável, que, enquanto distopias, pensam futuros possíveis (e passíveis de acontecerem) a partir da análise do passado e do presente.

E ainda, ler e analisar *O Conto da Aia* e *Os Testamentos* é compreender como se constrói e se empodera a violência e a repressão nos dias atuais, principalmente no que tange às questões femininas, e como a persistência da memória e sua resistência em relatos testemunhais, principalmente em situações de catástrofes, é um instrumento que permite ao sujeito continuar sujeito, continuar ainda humano/humana e salvaguardar sua identidade, sobretudo quando pensamos em uma perspectiva de gênero, afinal, às mulheres tanto na ficção quanto na realidade vivida, historicamente, lhes foi negada a voz, a presença e a autoridade na construção da história e da memória testemunhal, sendo as mulheres silenciadas ou invalidadas.

## Capítulo 1 - O gênero distópico, sua relação com a história e a crítica à contemporaneidade

### 1.1- A utopia, a história e o desenvolvimento de um gênero

A literatura, enquanto um produto cultural e uma tecnologia que está situada social e historicamente, tece representações da sociedade e do mundo a sua volta, com o intuito não só de fruição, mas de colocar em perspectiva e analisar criticamente a realidade à nossa volta. Sendo essa literatura realista ou não, os traços do que conhecemos no mundo material perpassam até mesmo aquelas narrativas que à primeira vista se afastam da descrição do mundo e de seus tipos sociais tal qual os conhecemos. A utopia, enquanto gênero literário que revela possibilidades de outros modos de vida, nem sempre emancipatórios, nem sempre justos para todos, e que é também atravessada pela realidade concreto-material, participa do escopo que chamamos Ficção Especulativa.

O termo trata-se de um gênero que engloba narrativas diversas que extrapolam a realidade empírica para projetar futuros possíveis e realidades alternativas que são construídas em relação à nossa, embora essa relação seja desviante. A ficção especulativa, segundo Robert Heinlein (1947), transpõe os limites do real por meio de narrativas que tecem futuros hipotéticos, imaginativos ou fantásticos, não necessariamente ancorados na ciência e na tecnologia, como a ficção científica. No entanto, sendo um termo guarda-chuva, ele engloba não só a ficção científica, mas outras narrativas generificadas como a fantasia, o terror, o horror, as utopias, distopias, o realismo mágico, ou seja, toda essa gama de histórias que “envolve coisas que realmente poderiam acontecer, baseadas em tendências já existentes” (Atwood, 2011, p. 6), estabelecendo uma especulação social que trabalha reconstruindo o mundo para revelar estruturas de poder, exclusão e resistência.

Autores como Tom Moylan (2000, 1986), Margaret Atwood (2011) e Raffaella Baccolini (2003) apontam que a tradição utópica literária e as distopias são especulativas pois operam como cartografias críticas que podem funcionar como uma advertência sobre futuros indesejáveis, como fazem as distopias. Para isso, os textos utópicos, em primeiro lugar, desestabilizam o nosso olhar sobre a realidade, tornando não-familiar, estranho, aquilo que é tão comum e trivial que nossa percepção já está acostumada. Maria Varsam (2003) nomeia este aspecto da utopia como *estranhamento* (*defamiliarization*), termo muito usado pelos formalistas russos e desenvolvido, principalmente por Viktor Chklovski (2013). O estranhamento faz com que nossa percepção do real se modifique a tal ponto que aquele fato

social corriqueiro assume uma outra perspectiva que não conseguimos perceber quando estamos imersos em sobreviver. Para a autora, o objetivo deste gênero literário é nos ajudar a compreender o mundo não apenas como ele é, mas como poderia ser, ampliando as possibilidades de criação de novos olhares sobre o real e suas particularidades.

Segundo a pesquisadora Fátima Vieira (2010, p. 04, tradução minha) “utopia é, portanto, um lugar que é um não-lugar, simultaneamente constituído por um movimento de afirmação e negação”<sup>4</sup>. Em outras palavras, o que o gênero utópico propõe é a construção e a descrição de um lugar imaginário no qual o escritor/escritora molda um sistema societário idealizado de forma a incorporar um modelo de perfeição que, na maioria das vezes, deixa de fora várias categorias sociais (Seligmann-Silva, 2009; Funck, 1998). Como encontrado em Moylan (2010, p. 72, tradução minha), o neologismo que nomeia o gênero literário traz já em seu cerne o objetivo de ser um texto que descreve um lugar imaginado, mas que encontra ressonância em nosso mundo.

No Ocidente a literatura de tradição utópica tem seu marco inicial definido por pesquisadores como Frederic Jameson (2021), Gregory Claes (2011), Raffaella Baccolini (2022), como sendo o livro *A Utopia*, de Thomas Morus. O livro, situado na perspectiva histórica do Renascimento, emula em seu texto tanto aspectos da realidade material que o autor percebe criticamente como entrave ao desenvolvimento humano e social, como a descrição de um projeto de sociedade em que a racionalidade esteja na base das relações sociais e de poder. O mundo utópico de Morus é construído tendo como perspectiva o pensamento iluminista que crê na capacidade humana de moldar-se e de evoluir por meio da racionalidade. Inspirado na euforia do ideal do novo como progresso e das possibilidades, o livro conta a história da ilha de Utopia, uma lugar que é ao mesmo tempo um não-lugar, governado por um sistema republicano racional, onde justiça, liberdade e igualdade são imperativos sociais. O livro é dividido em duas partes e descreve este não lugar usando o relato do viajante português *Rafael Hitlodeu*.

A descrição da natureza e dos sistemas políticos e econômicos da ilha, assim como as exemplificações da organização social do lugar, constroem uma sociedade que é descrita em relação à realidade empírica. Embora seja um lugar imaginado, a ilha de Utopia é narrada com todas as nuances, como se de fato pudesse ser encontrada. Tais particularidades persistem nas utopias que viriam depois, fazendo com que

---

<sup>4</sup> “(...)just as one person’s terrorist is another’s freedom-fighter, so is one person’s utopia another’s dystopia” (Claes, 2010, p.108)

Uma das principais características da utopia enquanto gênero literário é esta relação com a realidade. Os utopistas partem da observação da realidade em que vivem, fazem anotações dos aspectos que precisam ser mudados e imaginam um lugar onde estes problemas tenham sido resolvidos (VIEIRA, 2010, p. 07, tradução minha)<sup>5</sup>.

Portanto, parte-se de uma análise das instituições do presente, das dinâmicas humanas do vivido, para se construir um projeto de futuro em que o que não cabe mais à evolução humana possa ser renovado. O que também é o objetivo da literatura distópica.

Para Fredric Jameson (2021), mais que um gênero literário, a utopia sempre foi uma questão política e, mais que isso, um instrumento para crítica social e imaginação política funcionando não como uma descrição estática de um futuro ideal, mas como um processo contínuo de questionamento e transformação social. Desde o projeto de sociedade ideal expresso por Platão em *A República*, a utopia não é apenas um plano detalhado deste lugar perfeito, mas uma ferramenta para pensar alternativas radicais de novos mundos.

Os utópicos não apenas se prestam a conceber esses sistemas alternativos: a forma Utópica é, ela própria, uma reflexão representacional sobre a diferença radical, sobre a alteridade radical e sobre a natureza sistêmica da totalidade social, até o ponto em que não se pode imaginar qualquer mudança fundamental em nossa existência social que não tenha, antes, espalhado visões Utópicas como centelhas de um cometa. (Jameson, 2021, p. 15)

Assim, ele diferencia o que chama de *Programa Utópico*, ou seja, um conjunto de práticas e ações que visam o estabelecimento de uma nova sociedade — aí estão incluídos os textos literários, científicos e/ou políticos que elaboram propostas e planos de criação e estabelecimento de uma sociedade ideal —, e o *Impulso Utópico*, que seriam os anseios, desejos e aspirações de mudanças radicais que levem a um futuro melhor, com sociedades mais justas.

A utopia, enquanto programa utópico, seria uma construção discursiva plausível, pois sintetiza elementos da realidade social de maneira original dentro da ficção, de forma que esta teria bases históricas na construção dessa imagem representacional de um projeto de nação melhor e mais humanista. Segundo Fredric Jameson (2021), a plausibilidade do texto utópico se deve ao fato de que, em seu exercício de fantasiar outros povos, outros tempos e outros futuros, a utopia articula imaginação e fabulação estética para construir um discurso dialético e crítico do presente e pensar modelos de sociedades alternativas. Para o autor, a verdadeira utopia é um exercício de imaginação política, sendo esta definição de imaginação ligada à capacidade do intelecto humano de pensar totalidades, estruturas e transformações coletivas.

---

<sup>5</sup> <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/caixa-zero/conto-da-aia-trump/>

É a imaginação que está na base da nossa capacidade de pensar utopicamente, ou seja, de conseguir visualizar sistemas alternativos à realidade presente. Imaginar não é apenas construir imagens subjetivas, é representar o impulso utópico do tempo por meio da representação estética. Por isso, Tom Moylan (2016) vai pensar a utopia também como uma antinomia histórica. Na visão do autor, antinomia se refere a uma relação de oposição ou contraste forte entre conceitos, ideias ou forças que têm grande significado em contextos históricos específicos. A antinomia utópica é um projeto político representado por ser uma tensão dialética, que atravessa tanto a literatura utópica quanto seu subgênero distópico, sendo a base material do mundo criado e também sua vontade de transcender as limitações do presente. A utopia, portanto, só poderia ser concebida a partir do presente histórico.

Ildney Cavalcanti (1999, p.15, tradução minha) vai pensar a tradição utópica por meio da diferenciação dos termos formais e conceituais que são expressos no texto literário, sendo a antinomia utópica a forma conceitual que está presente tanto na forma literária da utopia quanto na forma da distopia.

(...)meu argumento parte de uma distinção entre a distopia como narrativa (o que está em sintonia com a definição do termo por Jameson) e a utopia como a expressão crítica do desejo, que desempenha uma função antecipatória e se manifesta na narrativa distópica. Estou me afastando deliberadamente da noção de utopia como um gênero literário, em direção à utopia manifestada como um modo de escrita. (...) A utopia é a expressão do desejo manifestada por meio da escrita e localizada na estrutura da narrativa distópica.<sup>6</sup>

No argumento da autora, que é também adotado por mim, a utopia seria a expressão do desejo e dos anseios de mudança que podem ser vislumbrados a partir da operação formal da narrativa distópica. Conforme a pesquisadora, o conceito de distopia participa da utopia tanto como um subgênero literário, como incorpora discursivamente um horizonte conceitual que é crítico e engajado.

Para Tom Moylan (2016, p.93), a utopia é sempre encontrada no texto distópico a partir do horizonte de esperança que pode ser percebido em termos conceituais na narrativa, afinal, embora parta de um lugar ruim, a distopia tem por objetivo a crítica engajada, a mudança social e não existe mudança sem projeto e perspectiva de esperanças.

---

<sup>6</sup> “(...)this ‘belief’ that change is futile leads many to accept the given reality and their place within it” (Varsam, 2003, p.215)

Um texto distópico pode ser visto como utópico em tendência se, em sua representação do ‘mal lugar’, ele sugere (mesmo que indiretamente), ou pelo menos estimula, o potencial para um desafio efetivo e possível mudança em virtude dos esforços humanos.

Para que seja uma distopia nos termos propostos por Tom Moylan, o enredo da narrativa deverá deixar espaço ou abrir brechas para que se desenvolva esse compromisso utópico.

O compromisso utópico como conceito pode também ser encontrado na própria relação desta forma literária com a história e a historiografia. Segundo Júlio Benvivoglio (2014), a operação conceitual da antinomia histórica estaria também presente na forma como a imaginação histórica analisa, compreende e narra o tempo e as ações humanas. Isto porque a ligação entre o gênero utópico e a narrativa histórica é dá ordem do ideológico. Nas palavras de Fredric Jameson (2021), a experiência histórica fornece o conteúdo para a expressão narrativa do gênero utópico e da distopia, uma vez que a história é também escrita tendo por base as perspectivas conceituais utópicas de seu tempo.

E é neste sentido que a expressão do desejo e o desenvolvimento de uma consciência historiográfica, que também é localizada no tempo e no espaço, pode ser encontrada na escrita da história, segundo a perspectiva da meta-história definida por Hayden White (2008). Nesta perspectiva, a história é construída narrativamente, por meio de um discurso que explica o mundo e tece asserções por meio da ciência mas também da arte, tendo por base uma imaginação histórica que pode ser utópica ou distópica. O conjunto do pensamento, das ideologias e das condições materiais e tecnológicas é recortado, assimilado e disposto em uma forma narrativa que está localizada temporal e espacialmente. E esta narrativa permite o desenvolvimento de uma consciência de historicidade que vai refletir na forma como compreendemos filosoficamente a trajetória humana ao longo das décadas.

Desta forma, tendo como base a localização do gênero utópico na esteira do desenvolvimento da ficção especulativa e conectada mais precisamente à ficção científica de orientação crítica e social, conforme também estabelecem os autores anteriormente citados, podemos perceber que, assim como as FCs, utopia e distopia, mobilizam a fabulação em relação com a realidade material, criando um mundo que, embora distante, embora no futuro, encontra ressonância no nosso tempo. A utopia e, portanto a distopia, apresenta essa representação figurativa dos desejos, tabus e necessidades históricas de cada século, ou década.

Ao criar um mundo imaginário, seja ele num futuro distante, num planeta inventado, indo além do tempo-espaço, extrapolando os limites do corpo, pondo à baila discussões fundamentais sobre opressão, igualdade e justiça, tais narrativas pretendem, muito mais que se

render ao entretenimento de criar outras realidades, agir como um catalisador de mudanças sociais, criticando, através da ação de mostrar uma sociedade ideal, o mundo e suas relações sociais, com o intuito de desenvolver uma consciência que percebe as mazelas e luta por modificá-las.

No próximo tópico, apresento o conceito e análise da distopia, tendo por base o pensamento ocidental que parte de teóricos de tradição norte-americana e italiana, elencando as características literárias da distopia, sua ligação com a história e memória, além de sua participação na escrita e no desenvolvimento de uma consciência historiográfica pós-moderna. Por fim, faço um estudo dos romances de Margaret Atwood apontando de que forma os livros refletem a consciência histórica de sua época ao exprimir conceitualmente o espírito de seu tempo, bem como quais as estratégias narrativas que os definem enquanto distopia.

## **1.2 - Século de pesadelo, futuros de medo: o surgimento do gênero distópico e suas características**

A modernidade é um conceito histórico, eurocentrado e estético que dá nome e significado a um período no desenvolvimento da humanidade marcado pela busca do novo e da originalidade. Para Antônio Compagnon (2001), este é um período de contradições e mudanças no âmbito social e cultural que se define pela ruptura com a tradição, ao mesmo tempo que depende dela para se legitimar. O moderno, que caminha na esteira do humanismo e da ciência positivista, pensa a história como evolução e é imbuído da ideia de progresso. E é esse conceito que está na base do pensamento utópico, tanto como filosofia quanto como literatura.

O mundo moderno construído pela historiografia, se fiava na ideia de progresso e racionalidade como motor do desenvolvimento humano e social. É este espírito do tempo que inspirava narrativas que criticavam a realidade através de uma perspectiva que via no novo e na razão a chave para o caminhar pacífico da história. No entanto, o século XX e suas mudanças estruturais, provocadas pelas guerras e catástrofes, vai também mobilizar e inaugurar uma crise de representação e a descrença da racionalidade humana como motor de desenvolvimento. E é a este desencanto com o mundo e com a história, que permite o desenvolvimento de um terreno fértil para o surgimento desta forma literária utópica que parte da representação de um mundo pior que o nosso, que damos o nome de distopia.

A narrativa distópica é em grande parte o produto dos terrores do século XX. Cem anos de exploração, repressão, violência estatal, guerra; genocídio, doença, fome, ecocídio, depressão, dívida e a constante detecção da humanidade por meio da compra e venda da vida cotidiana forneceram terreno fértil mais do que suficiente para este fictício lado ruim da imaginação utópica.<sup>7</sup> (Moylan, 2000, p. 11, tradução minha)

A história da distopia está em estreita conexão com o gênero utópico e não apenas sendo um subgênero dessa narrativa. Como as utopias, o distópico incorpora em seus mundos imaginados as perspectivas históricas de seu próprio tempo. Desta forma, a crise de representação e da consciência moderna da história, que via a nossa realidade como possível de ser pensada e definida a partir de uma histórica única e estável começa a declinar, afinal, a história humana caminha para um tempo em que não há certezas absolutas, não há uma ordem superior que ilumina e guia a evolução humana (Williams, 2011). Mas há apenas uma luz no fim do túnel que se encontra na revolução, na luta, nos conflitos. É por isso que a distopia vai surgir neste período de transições e conflitos que envolvem tanto a realidade material como a escrita da história.

Tom Moylan (2000) descreve distopias como produtos do pensamento social e político da modernidade, que criou as bases para o desenvolvimento capitalista que é sobretudo desencantado com o mundo. Segundo o autor, as distopias não se limitam a imaginar sociedades futuristas opressivas, mas atuam como um reflexo especulativo das contradições do presente. Nas palavras do pesquisador, “a narrativa distópica apresenta uma sociedade significativamente pior do que a atual, servindo, assim, como um alerta para impedir que o mundo real siga nessa direção”<sup>8</sup> (2000, p.148, tradução minha). Neste sentido, ela é situada historicamente como uma resposta a uma condição sociopolítica vigente, sendo uma forma literária engajada cuja função principal é denunciar os riscos e contradições do presente, imaginando futuros indesejáveis como forma de incitar a mudança.

O pensamento de Tom Moylan se alinha com o que nos traz Raymond Williams (2011), que explica que o cenário de guerras e catástrofes, que tem início com a primeira guerra,

---

<sup>7</sup> “It doesn’t matter if we look. We’re supposed to look: this is what they are there for, hanging on the Wall. Sometimes they’ll be there for days, until there’s a new batch, so as many people as possible will have the chance to see them.” (Atwood, 1996, p.42)

<sup>8</sup> No original: First, the tapes might be a forgery. As you know, there have been several instances of such forgeries, for which publishers have paid large sums, wishing to trade no doubt on the sensationalism of such stories. It appears that certain periods of history quickly become, both for other societies and for those that follow them, the stuff of not especially edifying legend and the occasion for a good deal of hypocritical self-congratulation. If I may be permitted an editorial aside, allow me to say that in my opinion we must be cautious about passing moral judgement upon the Gileadeans. Surely we have learned by now that such judgements are of necessity culture-specific. Also, Gileadean society was under a good deal of pressure, demographic and otherwise, and was subject to factors from which we ourselves are happily more free. Our job is not to censure but to understand. (Applause.) (Atwood, 1996, p.314-315)

transforma as utopias, que deixam de projetar a ideia de uma sociedade melhor e possível por meio do fortalecimento das instituições e passam a representar de maneira exagerada as problemáticas vigentes na sociedade humana. Enquanto esse produto que representa, por meio da narrativa e do discurso, o pensamento social e político da modernidade, ou seja, “do capitalismo eficiente e abastado contrastado a uma pobreza e desordem capitalista anterior; do socialismo contra o capitalismo em cada uma dessas fases; e das divisões profundas, dentro do próprio socialismo [...]” (Williams, 2011. p. 281), legou à sociedade um rastro de miséria, fome e guerras e ao pensamento contemporâneo uma certa descrença em relação ao próprio futuro.

Para Gregory Claeys (2010), é H.G. Wells com suas narrativas que exploram a ficção científica e a ideia de criação de sociedades imaginadas que lança bases para o desenvolvimento do gênero distópico. Focando o controle científico para falar sobre os limites da ciência e da ganância humana, podemos compreender as distopias utilizando-se do conceito de *novum* textual, termo cunhado por Suvin (1979), para caracterizar a estrutura das ficções científicas. Segundo o autor, o termo define esse elemento inovador responsável por diferenciar o mundo real do mundo fictício, distanciando das invenções destituídas de base real, conforme elaborado pela fantasia, e oferecendo uma forma única de reflexão sobre a sociedade, a ciência e a condição humana, baseado na possibilidade de sua conexão com a realidade, ou seja, em sua capacidade de ser crível.

O *novum* textual trazido por Wells influenciou a escrita de Yevgeny Zamyatin (CLAEYS, 2010) que lançou, em 1924, o romance *Nós*, livro que, na perspectiva do cânone ocidental, que é sobretudo masculino, inaugura a tradição das distopias modernas. A obra conta a história de uma civilização em que os humanos, chamados de números e não mais por seus nomes, são regidos por um estado totalitário, o *Estado Único*, que limita toda a possibilidade de demonstração de sentimentos e liberdades. É um estado de intensa racionalização usada para controlar o indivíduo, refletindo os estados totalitários já experimentados na realidade social. A partir de *Nós*, em 1932, Aldous Huxley conta sua história de um estado totalitário. Em *Admirável Mundo Novo* (1932), o que oprime os indivíduos é na verdade a ciência, que controla, através de modificações genéticas e drogas potentes, corpo e mente dos seres humanos, objetivando manter a ordem, a disciplina e eliminando qualquer traço de individualidade, fator que também é a constante em *1984* (1949), romance famoso de George Orwell. Nesta obra orwelliana, o controle do cidadão e de suas individualidades é comandado pelo *Grande Irmão* (*Big Brother*), personificação do estado totalitário que pune, vigia e controla todos os aspectos da vida e do pensamento nessa

sociedade futurística. Importante ressaltar porém que, antes de *1984*, a autora sueca Karin Boye já havia desenhado um futuro sombrio e hipervigilante em sua obra *Kallockaina*. A obra, publicada pela primeira vez em 1940, já antecipava, segundo Janer Cristaldo (2024), alguns elementos que mais tarde Orwell usaria para narrar seu estado totalitário e, no entanto, o livro quase nunca é citado em pesquisas que falam sobre a literatura distópica. No Brasil, podemos mencionar narrativas distópicas como *Não verás país nenhum* (1981) de Ignácio de Loyola Brandão (1981), *Cidades Mortas* (1919) de Monteiro Lobato, *A nova ordem* (2019) de Bernardo Kucinski e, escritas por mulheres, podemos mencionar *A Rainha do Ignoto* (1899) de Emília de Freitas, que embora não seja considerada distopia, já antecipa muito do que viria a ser uma narrativa distópica, *A extinção das abelhas* (2021) de Natalia Borges Polesso, entre outros.

Considerando essa genealogia, podemos perceber que, no romance distópico, o desejo por liberdade está na base da imaginação histórica dessas narrativas, bem como o controle da linguagem, que aqui é central. Nessa perspectiva, as distopias são obras analíticas em que a crítica social é negativa, uma vez que partem da descrição de uma sociedade ou um futuro pior que o nosso, para, então, propor uma estratégia de crítica e superação. Neste ponto, o distópico “no momento que apresenta um futuro negativo, faz refletir sobre que caminhos seguir para um mais positivo, em relação ao mundo empírico” (Camargo, 2015, p. 19). São essas aspirações de mundos melhores que definem a função que está na base, no intertexto de toda a forma literária que parte da tradição utópica. Ruth Levitas (1990) vai definir esta função nomeando-a *Educação do desejo (education of desire)*. Esta função narrativa trata de um processo coletivo e reflexivo de construção crítica da imaginação utópica, no qual os indivíduos e sociedades aprendem a reconhecer, elaborar e reorientar seus anseios mais profundos em direção a formas mais justas e sustentáveis de organização social. A educação do desejo envolve este exercício ético, estético e político que é percebido nestas formas literárias.

Nas distopias, a educação do desejo é uma lição que ensina por meio da dor e do terror, como traz Lyman Tower Sargent (1994, p. 08, tradução minha):

A distopia tradicional era uma extrapolação do presente envolvendo um aviso. A eutopia diz que, se você se comportar assim e assim, será recompensado com isto. A distopia [...] diz que se você se comportar assim e assim, será punido desta forma.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Rita sees me and nods, whether in greeting or in simple acknowledgment of my presence it's hard to say, and wipes her floury hands on her apron and rummages in the kitchen drawer for the token book. Frowning, she tears out three tokens and hands them to me. Her face might be kindly if she would smile. But the frown isn't personal: it's the red dress she disapproves of, and what it stands for. She thinks I may be catching, like a disease or any form of bad luck. (Atwood, 1996, p.19-20)

Com isso, ao pensarem em futuros perversos, as distopias fabulam suas construções narrativas com base no real de forma a evidenciar os males da modernidade, dos regimes totalitários e dos pensamentos fascistas.

Ao imaginar novos caminhos a partir de um olhar analítico do passado e do presente, em suas entrelinhas, as distopias refletem a perda da estabilidade, de unidade e de referências e as novas perspectivas históricas. Essas narrativas elaboram uma proposta de ação política e de mobilização a partir de um olhar que é individual, mas que fala da perspectiva da experiência coletiva. Esse olhar coloca sob uma lente de aumento as problemáticas sociais e, conforme Tom Moylan (2010, p. 175, tradução minha):

Embora todos os textos distópicos ofereçam uma apresentação detalhada e pessimista do pior das alternativas sociais, alguns se afiliam a uma tendência utópica por manterem um horizonte de esperança (ou pelo menos convidam a leituras que o façam), enquanto outros apenas parecem ser aliados distópicos da utopia, pois mantêm uma disposição antiutópica que exclui todas as possibilidades transformadoras, e ainda outros negociam uma posição mais estrategicamente ambígua em algum lugar ao longo do continuum antinômico.<sup>10</sup>

O chamado à ação é também evocado na literatura utópica, mas com base na crença no poder institucionalizado ou na força de um ente social. Em termos de sua operação formal, as distopias utilizam-se muito mais da narrativa do que da descrição, para contar histórias politicamente engajadas, e partem de uma perspectiva de um personagem isolado que “acorda” para as injustiças que o cercam. No entanto, elas não se configuram em narrativas individualistas ou individualizantes.

Desta forma, por meio da/do personagem narradora/narrador da trama e do que ele/ela nos conta, o texto emula as várias experiências humanas, usando o individual para falar do coletivo. Por isso, a trama distópica, começa muitas vezes com esta/este indivíduo/a alienada/o, que se percebe envolto/a em uma atmosfera de repressão que lhe nega a subjetividade e a liberdade. Por isso, em sua estrutura, o texto distópico inicia-se *in media res*, dentro já daquela sociedade terrível; não há uma viagem ou sonho para se chegar a este lugar, o/a protagonista já está lá. Nas utopias, há essa imagética da viagem, do viajante que descobre novos mundos, sendo estes novos mundos construídos a partir dos anseios sociais da época do autor/autora do livro. Para Tom Moylan (2003), no romance distópico nós

---

<sup>10</sup> They will come too late, the Eyes. My messengers have flown. When worst comes to worst—as it will very soon—I’ll make a quick exit. A needleful or two of morphine will do it. Best that way: if I allowed myself to live, I would disgorge too much truth. Torture is like dancing: I’m too old for it. Let the younger ones practice their bravery. Though they may not have a choice about that, since they lack my privileges. (Atwood, 2019, p.329)

conhecemos o passado por meio do olhar da/do protagonista que habita esse mundo sem liberdade em uma aparente normalidade irrefletida.

Para a narração desse mundo, a distopia utiliza elementos de outras formas narrativas, por isso, conforme Jane Donawerth (2003), o distópico é um gênero maleável, no sentido que absorve características de diversos outros gêneros como a sátira, a comédia, a ficção científica e a tragédia. Esta grande possibilidade de hibridização que o gênero engendra é que permite, segundo Moylan (2016), que a distopia incorpore uma posição de esperança para o futuro. Sendo filha mesma do século XX, onde as barreiras são transponíveis, fluídas e variadas, as distopias transformam, reinventam formas de narrar já consagradas, assim,

formas conservadoras são transformadas ao se fundir com a distopia, uma fusão que força a reconsideração política, e as formas tradicionalmente conservadoras podem transformar progressivamente o gênero distópico de modo que seu pessimismo passe de resignado a militante (Donawerth, 2003, p. 29, tradução minha)<sup>11</sup>

Outra característica do gênero seria, conforme elabora Gregory Claeys (2010), essa capacidade de relacionar imaginação e realidade para a elaborar descrições que são factíveis, ainda que não sejam realistas. Por factíveis podemos entender que se baseiam nas mazelas e fatos de alguma forma já presentes ou já ocorridos na realidade vivida. Como exemplo, o fato de em *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, as pessoas não poderem ler ou ter acesso a livros não é algo do domínio do fantástico, já que encontramos relatos de situações semelhantes durante vários regimes totalitários em nossa sociedade.

A descrição desse mundo futuro, muito similar e ao mesmo tempo tão violentamente bizarro, habitado por alegorias exageradas dos conflitos do mundo concreto e, mais tarde, a possível superação é que dá ao texto um efeito de estranhamento cognitivo. Darko Suvin (1979) afirma que este elemento está presente na ficção científica, mas também em vários gêneros especulativos e se caracteriza por provocar no leitor um distanciamento da realidade que à primeira vista parece carregar traços da nossa realidade concreta, porém com diferenças significativas. No entanto, essas diferenças apresentam uma coerência racional e lógica com a concretude, baseando-se em extrapolações científicas, sociais, políticas e tecnológicas. É este estranhamento que constrói a dimensão crítica da narrativa.

O efeito de estranhamento cognitivo é percebido, segundo Tom Moylan (2016), à medida em que o/a protagonista confronta e/ou rompe com o poder dominador (2016, p.84).

---

<sup>11</sup> She doesn't make speeches anymore. She has become speechless. She stays in her home, but it doesn't seem to agree with her. How furious she must be, now that she's been taken at her word. (Atwood, 1996, p.56)

À medida que o/a protagonista, infeliz, alienado/a, às vezes dissidente, confronta (e/ou rompe com, ou é derrotado pelos) mecanismos totalizantes do sistema hegemônico, um novo entendimento — se nem sempre uma nova praxis — distancia cognitivamente a narrativa distópica, e seus desfechos das condições relativas à situação empírica do/a autor/a (e leitores/as).

Por meio deste confronto, uma nova realidade é construída ou evocada no texto, com isso, como se dá esse conflito e para qual fim ele caminha — ou se sugere que pode caminhar — é que vai definir a significância do *novum* textual que as distopias também apresentam.

Esta representação do processo de embate entre a/o protagonista e a ordem social vigente constrói o que Tom Moylan (2016) vai chamar de contranarrativa. O termo define este texto dissidente dentro da trama narrativa, que compõe o enredo da trama, e que é elaborada discursivamente a partir do olhar desperto do/da personagem para seu todo social, que representa o discurso contra-hegemônico construído no processo de embate protagonista-sociedade. A contranarrativa aparece quando o/a personagem dissidente enxerga o regime de injustiças e opressões em que vive. Para Raffaella Baccolini e Tom Moylan (2003), “esta estratégia estrutural de narrativa e contranarrativa na maioria das vezes se desenvolve por meio do uso social e antissocial da linguagem” (p. 05, tradução minha)<sup>12</sup>, sendo o uso e o controle da linguagem dois dos principais fatores que as distopias utilizam para simbolizar e narrar a opressão.

O discurso hegemônico, ao tomar o controle do que pode ou não ser dito, do que pode ou não permanecer como memória e fato histórico, bem como sobre quem pode ou não falar, desencadeia todo o sistema de opressão criticado nos romances distópicos. Por isso, o processo de desalienação da/do personagem da trama, seu testemunho, é o primeiro indício de resistência. No momento em que a/o protagonista resiste ao poder discursivo do estado opressor, ela/ele se reapropria da linguagem e retoma a liberdade de pensar sua própria subjetividade. A forma como se dá essa retomada do mundo simbólico, o resultado gerado a partir do embate, como vimos, é que traz a inovação, o *novum* da distopia.

É o teor de esperança ou resignação gerado pela contranarrativa que vai indicar se o texto assume a forma da narrativa de tradição utópica. Segundo Moylan (2003), o *novum* distópico só pode ser apreendido a partir da antinomia utópica, possível em uma narrativa que

---

<sup>12</sup> Mother, I think. Wherever you may be. Can you hear me? You wanted a women's culture. Well, now there is one. It isn't what you meant, but it exists. Be thankful for small mercies (Atwood, 1996, p.137)

mantém a possibilidade de mudança ou identifica um lugar para uma posição alternativa em algum enclave ou outro indicador de diferença, ou, de algum modo, em seu conteúdo ou forma, consegue estabelecer um relacionamento de estranhamento com a situação histórica sem a ela se render. (Moylan, 2003, p.94)

Neste sentido, as distopias, essencialmente aquelas de final aberto, mantêm o compromisso utópico em suas páginas, através de um horizonte de esperanças, caracterizando-se por serem narrativas de revolta cujo pessimismo militante é um pessimismo utópico. As narrativas que não apresentam possibilidades de mudança, de transformação da realidade social na trama, mobilizam a antinomia antiutópica, operando através de um tendência de conformismo e pessimismo resignado, em que nenhuma mudança é vista como possível.

O texto distópico não é apenas a descrição de um mundo fantasioso que faz uma alegoria da realidade histórica, ele é uma crítica à realidade material e social. E esta capacidade de dar possibilidade de agência, por parte tanto do leitor quanto da/do personagem da história, é que permite o desenvolvimento da criticidade no romance distópico. Ela é construída por meio do discurso evocado no texto que ocorre a partir do momento em que os excluídos e despossuídos ganham espaço, voz e autonomia na narrativa, de forma que

eles passam a explorar maneiras de mudar o sistema atual para que essas pessoas cultural e economicamente marginalizadas não apenas sobrevivam, mas também tentem se mover em direção à criação de uma realidade social moldada por um impulso para a autodeterminação humana e saúde ecológica, em vez de ser restringidas pela lógica estreita e destrutiva de um sistema que visa apenas aumentar a competição a fim de obter mais lucro para uns poucos selecionados.<sup>13</sup> (2000, p. 189, tradução minha)

A similaridade entre as nossas lutas e os embates ficcionalizados permite discussões, reflexões e estratégias de ações que procuram contestar modelos hegemônicos de pensamento. Com seus desastres e representações de realidades piores, o distópico “retém o potencial de mudança, para que possamos descobrir em nossos tempos sombrios atuais uma dispersão de esperança e desejo que surgirá para nos ajudar na transformação da sociedade” (Baccolini; Moylan, p. 235, tradução minha)<sup>14</sup>. E essa proposição é feita através do medo, do exagero das injustiças que elaboram o horizonte utópico por meio de um processo dialético e de luta, por vezes longo e doloroso.

---

<sup>13</sup> For the generations that come after, Aunt Lydia said, it will be so much better. The women will live in harmony together, all in one family; you will be like daughters to them [...] There can be bonds of real affection (Atwood, 1996, p. 171)

<sup>14</sup> We lived, as usual, by ignoring. Ignoring isn't the same as ignorance, you have to work at it.(Atwood, 1996, p.66)

Em sua conexão com a realidade concreta, o gênero reflete as lutas do tempo em que se situa através da extrapolação da realidade social. Por isso, essas narrativas funcionam como espaços literários onde o presente pode ser desconstruído e reinterpretado a partir de um ponto de vista radicalmente deslocado. E esse deslocamento é que expõe os mecanismos de dominação social, ao mesmo tempo que gera o desejo de transformação e da imaginação utópica. Por isso, no curso de seu desenvolvimento, o distópico foi utilizado como instrumento de luta por grupos identitários, principalmente pelo movimento feminista, como veremos no tópico a seguir.

### **1.3 - Distopias feministas: a opressão sexual como retrato do horror**

Por menos representativa e realista que uma forma de arte seja, o discurso e a tecnologia material depreendidos do objeto artístico carregam vestígios do passado e da história. Conforme vimos, a tradição utópica/distópica é também atravessada também pelas perspectivas ideológicas e generificadas do/da autora/autor e da época histórica a partir da qual ela foi produzida. Embora a distopia surja como uma perspectiva crítica, questionadora e combativa, que resvala em um projeto de imaginação política, ela é também atravessada pelos anseios individuais e subjetivos. E foi como instrumento de combate à misoginia e a opressão do patriarcado que as distopias serviram como ferramentas artísticas da luta feminista, principalmente a partir dos anos 1960, quando começam a despontar narrativas que mais tarde serão reunidas sob a chancela de distopias feministas.

Ildney Cavalcanti (2003), em seus estudos a respeito desse subgênero, lembra que as distopias feministas são narrativas que contêm o elemento reflexivo, típico do criticismo distópico, e contribuem com a criação de uma massa crítica, isto é, essas distopias procuram formar e consolidar um público de leitoras/leitores engajadas/engajados. As distopias feministas, por outro lado, estão mais centradas na exploração feminina e seu principal objetivo é refletir substancialmente sobre essa exploração, trazendo para a narrativa situações que figuram os preconceitos, as questões de gênero e a misoginia, sendo a opressão sexual estrutural em obras que assumem essa vertente. Como exemplo podemos pensar em títulos como *Terra das Mulheres* de Charlotte Perkins Gilman (1915), *The Female Man* (1975) de Joanna Russ, *Uma mulher no limiar do tempo* (1976) de Marge Piercy, *A Parábola do Semeador* (1993) de Octavia Butler e *Gosma Rosa* (2022) de Fernanda Trías.

Em linhas gerais, podemos compreender esse subgênero distópico enquanto obras que recontam a história das mulheres e sua dominação de forma exagerada, desvelando opressões, então

as 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 (Cavalcanti, 2003, p. 338).

Ildney Cavalcanti (2003), ao explorar a categorização e descrição dessas distopias, estabelece alguns marcos iniciais, sendo eles os livros *Man's World* (1926), de Charlotte Haldane, e *Swastika Night* (1937), de Katharine Burdekin. Essas narrativas, embora apresentem enredos e perspectivas variadas, têm como objetivo principal o desvelamento e a crítica da condição feminina e as opressões a que foram submetidas ao longo da história.

Por meio da ficção, este subgênero distópico age em prol da contestação da história do patriarcado, visto aqui como construção histórica. Na elaboração dos seus mundos de pesadelos, essas obras tecem uma relação muito mais direta e verossimilhante com a realidade social, como grande parte das distopias. Porém, nos textos de inflexão feminista, por retratar um fenômeno histórico e cultural que ainda está na estrutura da nossa própria sociedade, a narrativa ali disposta está em uma relação muito mais próxima a nossas vivências e experiências de vida. Neste sentido, eles estabelecem uma representação exagerada das relações de poder entre os sexos, que estão ainda presentes em nossos tempos. Ainda que esta representação seja construída de forma desviante entre o mundo ficcional e o real e que este mundo ficcional seja construído em relação ao nosso.

Essa diferença percebida entre o mundo real e ficcional, que é maior em textos não realistas, é o que, para Ildney Cavalcanti (2003), caracteriza as distopias a partir de sua função catacrética. O elemento, definido por ser uma metáfora de uso tão comum que acaba por ser absorvida pela língua, se estabelece tanto na narrativa do espaço e tempo ficcional, quanto na evocação da antinomia utópica dentro da história. Sendo a função da catacrese empregar termos existentes de maneira figurada, no texto distópico feminista a função catacrética acontece quando o discurso do poder, da dominação e da ordem é usado para revelar suas próprias falhas, ou seja, apropria-se da linguagem dos sistemas autoritários e totalitários, mas a utiliza de forma deslocada, crítica e subversiva. Essa apropriação “catacrética” desnaturaliza os discursos hegemônicos, mostrando como o que parece inevitável ou racional pode, na verdade, ser opressor e questionável.

As distopias, portanto, usam o discurso do poder, da dominação e da ordem para pensar criticamente o próprio sistema de poder, ou seja, apropriam-se da linguagem dos sistemas autoritários e totalitários, mas a utilizam de forma deslocada, crítica e subversiva, de forma que desnaturalizam os discursos hegemônicos, mostrando como o que parece inevitável ou

racional pode, na verdade, ser opressor e questionável. Ao afirmar que as distopias são catacréticas, Cavalcanti está destacando que essas narrativas se constroem a partir do reaproveitamento deformado e crítico dos próprios discursos que denunciam. Assim, a distopia simula a lógica do poder para revelar seus absurdos, instaurando uma crítica que só é possível porque se expressa na mesma linguagem do que combate, mas de maneira deslocada, irônica ou hiperbolizada.

Ao explorar personagens femininas em situação de marginalização, ao contar histórias a partir de uma perspectiva que parte das mulheres e narrar episódios de autoritarismo e perda da liberdade, as distopias feministas, enquanto gênero crítico e engajado, agem como um instrumento de resistência entre as mulheres no mundo real. Conforme Cavalcanti (2003, p. 348),

ao metaforizar a sujeição histórica (e as lutas feministas de resistência), esses textos podem inspirar ações e interferências, por parte das mulheres. Lê-los pode ser comparável a enxergar as fendas e rachaduras da cultura hegemônica através de uma lente de aumento, descobrindo assim estratégias utópicas gendradas e multifacetadas de resistência e sobrevivência.

As distopias feministas debatem as opressões e relações de poder desiguais entre os sexos enquanto geradores de conflito, e essas opressões são analisadas e pensadas historicamente como se os problemas sociais naturalizados tivessem sido colocados embaixo de uma lupa, ao mesmo tempo em que condensam diferentes tipos de opressões, ocorridas em diferentes espaços geográficos e momentos da história.

O texto distópico de orientação feminista também vai operar formalmente através do que Frederic Jameson (2021) define como “redução do mundo”, que seria a diluição e a atenuação daquilo que existe, do que chamamos de realidade, através de uma operação de abstração e simplificação desta realidade ou destas realidades. Embora no universo de uma ficção que, como dito, exagera as opressões, ao mesmo tempo que simplifica o contexto em que é inspirada, o que está posto nestas distopias não são meramente invenções de um gênio criativo e sim a ficcionalização de preconceitos e injustiças que já existiram (ou ainda existem), em países, momentos históricos e sociedades diferentes.

Para Raffaella Baccolini (2022), as distopias feministas se destacam, pois contribuem para a renovação do gênero distópico e, ao mesmo tempo, funcionam como instrumento que inspira lutas. Para a autora, “temas como a representação das mulheres e seus corpos, reprodução e sexualidade, linguagem e sua relação com a identidade têm ajudado a desafiar e denunciar estereótipos e noções danosas sobre mulheres e/ou identidades de gênero” (p. 1.251), além de trazer para o debate o cenário político da realidade social das mulheres. Ao

contribuir para a criação de novas subjetividades femininas e feministas, essas narrativas articulam as expressões de desejos que então passam a ser compartilhadas entre personagem, autora/autor e leitoras/leitores, apontando para a importância do último na construção de sentido na narrativa.

Maria Varsam (2003), ao analisar o papel da leitora/leitor na interpretação da obra literária, diz que as distopias agem como sendo nossos “novos olhos sobre o mundo” ao nos darem pistas que ajudam a mudar a nossa percepção e consciência sobre a realidade material, de forma que esta realidade se torne palco para interpretação e a/o leitora/leitor é chamada/chamado a desvendar ou compartilhar essa interpretação. É nesse sentido que um futuro distópico que trata da opressão das mulheres pode não ter seu horizonte utópico compartilhado por homens ou pessoas que não comungam dos mesmos princípios de desejos por libertação feminina. Segundo Gregory Claves (2010), “assim como o terrorista de uma pessoa é o combatente pela liberdade de outra, assim também a utopia de uma pessoa é a distopia de outra” (p. 180, tradução minha)<sup>15</sup>, ou seja, o sentido e o ideal utópico têm também ligação com a perspectiva tanto do autor que escreve a história, quanto do grupo social que a lê.

As ficções distópicas feministas apresentam um outro olhar sobre o feminino. Para Ildney Cavalcanti (2003), esses textos apresentam diferentes grupos de mulheres, sujeitas de diferentes formas e graus de intensidade à exploração e à misoginia, o que toca num ponto que o feminismo vem tentando analisar: a não universalização da experiência das mulheres. Nessas narrativas, as personagens femininas não são vistas homogeneamente como uma categoria definida de forma essencialista e inferiorizada, ao contrário, explora-se aqui uma visão não uniforme das mulheres, salientando questões de hierarquia de gênero e expondo graus de tratamentos diferenciados (mesmo em situações de exploração), de acordo com o lugar em que se encontra cada uma das personagens no sistema social.

Segundo Raffaella Baccolini (2022), as distopias feministas, principalmente essas que apresentam finais abertos ambíguos, colocam nas mãos do leitor a criação da utopia, sendo, por isso, engajadas na transformação social. A autora ressalta que não é um final feliz que define o horizonte utópico ou antiutópico das distopias, ao contrário, para ela “o poder de

---

<sup>15</sup> Helping one another in their daily chores as they walk the path of life together, each performing her appointed task. Why expect one woman to carry out all the functions necessary to the serene running of a household? It isn't reasonable or humane. Your daughters will have greater freedom. We are working towards the goal of a little garden for each one, each one of you the clasped hands again, the breathy voice and that's just one for instance. The raised finger, wagging at us. But we can't be greedy pigs and demand too much before it's ready, now can we? (Atwood, 1996, p.171-172)

inquietar o público leitor, sem reconfortá-los ou reconfortá-las, continua a ser um dos elementos críticos chave da distopia, e das distopias críticas em particular” (p. 1.256). E aqui eu incluo, também e sobretudo, as narrativas distópicas feministas, consideradas por Raffaella Baccolini (2022, 2003) e Tom Moylan (2016, 2000) como grandes precursoras de modificações na ficção distópica.

Ao representar a sujeição histórica das mulheres, a distopia feminista estabelece uma crítica engajada em relação à opressão feminina. Por meio da desnaturalização de fenômenos históricos e pensamentos essencialistas, essas obras denunciam o patriarcado como não inato e descortinam os estereótipos de gênero que mantêm as mulheres em posição de subalternidade. As distopias críticas feministas são, portanto, obras analíticas que, ao exagerar a opressão das mulheres, ao aproximar e fantasiar a história, propõem um alerta que possa gerar um impacto social que permita uma reflexão sobre o comportamento humano e suas ações, plantando a sementinha que ponha em pauta novos rumos e possibilidades para o mundo em negativo até agora vivido. Nessas produções femininas e feministas, a crítica nasce do inquietamento, afinal, é do desconforto que nasce a mudança, a esperança, que é mantida no horizonte utópico destes textos. Diante disto e considerando os romances aqui em análise como distopias de caráter feminista, no próximo tópico descrevo a estrutura dos romances aqui estudados para, no segundo capítulo, analisar a relação das distopias com a história, como o gênero mobiliza não só representações de tempos e fatos concretos e também como o distópico e o utópico participam da maneira como compreendemos a escrita da história.

#### **1.4 - A estrutura narrativa em *O Conto da Aia* e *Os Testamentos***

Os romances aqui estudados tratam de uma escrita distópica que se articula a partir de uma estrutura formal marcada pela multiplicidade de vozes (no caso de *Os Testamentos*), temporalidades fragmentadas e articulação entre registro pessoal e histórico. O primeiro romance, *O Conto da Aia*, mimetiza uma estrutura que faz referência à escrita do testemunho e, nesse sentido, é uma narrativa fragmentada, lacunar, que vai e volta ao passado, articulando as lembranças de uma vida livre com as mudanças trazidas pelo regime.

A narrativa se organiza em capítulos relativamente curtos, numerados sequencialmente, cada um funcionando quase como um diário da protagonista, atravessados pelo tom confessional da narração em primeira pessoa, que fala da estrutura da sociedade em questão, ao mesmo tempo que constrói essa subjetividade perdida da nossa protagonista. Offred é uma narradora não confiável, seu relato é cheio de contradições, erros e paradoxos, de forma que ela não assume uma aura de perfeição e desperta sentimentos dúbios de indignação e empatia.

Dividido em quinze capítulos, que se organizam por uma linearidade interrompida por idas e vindas ao passado, os testemunhos, deixados gravados em 30 fitas cassete por Offred, se estruturam da seguinte forma: a personagem fala a partir do presente da enunciação, o presente de Gilead. Partindo de lembranças evocadas por algum fato relevante presenciado por nossa autora, ela vai voltar no tempo e nos contar fatos de antes da implantação de Gilead, comparando sua vida atual à do passado.

Cada capítulo evoca e reconstrói a subjetividade e a história de Offred. Por meio de seu relato, ficamos sabendo não só da estrutura daquela nação, mas também dos fatos da sua vida anterior, incluindo seu marido Luke e sua filha perdida. Essa alternância cria uma narrativa subjetiva e íntima, na qual a protagonista se posiciona como testemunha de si mesma, refletindo sobre a opressão do regime, a vigilância constante e a manutenção de sua própria identidade. A personagem conta em vez de narrar porque, exceto pelas tias, as mulheres em Gilead não podem ler e nem escrever. Esta narrativa em primeira pessoa aproxima a/o leitora/leitor do relato da experiência de dominação, medo e vigilância constantes, permitindo a identificação com a personagem.

A distopia manifesta-se principalmente na estrutura social rígida, na regulamentação do corpo e da sexualidade das mulheres e na vigilância exercida pelas Tias e pelo Estado, enquanto a escrita de Offred funciona como documento de testemunho, permitindo transformar experiência individual em memória histórica. Simbolicamente, podemos compreender que o testemunho deixado por Offred representa a resistência e a capacidade de agência feminina mesmo em situações de perda do senso de si. Ao registrar sua história, Offred desafia o monopólio do regime sobre a memória e a narrativa oficial, criando uma fissura na distopia que possibilita que a voz feminina sobreviva ao controle e à opressão.

A narrativa é tanto um instrumento de preservação da memória quanto um mecanismo literário que permite à autora articular a tensão entre experiência vivida e história oficial, entre silêncio forçado e testemunho público, remetendo a fatos da vida empírica que são articulados por meio da imaginação na narrativa. Em termos formais, o romance é organizado para simular a cena de um testemunho histórico. O que lemos é o que os pesquisadores estruturaram segundo escolhas editoriais próprias e que só chega a nós pelo esforço dos historiadores em compreender a história pregressa daquela nação que já não existe mais.

Essa dimensão testemunhal estabelece a ligação entre a narrativa fragmentada do romance e a dimensão historiográfica, de forma que somos lembrados a todo tempo de que a história que acompanha é uma reconstrução, organizada posteriormente a partir de registros recuperados, reforçando a sensação de autenticidade documental e a centralidade do

testemunho feminino na compreensão da opressão distópica. A estrutura de capítulos curtos também gera um ritmo que tensiona o leitor entre a observação minuciosa do cotidiano e o impacto psicológico do controle social.

Em *Os Testamentos*, temos uma outra dimensão da história gileadiana por meio das múltiplas vozes que nos apresentam essa nação. Aqui, a história é organizada em vinte oito capítulos que apresentam o testemunho escrito por Lydia e encontrado na biblioteca de *Ardua Hall* e os testemunhos transcritos a partir dos relatos de Daisy e Agnes, nomeadas como *Testemunha 369B* e *Testemunha 369<sup>a</sup>*, respectivamente. Neste segundo livro, há então uma polifonia de vozes narrativas que nos apresentam Gilead sobre três perspectivas diferentes: a de alguém que ajudou a fundar o regime, alguém que foi trazida muito criança para este país e naturalizou a cultura e a violência sistêmica e uma voz externa, que cresceu fora dos muros daquela teocracia. Esse conjunto de testemunhos cria uma rede de relatos que cruzam tempo e espaço, permitindo que as experiências individuais se convertam em narrativa histórica coletiva, de forma que *Os Testamentos* expande a história deixada por Offred, explorando não apenas o exercício do poder dentro do regime, mas também as estratégias de resistência e subversão que conduzem à possibilidade de desestabilização de Gilead.

Atwood transforma os capítulos em relatos documentais, que, na narrativa, servem também como documento jurídico, reforçando a sensação de verossimilhança e historicidade e conectando a ficção à reflexão crítica sobre o registro da memória feminina em contextos de opressão. Assim, enquanto a fita de Offred em *O Conto da Aia* concentra o testemunho em um único registro, *Os Testamentos* expande essa função reforçando a centralidade da memória e do registro histórico como instrumentos de resistência e evidenciando como a polifonia narrativa permite mapear a complexidade social, política e psicológica de uma distopia totalitária. Por meio das vozes de Lydia, Daisy e Agnes é que vamos preencher as lacunas deixadas por Offred, de forma que os testemunhos se conectam para dar uma ideia mais completa do que foi aquele regime.

Nesse sentido, os capítulos narrados por Tia Lydia, nomeados como “O Hológrafo de Ardua Hall” (The Ardua Hall Holograph) trazem uma reflexão retrospectiva sobre sua vida, suas estratégias de poder e sua posição dentro do regime. Seu relato combina memórias pessoais, observações sobre Gilead e comentários críticos, funcionando como uma espécie de registro histórico interno, deixado como um manuscrito confidencial acompanhado de provas documentais, mostrando que a juntada de provas de Lydia é pensada, desde a sua integração forçada ao regime, como um documento que permitirá que a justiça seja feita num futuro livre e desejado.

A narrativa de Agnes, por sua vez, é feita em blocos curtos e episódicos, explorando a sua formação e desenvolvimento sob o regime, sua educação ideológica e moral, e sua gradual tomada de consciência das contradições de Gilead. Os capítulos dela são estruturados de forma cronológica, como se fossem um depoimento dado a uma figura de autoridade. Por meio da narrativa de Agnes ficamos sabendo um pouco mais sobre a vida em Gilead e suas estruturas familiares e organização social. A personagem narra de forma a mostrar sua evolução e amadurecimento dentro de um ambiente controlado, ao mesmo tempo que fala sobre as fissuras na rede gileadiana, antes tão aparentemente estáveis, também revelando fissuras no sistema.

Assim como o relato de Agnes, a narrativa de Daisy é organizada em capítulos que descrevem sua vida fora de Gilead, sua descoberta das origens e a forma como ela se torna instrumento de resistência. Esses capítulos têm um ritmo mais investigativo, intercalando memórias, experiências do presente e descobertas sobre Gilead, conectando sua trajetória à narrativa das outras duas protagonistas. É Daisy que vai mostrar para nós a vida fora dos muros de Gilead e de que forma esses outros países mantêm relação com a república. É por meio de sua voz que ficamos sabendo, por exemplo, da rede de evangelização de Gilead, as Pérolas, enviadas para o Canadá para converter novas mulheres a aceitarem a teocracia gileadiana, e é através dela que ficamos sabendo da rede de resistência que consegue se infiltrar nesse país, que no primeiro livro parecia tão fechado e inabalável.

Portanto, em termos de função narrativa, enquanto os capítulos de *O Conto da Aia* enfatizam introspecção e experiência subjetiva, refletindo a distopia na vivência cotidiana de confinamento e opressão, os capítulos de *Os Testamentos* destacam a polifonia, o caráter documental e a articulação de múltiplas experiências, mostrando a distopia como sistema social complexo, capaz de ser observado e subvertido de diferentes ângulos. A alternância de narradoras e registros epistolares permite que a/o leitora/leitor compreenda não apenas a estrutura de poder de Gilead, mas também as estratégias de resistência, o controle da memória e o resgate da agência feminina. Em síntese, analisando os dois romances, percebo que a evolução formal de Atwood acompanha o aprofundamento temático que vai de uma narrativa íntima e introspectiva, centrada na experiência individual e na sensação de clausura, para uma narrativa complexa, polifônica e documental, articulando memória, testemunho, resistência e crítica social, em que a construção distópica é reforçada pela forma narrativa e pelo ritmo dos capítulos. Assim, em ambos os romances, a estrutura narrativa não apenas organiza a história, mas também materializa a experiência da distopia, tornando-se parte intrínseca da reflexão

crítica sobre gênero, poder e memória feminina. No próximo tópico analiso os romances a partir da sua relação com a distopia e a história.

## **2 - Distopia e história — a imaginação distópica em tempos de caos**

Segundo Nancy Huston (2010), o real não tem sentido, é o ser humano quem confere algum significado, alguma interpretação às experiências humanas por meio de uma linguagem simbólica disposta em uma narrativa. Se o real humano é uma ficção, a identidade, a cultura, a religião e também a história são ficções.

O que nos ensinam sobre a nação, a descendência etc. não é real mas ficção. Os fatos foram cuidadosamente selecionados e dispostos para resultar em uma narrativa coerente e edificante. Onde foram parar os zero à esquerda, as putas, os medíocres, os erros, os massacres, as idiotices...? (2010, p.68)

Foram cuidadosamente retirados das ficções oficiais de cada país para que o que restasse refletisse os valores de quem estava no poder à época. Por isso, Huston nos lembra que toda narrativa histórica é fictícia pois ordena, escolhe e seleciona os fatos da realidade e conta apenas essa parte da história, o que não quer dizer que esta narrativa seja mentirosa ou falsa.

Para Valdinei Arboleya (2021), história e ficção compartilham um de efeito de real. Este produto da imaginação criadora reveste ambos, textos históricos e literários, de conexões com a realidade vivida. Na literatura, esta conexão imprime ao texto o que Kendall Walton (1990) chama de *princípio de realidade*.

Segundo Helmut Galle (2018), as narrativas históricas se revestem de um princípio de realidade que confere à ficção aspectos de real que evocam a imaginação das leitoras/leitores por meio da utilização de signos e símbolos que baseiam-se nas experiências e percepções de realidade. Neste sentido, compreendemos a ficção porque as inferências e as interpretações que fazemos do texto partem do nosso conhecimento do mundo real e por isso é possível ser entendida e decodificada, de forma que

Qualquer comportamento de uma personagem ficcional é visto sob o pano de fundo das nossas ideias de psicologia, moralidade, política etc. Até acontecimentos “sobrenaturais” ou ilógicos, dentro de uma ficção, são entendidos na base daquilo que nós consideramos possível, de acordo com as ciências naturais e as regras da causalidade reconhecidas consensualmente; (Galle, 2018, p.179)

O texto literário, assim como o texto histórico, está situado no tempo e no contexto cultural em que foi criado, uma vez que o processo criativo não está dissociado do seu tempo, assim como a autora/autor que narra também carrega em si lembranças e simbologias que são social e historicamente situadas. A literatura é tanto um documento, um artefato histórico que carrega em sua própria tecnologia a passagem do tempo, como um veículo no qual os medos, anseios, símbolos e visões de mundo são representados.

Literatura e História têm uma relação intrínseca. Como vimos, uma informa a outra e, para além disso, a ficção literária precisa de uma ancoragem na realidade para que o texto tenha plasticidade, diz Helmut Galle (2018), incluindo aí as ficções científicas, a fantasia e as narrativas mais realistas, como o romance histórico. Isso não quer dizer que o que a literatura narra é a realidade tal qual ela é, ou a história como de fato aconteceu, pois, enquanto narrativa, ela interpreta o real por meio da imaginação, que é subjetiva, subjetividade esta criada a partir da relação do indivíduo que escreve com seu meio social e cultural.

Em seu artigo *Dystopia Matters: On the Use of Dystopia and Utopia* (2006, p.03, tradução minha), a pesquisadora Raffaella Baccolini, ao tratar da importância e do uso da distopia como instrumento para se pensar novos mundos, novos futuros através da imaginação distópica, vai dizer que “as utopias idealizadas por autores homens não eram lugares radicalmente diferentes para as mulheres e, ao longo da história, as mulheres foram e ainda são frequentemente cidadãs da distopia”<sup>16</sup>, o que nos indica que, na tradição utópica, a visão e o projeto de mundo melhor não reservam um lugar muito diferente para as mulheres no horizonte de esperanças suscitado.

Ao pensar a distopia como um instrumento de resistência para períodos sem esperanças de futuro, Raffaella Baccolini (2006) vai destacar o fato de que o gênero, ao imaginar mundos piores, pensa analítica e criticamente sobre a realidade do presente e também sobre as lições do passado, o que nos leva a pensar a relação estabelecida entre a imaginação de novos futuros e a própria escrita da história. As mulheres sempre foram “cidadãs da distopia”, porque a história, ou mesmo as utopias, nunca imaginou melhores futuros (ou passado) para nós. A própria criação do patriarcado é uma ficção narrativa, ela elabora um mundo novo a partir da reescrita da história, que apaga a contribuição e a humanidade das mulheres, naturalizando um fenômeno sociocultural e histórico que não é inato.

O patriarcado nasce na história, não é natural e nem imutável. Gerda Lerner (2019) vai dizer que, apesar de todos os argumentos deterministas que ligam a submissão das mulheres a um processo natural em que homens, mais fortes, mais inteligentes e provedores, tinham vantagem biológica e intelectual sobre sua contraparte feminina, as mulheres sempre estiveram lá na construção do tecido social que nos formou. Nesta perspectiva, Julia Myara (2024, p.24) explica que a racionalização da vida, que estava na base do desenvolvimento da civilização moderna, representa a dominação do homem sobre a natureza.

---

<sup>16</sup> 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. [...] How did they get in, how did it happen? That was when they suspended the Constitution. (Atwood, 1996, p.182-183)

Esse uno da história, que se comporta como sujeito absoluto, confinando todos esses outros na função de seu objeto/coisa, não é só um símbolo ou ideal doentio, mas é encarnado por pessoas reais, que assumem funções na tessitura das nossas sociedades. Foi ele o agente e narrador do que comumente denominamos história. Esse é o sujeito que chama de civilização aquilo que podemos enquadrar como patriarcado, que rejeitou o papel de modo deliberado, em muitos momentos, das mulheres — e todos os outros.

As mulheres, historicamente vinculadas ao cuidado e às atividades de manutenção da vida, incluindo aí a agricultura e o cuidado com a natureza, precisavam ser dominadas. Para isso, tudo aquilo que era ligado a uma atribuição feminina teve que ser discursivamente alterado, de forma a considerar o trabalho feminino menor, menos importante.

O desenvolvimento das sociedades ocidentais representou a exclusão dos feitos femininos das narrativas oficiais e da cultura ocidental, de forma que a história positivista e seu ideal de nação estabeleceu o masculino como universal e como sujeito do processo histórico. De forma que

Até o passado mais recente, esses historiadores eram homens, e o que registravam era o que homens haviam feito, vivenciado e considerado significativo. Chamaram isso de História e afirmaram ser ela universal. O que as mulheres fizeram e vivenciaram ficou sem registro, tendo sido negligenciado, bem como a interpretação delas, que foi ignorada. O conhecimento histórico, até pouco tempo atrás, considerava as mulheres irrelevantes para a criação da civilização e secundárias para atividades definidas como importantes em termos históricos. (Lerner, 2019, p.28)

Sendo uma narrativa situada temporalmente e generificada, o discurso histórico, conforme o compreendemos hoje, é subjetivo, afinal é uma interpretação do passado, e em seu desenvolvimento enquanto disciplina científica tem como sujeito esta figura do homem branco, heroico, ocidental. A história surge com a escrita e essa escrita é construída utilizando-se de recortes e interpretações sobre aquilo que foi mantido na memória coletiva e individual. Ela vai articular imaginação e real para nos dar um vislumbre do que foi o passado, não tal e qual aconteceu, mas conforme chegou a nós e sobreviveu às disputas de poder e influência.

No desenvolvimento da historiografia ocidental, havia a crença na objetividade dos modelos científicos, a história poderia conhecer o passado como ele de fato foi. Na modernidade, este pensamento deu lugar a narrativas que falavam a partir de uma perspectiva universal e universalizante, contando os feitos dos vencedores, excluindo outros agentes da história. Segundo Julia Myara (2024), a história nasce para narrar a civilização patriarcal. Neste sentido, enquanto ciência positivista, ela buscava o esclarecimento humano por meio da racionalização e do domínio do mundo natural.

Esta perspectiva histórica vai começar a se modificar a partir do momento em que o projeto que acreditava no desenvolvimento civilizatório por meio da razão nos dá uma

sociedade marcada pela guerra, pela exploração e exclusão do outro, pela misoginia e o racismo. A crise da civilização representa a crise no projeto histórico que entendia o passado como linear e os humanos como racionais. O surgimento de regimes genocidas como o nazismo e o fascismo fez com que o mundo, antes visto como estável e autoajustável, perdesse suas bases, suas certezas e referências, de forma que, na contemporaneidade, a historiografia entende a narração, a subjetividade, os vários e distintos passados como agentes civilizatórios.

Ao representar mimeticamente a realidade social, a distopia faz um colcha de retalhos com os fatos históricos, tecendo uma outra narrativa que também permita o desenvolvimento da consciência crítica a respeito do comportamento humano, o que nos levou até aqui e o que podemos pensar e talvez fazer para superar as mazelas sociais. O texto distópico, então, analisa o passado e o presente para tecer perspectivas de futuro. A história, por sua parte, interpreta o passado para compreender o presente e, por fim, também imaginar tendências de futuro. Esta imaginação do futuro articula o *novum* e o princípio de realidade das Ficções Científicas com o princípio de prazer da fantasia (Jameson, 2021), construindo um texto que elabora a fantasia com base no conhecimento histórico e nos prognósticos da realidade vivida, ou seja, há um ancoramento da imaginação na realidade, no que de fato existe, mas que, na distopia, é simbolizado, exagerado para construir a criticidade do texto.

Para Valdinei Arboleya (2021), as distopias elaboram essa evidência de futuro em que, por perceber rastros daquele passado que já foi vivido, promovem choque e incômodo nas leitoras/leitores devido ao estranhamento e desconforto em perceber que essa releitura do passado aponta para um amanhã sombrio. Já Maria Varsam (2003) vai dizer que a matéria do texto distópico é o passado, usado para tecer a crítica do presente, embora a narrativa se articule no futuro, elaborando perspectivas sobre ele. O texto histórico também tem o passado e a memória como matéria, porém seu olhar para o presente é para compreendê-lo, e o texto distópico confronta contradições e conflitos históricos de sua época.

Esta representação desviante em relação à realidade social acompanha também os embates e as discussões sociais e historicamente situados. Conforme Amanda Berchez (2021), o pensamento utópico compartilha com o Iluminismo ideais de crença no progresso por meio da ciência e da racionalidade, já o pensamento distópico representa a própria descrença na racionalidade humana e na ideia de desenvolvimento civilizatório por meio do controle da natureza. Tanto a história como as utopias/distopias elaboram para nós um retrato do passado. No texto literário, este retrato será produzido por meio da imaginação ficcional, enquanto na escrita da história, este passado vai ser resgatado, recortado e construído como simulacros, de

forma que só conhecemos o passado, segundo Bentivoglio (2013), por meio desses constructos.

Esses simulacros são desenvolvidos a partir de uma consciência histórica que é forjada no tempo e no espaço por meio das experiências individuais humanas. Por isso, se as condições materiais, culturais e sociais da civilização são desestabilizadas pelas contradições e conflitos humanos, a interpretação do passado também será imbuída dessa consciência crítica, que desacredita das grandes verdades e que não busca a representação de um passado ideal, essencial e verdadeiro. Agora o passado é um “espelho estilhaçado” que reflete “múltiplos passados cortantes, incapazes de serem restituídos a uma totalidade” (Bentivoglio, 2014, p. 51) pois o mundo fechado, linear, definido e rígido da modernidade foi quebrado pelo assombro das experiências de barbárie dos novos tempos. A falência da modernidade é também a falência do projeto utópico que se refletia na história, no pensamento filosófico e na literatura.

Devido à sua natureza literária, inscrita na atmosfera do tempo em que é confeccionada, a história e seus artefatos literários não atravessariam infensos essas mudanças no plano das expectativas, medos e sentimentos. A forma das obras históricas tem flertado com esses modelos e esses conteúdos distópicos. Isso porque forma e conteúdo partem da distopia como um emblema que envolve o passado, ao contrário do modernismo e sua ficção cientificista da história, que de partida, ingenuamente, acreditava encontrar e controlar um passado único ou fixo, preservado em fragmentos e dividido por opiniões ou relatos contraditórios. (Bentivoglio, 2014, p.69)

Se as condições materiais do presente desenvolvem uma consciência que se desencanta com o mundo, esse espírito do tempo vai se refletir não apenas na ciência e na forma como a história é interpretada. A imaginação moderna é distópica justamente porque este conceito narrativo e literário é percebido na forma como o passado é criado e interpretado, e é também reflexo do pensamento epistemológico e estético. Tanto as distopias como as utopias expressam uma oposição crítica à realidade social, no entanto, o distópico é desacreditado de todo o projeto moderno que tinha como horizonte utópico a crença no progresso.

De acordo com Júlio Bentivoglio (2016), a utopia fazia sentido em um mundo em que havia a crença no progresso e na racionalização como motor do desenvolvimento humano. Esta mesma perspectiva utópica estava na base da consciência historiográfica moderna, que entendia o passado como linearidade, como único, possível de ser descrito em uma história única por meio de processos científicos positivistas e racionais. Com o desencantamento do mundo, a emergência do distópico é que pode ser encontrada nas bases da escrita histórica contemporânea. É esta historiografia que entende o passado como múltiplo e a história como interpretação de não um, mas vários passados, que dá à história uma consciência

historiográfica distópica e à literatura a imaginação de novos mundos a partir de uma perspectiva crítica distópica.

Minha hipótese é a de que acompanhamos a emergência de um novo paradigma poético-linguístico, pré-crítico e meta-histórico. E que esse paradigma, no século 21, é eminentemente distópico. Ou seja, a atual consciência na historiografia é um modo preciso de pensamento, cuja pré-elaboração do enredo de início é, em si mesma desconfiada, seja das capacidades científicas da história, seja das realizações da historiografia, seja das evidências ou da materialidade do passado, seja das verdades produzidas pela história em relação a ele. O passado tornou-se deslocamento, deslugar. E para se aproximar dele é preciso valer-se de múltiplas narrativas, não de uma narrativa única ou unificadora. (Bentivoglio, 2014, p.58)

Falar que a nossa consciência e imaginação histórica ocidental é da ordem do distópico é dizer que, num mundo em crise, fluido, labiríntico e de dissolução de grandes certezas, a interpretação do presente, em relação com os diversos passados, vai criar perspectivas de futuro sombrias. O que não significa que a distopia seja pessimista ou negativa. Conforme elabora Ildney Cavalcanti (2016), a distopia reavalia e coloca em análise os aspectos sombrios que incidiram na história, de forma que possamos antever um futuro a partir da memória do passado.

Como nas distopias, na historiografia atual, o passado que podia ser alcançado em sua totalidade pelo intelecto, agora é um deslugar. Segundo Bentivoglio (2014, p.70),

Longe de imaginar que o passado é um espaço a ser visitado, encontrado ou localizado em um mapa, costurando-se pedaços de diferentes épocas e lugares ou informações de documentos, para se criar um novo ser, informados pela consciência distópica do século 21 os historiadores entendem que aquelas operações transfiguram o passado, tornando-o quase um antilugar — posto que é ao mesmo tempo construção, invenção e representação. (Bentivoglio, 2014, p.70)

Este deslugar, construído a partir de fragmentos do real é o material da distopia, um passado em deslocamento, dentro e fora da história ao mesmo tempo, um horizonte de passado que, para Bentivoglio, está dissolvido em múltiplos mundos ou visões de mundo possíveis, de forma que nem mesmo a narrativa histórica é um lugar, ou o passado tal qual é, mas sim sua representação.

Com isso, a distopia estabelece uma forte sintonia com a história, a realidade concreto-material e com a perspectiva de interpretação do passado. O texto distópico é possível por meio dessa condição histórica em que “o passado é ainda um presente, e também partes integrantes de presentes simultâneos e conflitivos” (Dornelles, 2021, p.38), por isso, em sua narrativa, ele mobiliza a emergência de perceber a possibilidade de outras formas de relações sociais e ideológicas e diferentes maneiras de interpretar a história.

Segundo Júlio Bentivoglio (2014), a narrativa distópica e a consciência historiográfica se relacionam entre si, de forma que a distopia opera não apenas como representação de

futuros temidos, mas como forma crítica de leitura do presente à luz de processos históricos. Este texto ficcional inscreve-se como expressão estética de uma consciência histórica aguda, que compreende o tempo não de forma linear ou progressista, mas como um campo de disputas, rupturas e possibilidades interrompidas. Nesse sentido, as distopias funcionam como “espaços de memória negativa”, revelando as falhas das promessas modernas e iluminando as continuidades da barbárie sob aparências de civilização.

Ao mobilizar referências históricas, traumas coletivos e projeções político-sociais, as distopias tornam-se dispositivos narrativos que articulam o passado e o futuro em uma crítica do presente, despertando no leitor uma consciência histórica crítica e engajada, em sintonia com uma tradição utópica que, embora obscurecida, permanece viva no âmago do gesto distópico. O distópico transita entre a imaginação e o real, representando um mundo que ainda não chegou ou que não existe, no entanto, o ambiente hostil já é experimentado por nós. Portanto, a interpretação que o gênero faz da história e da realidade opera de forma reativa e propositiva (Arboleya, 2021), fomentando o pensamento crítico e possibilitando a imaginação de novas realidades por parte do leitor.

Assim, considerando a relação da distopia com a história e as características do gênero, no próximo tópico faço uma análise interpretativa dos romances *O Conto da Aia* (*The Handmaid's Tale*) e *Os Testamentos* de Margaret Atwood, ressaltando os aspectos dos livros que os ligam à tradição distópica que mobiliza esperanças e desenvolvem chamados à ação a partir de seu final ambíguo e aberto. Para isso, ao falar sobre a obra, aponto também os aspectos da realidade concreta que a autora mobiliza em sua narrativa para construir este mundo que, ao mesmo tempo tão irreal, é tão próximo de nós.

### **2.1- O Conto da Aia e Os Testamentos enquanto distopia crítica feminista**

Em *Concrete Dystopia: Slavery and it's others* (2003), Maria Varsam chama a atenção para o fato de que a relação da distopia com a realidade é dialética, isto é, eventos históricos são usados como fonte de análise na construção de realidades imaginárias que são adotadas como armas da crítica. As distopias, em especial o que Varsam chama de *concrete dystopia* (distopias concretas) — ficções que baseiam suas críticas na realidade material da sociedade, como considero ser o caso da duologia aqui estudada —, olham para o passado, analisando-o e buscando lá atrás as raízes das nossas opressões e agindo como um aviso que nos lembra que o que aconteceu no passado pode vir a acontecer novamente.

Como exemplo, podemos pensar na onda de protestos contra o PL 1094/2024, apresentado pelo deputado evangélico Sóstenes Cavalcante, em junho do ano passado. O

projeto de lei, que popularmente ficou conhecido como *PL do estupro*, propunha equiparar o aborto realizado após 22 semanas de gestação ao crime de homicídio simples, inclusive nos casos de gravidez resultante de estupro. Com a polêmica envolvendo a matéria, rapidamente a figura da Aia e o enredo do livro de Margaret Atwood foram usados como símbolos, sinalizando para o absurdo de uma lei que, para além de revitimizar mulheres vítimas de violência sexual masculina, também vinha imbuída de uma carga de fundamentalismo religioso.

Esta não foi a primeira vez que o símbolo da Aia foi utilizado como símbolo de protestos feministas. Desde a eleição de Donald Trump<sup>17</sup>, o chapéu branco as vestes vermelhas têm sido usados em protestos a favor do direito reprodutivo das mulheres e outras pautas feministas. Por outro lado, como lembra Raffaella Baccolini (2020), o sucesso da série televisiva, ao reacender a fama do livro, também higieniza as críticas levantadas pela autora por meio da trivialização da narrativa. Essa cooptação transforma a crítica engajada e o discurso transgressor em uma peça mercadológica. Apesar disso, cita Baccolini, os romances distópicos de finais ambíguos e abertos mantêm a esperança de mudança nas mãos das/dos leitores. Isso quer dizer que a distopia faz uma análise crítica da realidade concreta e esta leitura, transcrita para o discurso literário, permite à/ao leitora/leitor também pensar analiticamente a sua própria realidade vivida.

Esta análise social e política, segundo Maria Varsam (2003), critica as estruturas de poder, os mecanismos de opressão, desumanização e controle social, funcionando como discursos de resistência a regimes autoritários. Esta convenção narrativa que denuncia as relações de poder desumanizantes traz características também encontradas em narrativas de escravidão. No romance de Atwood, a República de Gilead é um regime de inspiração escravocrata, em que as mulheres são oprimidas e abusadas, e o controle social recai sobre suas capacidades reprodutivas e serviços sexuais.

---

<sup>17</sup> By now you may be wondering how I've avoided being purged by those higher up—if not in the earlier days of Gilead, at least as it settled into its dog-eat-dog maturity. By then a number of erstwhile notables had been hung on the Wall, since those on the topmost pinnacle took care that no ambitious challengers would displace them. You might assume that, being a woman, I would be especially vulnerable to this kind of winnowing, but you would be wrong. Simply by being female I was excluded from the lists of potential usurpers, since no woman could ever sit on the Council of the Commanders; so on that front, ironically, I was safe. But there are three other reasons for my political longevity. First, the regime needs me. I control the women's side of their enterprise with an iron fist in a leather glove in a woolen mitten, and I keep things orderly: like a harem eunuch, I am uniquely placed to do so. Second, I know too much about the leaders—too much dirt—and they are uncertain as to what I may have done with it in the way of documentation. If they string me up, will that dirt somehow be leaked? They might well suspect I've taken backup precautions, and they would be right. Third, I'm discreet. Each one of the top men has always felt that his secrets are safe with me; (Atwood, 2019, p.61-62)

Isso porque, historicamente, o modelo de dominação do patriarcado, que é criticado nas distopias feministas, é que está na base conceitual de regimes escravocratas. Conforme os estudos da historiadora Gerda Lerner (2019), patriarcado e escravidão são sistemas interdependentes, é o sistema de opressão baseado em sexo que oferece um modelo tanto conceitual de possibilidade de exploração de um ser humano sobre o outro, quanto um modelo estrutural em que o *pater familias* detém o poder e o domínio sobre corpos e propriedades, instaurando o modelo de família patriarcal e propriedade privada que conhecemos hoje e que deu bases, por sua vez, para o desenvolvimento do capitalismo.

Reafirmando a natureza histórica do patriarcado, Lerner nos traz que esta instituição se desenvolveu paralelamente ao estabelecimento de sociedades agrárias e que sua institucionalização foi crucial para a consolidação de outras formas de exploração e subordinação, como é o caso da escravidão.

A invenção cultural da escravidão baseia-se tanto na elaboração de símbolos de subordinação das mulheres quanto na conquista real de mulheres. Subjugando mulheres do próprio grupo, e depois mulheres prisioneiras, os homens aprenderam o poder simbólico do controle sexual sobre os homens e elaboraram a linguagem simbólica na qual expressar dominância e criar uma classe de pessoas escravizadas do âmbito psicológico. Com a experiência da escravização de mulheres e crianças, os homens entenderam que todos os seres humanos podem tolerar a escravidão, e desenvolveram técnicas e formas de escravização que lhes permitiram transformar essa dominância absoluta em instituição social. (Lerner, 2019, p. 116)

Assim, a historiadora aponta que a escravização das mulheres e a exploração de seus corpos foram elementos centrais na formação das estruturas patriarcais e ajudaram no desenvolvimento de técnicas de controle social que possibilitaram essa institucionalização da exploração de outro ser humano.

Gerda Lerner (2019) nos mostra ainda que a mudança na estrutura de parentesco, com a instituição da propriedade privada, dos casamentos monogâmicos, da dominação política e econômica dos homens e a permissão de controle sobre a sexualidade feminina, transformou mulheres em mercadorias que têm seu potencial reprodutivo explorado para multiplicar a massa de trabalhadores e para justificar a opressão. As mulheres poderiam e deveriam ser dominadas, afinal eram consideradas mais próximas da natureza que da cultura, e uma vez que a cultura é aqui entendida como a dominação masculina sobre o mundo natural, as mulheres tornam-se símbolos, conforme Lerner, de uma categoria inferior que só pode se humanizar a partir da sua submissão ao homem.

Sem autonomia e alienadas de seus corpos, com a utilização destes como moeda de troca, como mercadoria, as mulheres foram subjugadas, de forma que, ao retratar esse sistema ideológico opressivo, Atwood utiliza todo esse discurso histórico que narra o

processo de dominação sexual e coloca na figura da Aia a responsabilidade de retratar a exploração da capacidade reprodutiva das mulheres, fato que tem uma longa trajetória em nossa realidade concreta. Como aponta Maria Varsam (2003), a narrativa de Atwood (e as distopias feministas como um todo) explora a característica generificada da opressão que não apenas tem impacto sobre os corpos femininos, mas também sobre suas subjetividades.

Em Gilead, assim como nas plantations, os corpos das mulheres se tornam o local de produção de relações de exploração assim como sua reprodução (dos meios de exploração). O corpo da mulher torna-se, de fato, uma mercadoria com um valor de troca, uma vez que a mulher não é a proprietária desta mercadoria, mas sim a trabalhadora que deve fornecer os bens àqueles que vão se beneficiar diretamente dos seus serviços. (Varsam, 2003, p. 216, tradução minha)<sup>18</sup>

O controle da subjetividade feminina é que permite a alienação das mulheres e a cooptação de sua capacidade reprodutiva, pois estão imersas no discurso patriarcal e capitalista que instituiu regimes em que filhas e filhos deixaram de ser descendentes das mães para então se tornarem propriedades do pai. Na história, um dos capítulos mais sangrentos de perseguição e subjugação feminina foi o fenômeno da Caça às Bruxas. Mais que uma perseguição religiosa, ideologicamente o fenômeno representou a tomada de poder e controle da função reprodutiva das mulheres, necessário para o processo de acumulação primitiva do capital.

A questão do trabalho se tornou especialmente urgente no século XVII, quando a população na Europa começou a entrar em declínio novamente, fazendo surgir o espectro de um colapso demográfico similar ao que se deu nas colônias americanas nas décadas que se seguiram à Conquista. Com este pano de fundo, parece plausível que a caça às bruxas tenha sido, pelo menos em parte, uma tentativa de criminalizar o controle da natalidade e de colocar o corpo feminino — o útero — a serviço do aumento da população e da acumulação da força de trabalho. (Federici, 2017, p. 326)

É sabido que as mulheres compartilhavam conhecimentos ancestrais de seus ciclos reprodutivos e métodos contraceptivos, e a caça às bruxas representou a perseguição a esses saberes, uma vez que eles permitiam que essas mulheres tivessem controle sobre a decisão de gerar ou não uma vida.

Em Gilead, como durante a caça às bruxas, o controle dos corpos das mulheres e de suas funções reprodutivas é a base do sistema opressivo. A crise de natalidade que se instaurou no país foi causada por questões ambientais que influenciaram nas baixas taxas de fertilidade mas, na concepção ideológica dos Comandantes, a decadência de nascimentos é causada pelos anos de utilização de métodos contraceptivos e abortos legalizados. Este pensamento não é algo novo introduzido pelo regime. Margaret Atwood se baseia na realidade concreta para construir este mundo de exploração feminina, que é muito próxima

---

<sup>18</sup> Nature demands variety, for men. It stands to reason, it's part of the procreational strategy. It's Nature's plan. (Atwood, 1996, p.249)

da experiência de vida das mulheres na história, e as referências históricas são usadas não apenas na escrita de Atwood, mas também na construção ficcional da estrutura gileadiana.

Como sabemos pelo estudo da história, nenhum novo sistema pode se impor a um anterior sem incorporar muitos dos elementos a serem encontrados neste último, como comprovam os elementos pagãos no cristianismo medieval e a evolução da KGB russa a partir do serviço secreto czarista que a precedeu, e Gilead não foi exceção a essa regra. Suas políticas racistas, por exemplo, estavam firmemente enraizadas no período pré-Gilead, e temores racistas forneceram parte do combustível emocional que permitiu que o golpe de Gilead para a tomada do poder fosse tão bem-sucedido quanto foi. (Atwood, 2017, p.281, tradução minha)<sup>19</sup>

A maternidade em Gilead, assim como no capitalismo primitivo, serve tanto para o aumento da população como ferramenta de controle. E aqui, como em muitas eras históricas em nossa realidade concreta, os problemas de fertilidade são sempre imputados às mulheres, não aos homens que, no sistema patriarcal são sempre os “donos” dos filhos, da esposa e de toda a família, e os corpos das mulheres estão a serviço e à disposição dos maridos (Lerner, 2019). E é através deste trabalho ideológico das instituições patriarcais e fundamentalistas que governam Gilead que se dá a manutenção deste sistema de exploração, cujo ponto de partida inicial é justamente o controle dos meios de reprodução da vida e o controle feminino, pauta esta intrínseca ao desenvolvimento do patriarcado.

Gilead utiliza da violência e doutrinação para controlar seus governados, erradicando a esperança através do uso da violência física e psíquica, e utiliza do texto bíblico, da religião e, sobretudo, da função educadora das Tias para perpetuar o regime e impedir revoltas. As Tias, bem como a própria religião oficial, representam o que Althusser (1971) denominou *Aparelhos Ideológicos do Estado*, mecanismos que se constituem por práticas sociais e instituições que disseminam a ideologia e os valores da classe dominante, de forma a manter a hegemonia e os privilégios desta classe. Para assegurar a dominação, tal qual as sociedades capitalistas estudadas por Althusser, Gilead vai empregar também a força coercitiva dos *Aparelhos Repressivos do Estado*, representados pelos Anjos, os Olhos, as Tias e os próprios Comandantes, que vigiam e punem com violência qualquer desvio de conduta, de forma que o grau de violência empregada na manutenção da ordem hegemônica seja motivo de terror e medo.

É por isso que o método de castigo dos desviantes em Gilead, ou seja, homossexuais, médicos que conduzem aborto, cristãos católicos e praticantes de outras religiões, mulheres

---

<sup>19</sup> As we know from the study of history, no new system can impose itself upon a previous one without incorporating many of the elements to be found in the latter, as witness the pagan elements in mediaeval Christianity and the evolution of the Russian “K.G.B.” from the Czarist secret service that preceded it; and Gilead was no exception to this rule. Its racist policies, for instance, were firmly rooted in the pre-Gilead period, and racist fears provided some of the emotional fuel that allowed the Gilead takeover to succeed as well as it did. (Atwood, 1996, p.317)

adúlteras ou quem tenta fugir, é enforcá-los e expor seus corpos em decomposição. Esse ritual público de linchamento chamado *Salvamentos (Men's Salvaging)* serve como instrumento de controle, de educação repressora que espalha o medo e serve como impeditivos de rebeliões e revoltas. Como Offred narra no primeiro livro,

Não faz mal se olharmos. Espera-se que olhemos 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 tenha a oportunidade de vê-los.<sup>20</sup> (Atwood, 2017, p. 44)

Os Salvamentos são então imbuídos de carga ideológica e opressiva, “uma vez que a intenção é assustar” (Atwood, 2017, p. 44). Esse mecanismo de controle promove a alienação por meio do medo, e é simbólico que aconteçam sobretudo no *Muro (Wall)*, local que indica os limites de Gilead e que fica onde antes estava a Universidade de Harvard, mostrando que o fundamentalismo religioso suplantou a ciência e agora é quem dita as regras na República.

Colonizando corpos e mentes através da ideologia e da força bruta, esses mecanismos de manutenção do poder, tanto em *O Conto da Aia*, quanto em *Os Testamentos*, vão esmagar qualquer desejo por mudança ou revolta de forma que “essa ‘crença’ de que mudanças são fúteis levam muitos a aceitar a realidade dada e seus lugares nela.”<sup>21</sup> (Varsam, 2003, p. 215). Suprimindo a esperança, nas narrativas estudadas, a relação das mulheres umas com as outras e consigo mesmas vai ser, na maioria das vezes, de desconfiança, afastamento e até mesmo amargura. E este fator é estratégico para garantir que as mulheres fiquem isoladas umas das outras.

A alienação das mulheres entre si é estratégia fundamental para a implementação e o desenvolvimento do patriarcado. Em uma sociedade em que poucas são as oportunidades para as mulheres, e essas oportunidades, além de tudo, passam pela legitimação da autoridade masculina, afinal, consideradas inferiores e subumanas, elas só poderiam ter acesso a recursos e proteção por meio do pertencimento a um homem, a disputa por pequenas migalhas de liberdade e atenção masculina cria um ambiente de desconfiança e disputa. Segundo Gerda Lerner (2022, p.154),

---

<sup>20</sup> They've frozen them, she said. Mine too. The collective's too. Any account with an F on it instead of an M (Atwood, 1996, p.187)

<sup>21</sup> Utopia is thus a place which is a non-place, simultaneously constituted by a movement of affirmation and denial. (VIEIRA, 2010,p.04)

O matrimônio e a maternidade foram as experiências que a maioria das mulheres tiveram em comum com outras mulheres. Mas a condição de esposa, sob o patriarcado, colocava as mulheres em competição com outras, para assegurar e encontrar um homem que lhes oferecesse apoio e proteção, e, uma vez que se casassem com ele, deveriam fazer de tudo para mantê-lo por perto. Até meados do século XIX, as mulheres eram estruturadas na sociedade como dependentes: primeiro dos pais, depois dos maridos.

Assim, embora em Gilead todas as mulheres estejam sujeitas à opressão patriarcal, a luta pela sobrevivência gera espaços de disputa que, para o regime, são fundamentais. Afinal, como analisa Gerda Lerner, o afastamento das mulheres impede o desenvolvimento de uma consciência em comum a respeito da experiência feminina, o que, por sua vez, dificulta seu desenvolvimento como grupo coeso, com uma história pregressa que poderia impor-se diante da violência patriarcal. Neste universo, os homens são semideuses diante do qual toda a família se ajoelha e ao redor do qual toda a estrutura familiar orbita.

Ele nos examina como se fizesse um inventário. Uma mulher ajoelhada de vermelho, uma mulher sentada de azul, duas de verde, de pé, um homem solitário, de rosto magro, ao fundo. Ele consegue parecer perplexo, como se não conseguisse se lembrar muito bem de como todos nós viemos parar aqui. Como se fôssemos alguma coisa que herdou, como um órgão pneumático vitoriano, e ele ainda não tenha descoberto o que fazer conosco. Quanto nós valem. (Atwood, 2017, p.106-107)<sup>22</sup>

Nota-se aqui o pensamento utilitarista que Gilead tem sobre as mulheres. O Comandante conta suas mulheres como se estivesse listando seus bens, um conjunto de objetos que está ali para indicar sua riqueza e seu grande poder. No entanto, por mais desumanizante que esta cena seja, há ainda pequenos espaços de resistência. Fred não olha para as mulheres, elas olham para ele, o examinam e, através desse olhar, elas desafiam as normas da república, porque é um olhar questionador, desafiante.

Eu o tenho observado há algum tempo e ele não deu nenhuma indicação de maciez. Mas cuidado, Comandante, digo a ele em minha cabeça. Estou de olho em você. Um movimento em falso e estarei morta. Ainda assim, deve ser um inferno ser um homem, dessa maneira. Deve ser muito bom. Deve ser um inferno. Deve ser muito silencioso. (Atwood, 2017, p.108)<sup>23</sup>

As mulheres, portanto, ainda podem olhar, mas é um olhar individual, que não se soma a outros. Nesse cenário, a disputa por espaço faz com que as Marthas sintam ao mesmo tempo

---

<sup>22</sup> One of the main features of utopia as a literary genre is its relationship with reality. Utopists depart from the observation of the society they live in, note down the aspects that need to be changed and imagine a place where those problems have been solved. (VIEIRA, 2010, p.07).

<sup>23</sup> As the critical dystopias give voice and space to such dispossessed and denied subjects (...) they go on to explore ways to change the present system so that such culturally and economically marginalized people not only survive but also try to move toward creating a social reality that is shaped by an impulse to human self-determination and ecological health rather than one constricted by the narrow and destructive logic of a system intent only on enhancing competition in order to gain more profit for a select few. (MOYLAN, 2000, p.189)

inveja e asco das Aias, uma vez que consideram que estas não resistiram o bastante contra sua exploração. As Esposas, por sua vez, pensam nas Marthas com indiferença enquanto sentem desprezo e ódio das Aias.

Rita me vê e acena com a cabeça embora seja difícil dizer se é um cumprimento ou um simples reconhecimento de minha presença, e limpa as mãos cheias de farinha no avental e vai revirar a gaveta da cozinha em busca do talão de vales de alimentos. Franzindo o cenho, arranca três vales e os estende para mim. O rosto dela poderia ser gentil se ela sorrisse. Mas o cenho franzido não é nada pessoal contra mim: é o vestido vermelho que ela desaprova, e o que ele representa. Ela acha que pode ser contagioso, como uma doença ou qualquer forma de má sorte. (Atwood, 2017, p. 18)<sup>24</sup>

É importante destacar o papel das Tias no Regime. Elas mantêm um duplo papel, de repressoras e também promotoras da ideologia gileadiana, utilizando a coerção e o discurso para promover as ideias e os comportamentos do novo regime. No entanto, a partir do segundo livro percebemos a ambiguidade do trabalho dessas servas do regime, em especial Tia Lydia, que é fundamental para a derrubada de Gilead. Embora em *O Conto da Aia* sua atuação promova a ideologia do novo governo, no segundo livro a personagem conta sua própria história e é a partir de seu testemunho que descobrimos que Lydia foi uma agente dupla que, com paciência e através da construção de uma cadeia de influências, tramou a queda de Gilead.

Tia Lydia foi sequestrada, presa e torturada para que aceitasse se submeter e colaborar com o regime, ajudando a construir toda a ideologia de controle e vigilância envolvendo as Aias. A Tia foi escolhida devido a sua atuação como juíza de vara de família e também porque, como fica claro em sua narrativa, os *Filhos de Jacob* sabiam que precisariam da colaboração de mulheres para criar toda a estrutura social que manteria todas as mulheres sobre as rédeas de Gilead, afinal, “a melhor maneira e a mais eficiente em termos de custos de controlar mulheres, para propósitos reprodutivos e outros, era por meio das próprias mulheres. Quanto a isso havia muitos precedentes históricos” (Atwood, 2017, p. 362)<sup>25</sup>. Diante disso, Lydia e outras mulheres que eram médicas, promotoras, juízas foram cooptadas pelo regime por meio de tortura nos chamados *Thank Tank*, obrigando-as a se submeterem ou ao regime ou às mais diversas explorações.

---

<sup>24</sup> As a critical or open dystopia, with its disasters and representations of worse realities, retains the potential for change, so we can discover in our current dark times a scattering of hope and desire that will arise to aid us in the transformation of society. (BACCOLINI, MOYLAN, 2003, p.235)

<sup>25</sup> my argument is premised upon a distinction between the dystopia as narrative (which is on a par with Jameson’s definition of the term), and utopia as the critical expression of desire which serves an anticipatory function and is manifested in the dystopic narrative I am deliberately moving away from a notion of utopia as a literary genre, towards utopia manifested as a writing mode." (...) utopia is the expression of desire manifested by means of writing and located in the workings of dystopian narrative. (p.15)

Houve época, antes do advento do regime atual, em que defender a minha vida nem passava pela minha cabeça. Não achei que fosse necessário. Eu era juíza de vara familiar, um cargo que adquiri após décadas de trabalho desgastante e uma árdua escalada profissional, e eu vinha cumprindo minha função tão equitativamente quanto possível. Eu agia em prol de um mundo melhor conforme minha visão de “melhor”, dentro dos limites práticos de minha profissão. Eu contribuía para instituições de caridade, votava nas eleições federais e municipais, professava opiniões dignas. Presumia que estava vivendo de forma virtuosa; presumi até que minha virtude mereceria moderados aplausos. Ainda que eu tenha vindo a perceber o quanto estava errada a respeito disso, e de muitas outras coisas, no dia em que fui presa. (Atwood, 2019, p. 44)<sup>26</sup>

Como estratégia de proteção e segurança para si mesma, Lydia finge uma integração ao sistema, criando toda a ritualística das divisões hierárquicas das mulheres, toda a linguagem cerimonial e organização social da nova sociedade. Ao fazer isso, a personagem não apenas se submete a uma autoridade masculina nas brechas do poder, sob os olhos dos comandantes que foram facilmente ludibriados; ela esconde ícones e símbolos que remetem a mulheres históricas e as lutas femininas no coração do poder.

Em seu testemunho, a Tia se define como o *Hológrafo de Ardua Hall* (*The Ardua Hall Holograph*), Ardua Hall sendo o local que as Tias habitam, uma espécie de convento onde elas se recolhem e formam futuras novas tias. O termo em latim usado para denominar esse ambiente, em sua ambiguidade, remete tanto à adversidade quanto ao trabalho de parto e os ciclos menstruais.

Me agrada muito ter urdido um mote tão dúbio. Será que Ardua era “dificuldade” ou “trabalho de parto da mulher”? Será que Estrus tinha a ver com hormônios ou com os ritos pagãos de primavera? As habitantes de Ardua Hall não sabem nem se importam. Elas apenas repetem as palavras certas na ordem certa, e, assim, estão seguras. (Atwood, 2019, p.41)<sup>27</sup>

Tia Lydia é sagaz ao participar na criação da linguagem gileadiana. Ao garantir que as Tias possam ler e escrever, ela garante a si mesma o poder de definir o mundo simbólico da república e faz isso utilizando a linguagem do opressor em benefício próprio. Os prédios em Ardua Hall, os termos e figuras, são construídos para remeter, em suas entrelinhas, à experiência feminina e a mulheres históricas que resistiram, em seus próprios tempos, à distopia patriarcal, criando pequenos espaços de esperança.

A biblioteca de Ardua Hall, por exemplo, chama-se *Hildegarda de Bigen*, nome da escritora, mística e intelectual medieval que desafiou as normas patriarcais de sua época e produziu um vasto número de estudos teológicos e científicos. Ao nomear assim esse lugar

---

<sup>26</sup> Dystopian narrative is largely the product of the terrors of the twentieth century. A hundred years of exploitation, repression, state violence, war; genocide, disease, famine, ecocide, depression, debt, and the steady detection of humanity through the buying and selling of everyday life provided more than enough fertile ground for this fictive underside of the utopian imagination. (MOYLAN, 2000, p.11)

<sup>27</sup> Dystopian narrative presents a society that is significantly worse than the current one, thereby serving as a warning to prevent the real world from heading in that direction” (MOYLAN, 2000, p. 148).

ao qual só as Tias têm acesso, cria-se um espaço paradoxal e de resistência que, mesmo usado para sustentar o regime, também o desafia ao assumir essa função de lembrança de que, em tempos outros, mas de igual opressão feminina, existiram mulheres autoras, guardiãs e transmissoras de saber.

Na sede do poder masculino, Lydia esconde nas brechas a memória da resistência feminina. Ao evocar essas figuras históricas e criar símbolos que, de certa forma, remetem ao culto à deusa, ela está mantendo viva a lembrança de que as mulheres são sujeitos que produziram e produzem cultura. E isso remete à nossa própria realidade vivida. Para Gerda Lerner (2022), embora as religiões patriarcais tenham tentado destituir os antigos ritos dedicados às deidades femininas, as mulheres precisavam de uma figura com quem pudessem se identificar. Assim, os antigos ritos sobreviveram por meio da sua absorção pelo cristianismo e o culto mariano se fortaleceu, atualizando os símbolos e a figura da deusa por meio de Maria.

É incerto se o desenvolvimento do culto da Virgem Maria foi uma resposta da Igreja às crenças reais e práticas populares derivadas do culto à Deusa-Mãe ou se a prática popular desenvolveu certos aspectos do papel de Maria para se encaixar mais na tradição antiga. O fato é que a figura de Maria, Mãe de Cristo, transformou-se aos poucos — ao longo de alguns séculos — de uma figura menor no drama do martírio de Cristo em uma figura importante, próxima da Trindade, e sentada, bem figurativamente, à direita de Deus ou ao lado de Cristo, como mediadora entre Deus e os humanos. (Lerner, 2022, p.163)

Essa resistência de uma espiritualidade criadora com foco na grande mãe também acontece em Gilead. Lydia aos poucos vai tomando esse lugar de adoração, sendo esta figura ambígua que transita entre a autoridade e o autoritarismo. Aos pés da estátua da Tia há sempre oferendas de ovos, croissants e laranjas, símbolos das religiões matriarcais que remetem à fertilidade e à adoração da deusa.

Com isso, se, no primeiro livro, o testemunho de Offred nos apresenta uma Lydia aparentemente rendida ao sistema, em *Os Testamentos* ficamos sabendo que é a personagem que com tempo e paciência teceu toda a teia que gerou a implosão do regime. Foi ela também que criou provas documentais que pudessem embasar um julgamento no futuro. É a narrativa de Lydia e suas ações que desencadeiam a contranarrativa, ou seja, o processo de desalienação das personagens em relação à ideologia da teocracia reinante. Aqui é a Tia que, como ela mostra em seu relato, desde os primeiros anos da implantação do regime, trabalha para dismantelar Gilead. E o processo de revolta ela estabelece aos poucos, tramando nas sombras, cooptando as Aias e outras Tias, planejando a saída da Bebê Nicole, filha de Offred, da República, o que dará estopim para que o mundo conheça os horrores de Gilead e planeje sua derrocada. No fim, paga com a própria vida pela traição, afinal, podemos

compreender que Tia Lydia prefere a morte a entregar suas companheiras ou falar sobre seu plano.

Eles vão chegar tarde demais, os Olhos. Minhas mensageiras alcançaram voo. Quando o pior acontecer — o que deve vir muito em breve -, minha saída será célere. Bastará uma ou duas seringas cheias de morfina. Melhor assim: se eu me permitisse viver, vomitaria verdades demais. A tortura é como a dança: já estou velha demais para ambas. Que outros mais jovens se empenhem nessa bravura. Ainda que talvez não tenham escolha sobre isso, já que a eles faltam meus privilégios. (Atwood, 2019, p. 432)<sup>28</sup>

A contranarrativa em *Os Testamentos* contribui para que essa distopia possa ser pensada como uma *distopia utópica*. Diferente do primeiro livro, aqui o final não é aberto nem ambíguo, há uma maior descrição de movimentos de resistência que se fiam na autonomia dos indivíduos, sobretudo das mulheres, para construir sua própria revolução. No epílogo final do livro, quando somos apresentados ao *Simpósio de Estudos Gileadianos*, temos a dimensão da história de ascensão e queda da República através dos relatos de teor testemunhal deixado por aquelas que viveram este pesadelo. São os relatos destes simpósios que vão nos permitir compreender se esta distopia traz como conceito formal um horizonte utópico ou antiutópico.

Assim, durante a realização do *Décimo Terceiro Simpósio (The Thirteen Symposium)*, os depoimentos e a forma como o Professor Pieixoto conduz o desenrolar da reunião são um pouco mais respeitosos com as mulheres, apontando para um horizonte de esperança em que não apenas Gilead caiu mas também o mundo democrático demonstra um pouco mais de consideração, o que não acontece no *Décimo Segundo Simpósio (The Twelfth Symposium)*, descrito no primeiro livro. Neste, no entanto, a contranarrativa é baseada no trabalho de resistência das Aias, através de várias pequenas ações, sejam elas a subversão através do uso da leitura ou a espionagem e, como analisa Tom Moylan (2016), *O Conto da Aia* aponta para um polo de resignação antiutópica, concordando também com a análise de Ana Rüsche (2015), que nos diz que o futuro desenhado por Atwood é um futuro ainda patriarcal.

Sobre este fato, Tom Moylan fará dois apontamentos. Segundo o autor, a ambiguidade do final da obra de Atwood, que para ele transita entre a utopia e a antiutopia sem se agarrar a nenhuma tão claramente, é uma das maiores forças da narrativa que vai, para ele, antecipar as bases para o desenvolvimento das distopias críticas a partir dos final dos anos 1980.

---

<sup>28</sup> They will come too late, the Eyes. My messengers have flown. When worst comes to worst—as it will very soon—I’ll make a quick exit. A needleful or two of morphine will do it. Best that way: if I allowed myself to live, I would disgorge too much truth. Torture is like dancing: I’m too old for it. Let the younger ones practise their bravery. Though they may not have a choice about that, since they lack my privileges. (Atwood, 2019, p. 405)

De uma maneira geral, portanto, no que pode ser visto, finalmente, como uma posição de um/a liberal engajado/a que confronta os males da realidade social e ainda assim escolhe, deliberadamente, distanciar-se de uma práxis política radical, Atwood distende a gama criativa da forma distópica clássica, trabalhando-a em uma direção de fechamento antiutópico, depois voltando-a para um horizonte utópico, e em seguida deixando um espaço intermediário para suas próprias questões não resolvidas porquanto elas surjam nas descrições das falhas internas da sociedade, da vulnerabilidade da oposição, e da claramente imperfeita e talvez sempre comprometida, realidade utópica revelada na narrativa. (2016, p. 108)

Moylan vê força criativa na ambiguidade e renovação do gênero distópico em relação à narrativa atwoodiana. Raffaella Baccolini (2020), por sua vez, vê nos finais abertos e ambíguos, comuns nas distopias críticas e também nos livros aqui analisados, uma estratégia que permite manter o horizonte de esperança de novas realidades por criar, ainda disponíveis, ainda mantendo possibilidades de caminhos diversos que renovem a utopia.

Para Ana Rüsche (2015), embora o livro de Atwood seja apontado como uma crítica à política de retrocessos dos anos 1980 e também em relação às contradições internas do movimento feminista, ela o faz a partir de uma perspectiva da experiência subjetiva de mulheres brancas de classe média, que tinham no trabalho fora do lar uma oportunidade de emancipação e que “como uma típica representante da classe média, teme a repressão policial, pois está a sua mercê (o que não aconteceria se pertencesse à elite) e sente ‘alívio’ quando assiste a uma cena brutal de violência a um homem supostamente inocente” (2015, p. 53). Apesar disso, o livro lançado em 1985 ressurgiu com seus debates sobre misoginia e autoritarismo em épocas em que novamente acompanhamos a perseguição às mulheres e o apelo a pautas conservadoras, mostrando, mais uma vez, a conexão intrincada entre o romance, a história e a crítica social.

Desta forma, se em 2019 o avanço da extrema direita preocupa, com a eleição de Jair Bolsonaro e as políticas de retrocesso de Donald Trump, novamente há um apelo à crítica contra o autoritarismo que ressurgiu e mais uma vez inspira a escrita da saga que dá continuidade à distopia de Gilead. Assim, *Os Testamentos* tem mais diversidade de vozes e subjetividades do que o livro que o precede. Com o relato de diferentes personagens femininas, de idades diferentes e experiências diferentes, como é o caso da Bebê Nicole, que nasce em Gilead porém é levada para o Canadá como fugitiva, é adotada e recebe o nome de Daisy, ou Agnes, a filha desaparecida de Offred que ressurgiu, se torna uma Tia e entra em contato com a história da mãe. A partir do relato dessas três personagens, percebemos que este livro incorpora muito mais um horizonte de resistência, a partir do trabalho de Tia Lydia, de Agnes e de outras Tias e mulheres que agem nas sombras, tramando a partir da organização *Mayday* e planejando, aos poucos, a derrubada do governo autoritário.

O trabalho de espionagem de Daisy, enviada a Gilead pelo Mayday, bem como a trama de traição de Tia Lydia, que trabalha também na educação e formação de Agnes (enviada pelo pai que a criou, o Comandante Judd, para se tornar uma Tia), vão fortalecer as redes de resistência contra a opressão e, juntas, as três serão peças fundamentais para a implosão do regime. Portanto, se no primeiro livro a esperança aparece de forma ambígua, no segundo ela é mais evidente e permite o desenvolvimento da utopia, principalmente porque aponta para o fato de que, diferente do que acontece na narrativa de Offred, carregada de medo e de uma atmosfera repressiva, em que a relação entre as mulheres está pautada sobretudo na desconfiança e mesmo inveja, aqui ficamos sabendo que Marthas, Tias, Aias e toda uma rede clandestina de mulheres sempre estiveram presentes tramando a implosão do regime.

Tanto o primeiro como segundo livro dialogam com a conjuntura social do momento em que são escritos, o que ressalta, mais uma vez, a conexão das distopias com a realidade histórica. Segundo Gregory Clayes (2010), o mundo criado pela imaginação utópica deve ser viável, isto é, para que o impulso utópico possa ser desenvolvido, é necessário que o texto distópico não seja fantasioso ou não realista em suas formas; a sociedade criada pela imaginação precisa ter ligações com elementos da nossa realidade, de forma que o texto distópico funcione também como uma sátira da modernidade. Assim, *1984* fala do controle de um Estado autoritário que reescreve a história e mantém seus cidadãos e cidadãs sob extrema vigilância, e este Estado do *Grande Irmão* é a sátira dos horrores do nazismo perpetrados pelo autoritarismo do século XX. Já na duologia de Atwood, o controle se dá pelo avanço do fundamentalismo religioso que interfere nas leis, no comportamento e até mesmo no pensamento.

*O Conto da aia* e *Os Testamentos* vão olhar para o passado, não com um desejo nostálgico de propor um melhor futuro sobre as bases do que já existiu ou existe, ao contrário, com um olhar crítico que, no caso dessas distopias feministas, percebe a natureza generificada da opressão, que coloca mulheres como cidadãs de segunda classe. Então encoraja que a/o leitora/leitor perceba as similaridades entre a sociedade imaginada e a sua própria, dando-se conta da analogia aos fenômenos históricos que são a base de nossos problemas sociais, como o patriarcado. Ao fazer essas conexões entre o mundo imaginado e o real, Atwood toma de empréstimos elementos problemáticos do mundo material e faz o que Maria Varsam (2003) elabora como sendo uma das funções das distopias: exagera e ilumina tais questões transformando-as em uma narrativa que analisa e interpreta o potencial dessas problemáticas para melhorar ou piorar o mundo que conhecemos.

É por isso que Margaret Atwood, a respeito dessas suas obras, vai sempre lembrar que nada do que está ali disposto é tão somente imaginação e criação artística, tudo o que ela cria tem relação com algum fenômeno que já aconteceu na história.

Se eu quisesse criar um jardim imaginário, gostaria que os sapos deste jardim fossem reais. Uma das minhas regras era não colocar no livro quaisquer acontecimentos que já não tivessem ocorrido no que James Joyce chamou de “pesadelo” da história, nem nenhuma tecnologia ainda não disponível. Nenhum dispositivo imaginário, nenhuma lei imaginária, nenhuma atrocidade imaginária. Dizem que Deus mora nos detalhes. O Diabo também. (2018, p. 01)

Ao falar do controle dos corpos femininos, sua sexualidade e reprodução, a autora nos lembra que, sem mulheres capazes de conceber, a população humana seria extinta, por isso “o controle de mulheres e bebês sempre foi uma característica de todo regime repressivo no planeta. Napoleão e sua ‘bucha de canhão’, escravidão e sua mercadoria humana sempre renovada – ambas encaixam-se aqui.” (2017, p. 01). Inclusive, o capitalismo também foi construído sobre a exploração dos corpos femininos, e é por isso que hoje, na Coreia do Sul, por exemplo, o movimento feminista conhecido como 4B atua incentivando que as mulheres se recusem a ter filhos como forma de enfrentamento ao patriarcado e suas opressões.

O autoritarismo de Gilead é inspirado em diversos regimes totalitários que se sucederam na história, como a escravidão, o nazismo, a caça às bruxas, como a autora cita “não há nada [naquele] livro que não tenha acontecido ou não esteja acontecendo em algum lugar. [...] Tudo o que acontece às mulheres é meticulosamente baseado na história.” (Atwood *apud* Cavalcanti, 2003, p. 345). Essa sociedade totalitária de base fundamentalista religiosa faz o que, na história, os regimes totalitários sempre fizeram: dá à elite e às classes dirigentes o poder de explorar aquilo que é considerado mais valioso. Como no período do estabelecimento do capitalismo primitivo, em que a maternidade foi controlada e disciplinada pela ordem hegemônica em expansão (Federici, 2017), em Gilead o controle da natalidade é feito pelos Comandantes do regime que transformam mulheres férteis em máquinas de gerar crianças para continuar o legado dos grandes senhores. Aqui a infertilidade é causada por questões ambientais, afinal a atmosfera está cheia de poluentes que impactam e influenciam na capacidade feminina de gerar filhos. Os homens não são considerados inférteis jamais, “Existem apenas mulheres férteis e mulheres infecundas; esta é a lei.” (Atwood, 2017, p. 79). A escassez de nascimentos faz com a maternidade seja peça-chave no sistema opressivo de Gilead, uma vez que a concepção tem uma centralidade primordial no romance, afinal, como no processo de acumulação primitiva no início do

desenvolvimento do capitalismo, ter filhos é manter a propriedade privada e o poder ligada algumas poucas famílias.

O processo de procriação e nascimento afeta e influencia a cadeia comportamental e moral gileadiana (Funck, 1990), tanto é que, para angariar a adesão de Esposas, Comandantes e outros envolvidos no processo de concepção, é criado um ritual justificado pelo discurso religioso encontrado em Gênesis (30:1-5)

Vendo Raquel que não dava filhos a Jacó, teve inveja de sua irmã, e disse a Jacó: Dá-me filhos, se não morro. Então se acendeu a ira de Jacó contra Raquel, e disse: Estou eu no lugar de Deus, que te impediu o fruto de teu ventre? E ela disse: Eis aqui minha serva Bila; coabita com ela, para que dê à luz sobre meus joelhos, e eu assim receba filhos por ela. Assim lhe deu a Bila, sua serva, por mulher; e Jacó a possuiu. E concebeu Bila, e deu a Jacó um filho.

Neste ritual, após as orações iniciais, que contam com a participação de todos que moram na casa, Esposa e Aia deitam-se na cama do casal. A Aia apoia sua cabeça sobre a barriga da Esposa, que segura as mãos da Aia. Enquanto isso, o Comandante exerce o ato sexual. O ato não é considerado estupro, ao contrário, ali, com a participação da Esposa, conectada à Aia, é como se fundissem em uma só carne, é como se o homem apenas estivesse realizando um dever moral para com sua sociedade.

Presas à concepção de mulher enquanto natureza, enquanto imanência, que tem o poder de procriar, mas não da criação ou transcendência (Beauvoir, 2016) ou seja, que tem o seu sentido de vida e existência possível apenas quando atada às funções de seu gênero, Gilead organiza a opressão, desumanizando e polarizando as mulheres através deste ritual, e nele a mulher é apenas “um corpo, não tendo direito à educação ou à comunicação com membros das outras castas” (Funck, 1990, p.100), sendo descartada a partir do momento em que não serve mais ao propósito da nação. Afinal, se os homens, como relata Sherry Ortner (2017), identificados com a cultura, dotados da capacidade de criação submetem a natureza a seus caprichos, dominando-a e modificando-a, as mulheres, identificadas por Gilead como pertencentes ao domínio da natureza, poderão também ser subordinadas e exploradas.

Distantes entre si, vivendo em ambientes autoritários extremamente hierarquizados, a parte de cima da pirâmide feminina, ou seja, as Esposas, são motivadas a odiarem, ou tratarem como simples objetos utilitários para uso a seu bel prazer, as Aias, que, por sua vez, são motivos de sentimento de inveja por parte das Marthas, uma vez que, na visão das últimas, as Aias ganham seu sustento gratuitamente, ou o ganham sendo coniventes com a exploração perpetuada em Gilead, como se elas tivessem escolhas e tivessem escolhido o abjeto, como vimos acima. Assim, a estratificação entre as mulheres é uma via de mão dupla dentro da trama.

Com a hierarquização, que coloca as mulheres no topo do poder também como opressoras e coniventes com o regime, Margaret Atwood tanto faz sua crítica ao feminismo hegemônico, quanto expõe a forma como os discursos feministas podem ser pervertidos para serem utilizados em situações repressoras e como justificativa à dominação e exploração. Em relação ao feminismo hegemônico, este movimento pensa todas as mulheres como vítimas dos mesmos preconceitos e sujeições, “colocando ainda as mulheres brancas em posição hierarquicamente superior em relação a todas as outras” (Zanezi, 2018, p.316) e entendendo o patriarcado como sendo, segundo Karina Bidaseca (2019, p. 261, tradução minha) “[...]uma forma de dominação masculina universal, ahistórica, essencialista e indiferente a respeito da classe ou raça”<sup>29</sup>, ou seja, este feminismo branco ocidental tem por tese a universalidade das mulheres e das opressões e não leva em conta os recortes classistas e raciais que estão envolvidos no sistema de sujeições que nós mulheres somos submetidas em diferentes graus.

Como exemplo, Tia Lydia, no primeiro romance, antes que ela relatasse sua traição ao regime, amenizando a natureza do “trabalho” das Aias, discursa assim: “para as gerações que vierem depois, Tia Lydia disse, será tão melhor. As mulheres viverão juntas em harmonia, todas numa única família; vocês [as Aias] serão como filhas para elas [as Esposas] [...] Poderão existir verdadeiros laços de afeto.”<sup>30</sup> (Atwood, 2017, p.195). O argumento da personagem é que Gilead abriu caminhos para as mulheres eliminando determinadas opressões, como ser humilhada nos ambientes de trabalho, a pressão estética, o estupro, o assédio, unindo-as na mesma casa em prol de uma atividade e objetivo em comum. O que ela e Gilead tentam esconder, no entanto, é que o discurso feminista foi cooptado e pervertido. É por isso que Offred, ao comentar sobre essa pretensa união entre as mulheres, desejo de sua mãe que era feminista, ironiza “Mãe, penso. Onde quer que você possa estar. Pode me ouvir? Você queria uma cultura de mulheres. Bem, agora existe uma. Não é como a que você queria,

---

<sup>29</sup> No original: But let me be serious. I wish, as the title of my little chat implies, to consider some of the problems associated with the soi-disant manuscript which is well known to all of you by now, and which goes by the title of *The Handmaid's Tale*. I say soi-disant because what we have before us is not the item in its original form. Strictly speaking, it was not a manuscript at all when first discovered, and bore no title. The superscription "*The Handmaid's Tale*" was appended to it by Professor Wade, partly in homage to the great Geoffrey Chaucer; but those of you who know Professor Wade informally, as I do, will understand when I say that I am sure all puns were intentional, particularly that having to do with the archaic vulgar signification of the word tail; that being, to some extent, the bone, as it were, of contention, in that phase of Gileadean society of which our saga treats. (Laughter, applause.) (Atwood, 1996, 312)

<sup>30</sup> No original: Our document, though in its own way eloquent, is on these subjects mute. We may call Eurydice forth from the world of the dead, but we cannot make her answer; and when we turn to look at her we glimpse her only for a moment, before she slips from our grasp and flees. As all historians know, the past is a great darkness, and filled with echoes. Voices may reach us from it; but what they say to us is imbued with the obscurity of the matrix out of which they come; and, try as we may, we cannot always decipher them precisely in the clearer light of our own day. (Atwood, 1996, p.324)

mas existe. Dê graças a deus pelo pouco que tem.”<sup>31</sup> (Atwood, 2017, p. 155). A pretensão de igualdade total entre as mulheres não existe, uma vez que quem tem relativa posição de poder nesta sociedade são apenas as Esposas, que influenciam e comandam a vida de todas as outras em suas casas.

No entanto, mesmo estas têm seu poder relativizado. Elas controlam, em partes, seus próprios ambientes domésticos, mas fora daquela redoma são apenas uma peça no jogo masculino de Gilead. A organização hierárquica das mulheres, separadas pelo regime do medo, terror e desconfiança, vai ser fundamental para mantê-las afastadas umas das outras, sempre levadas a competir por pequenas fatias de liberdade que legam a elas os homens. Se pensarmos na personagem de Serena Joy, por exemplo, no passado uma famosa televangelista que contribuiu ativamente na construção do regime, percebemos que a personagem se ressentia pela redução de sua importância e da sua contribuição para Gilead. Serena é agora apenas uma sombra do marido, isso porque em Gilead, independentemente da posição das mulheres, suas funções serão sempre de cidadã de segunda classe que necessita de tutela masculina.

No primeiro livro, embora não possamos alcançar o que pensa Serena Joy, uma vez que temos acesso a seu íntimo através da narração de Offred, e dizer com certeza que a personagem esteja desperta para a alienação de que é vítima, percebemos pelas palavras da Aia que, de alguma forma, a mulher guarda ressentimentos por ter seu papel reduzido a um anjo do lar e sem autonomia, afinal “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”<sup>32</sup> (Atwood, 2017, p. 58). Assim, se no passado a sua crença de que os sacrifícios das mulheres iam permitir um futuro de mais benefícios a elas, se antes ela se considerava aliada e participante da construção da nova república, com a implantação da teocracia a personagem é relegada ao ostracismo, à manutenção do lar e a desempenhar papéis que os Comandantes desta nova sociedade consideram adequados às personagens femininas. Assim, embora Serena se resigne à sua desimportância atual para o regime, percebemos pela narração de Offred seu descontentamento e ódio, resignado, mas ainda ódio. Ao contrário de Tia Lydia, que usou de sua figura de relativa autoridade, peça central na administração das

---

<sup>31</sup> No original: We read Offred’s account as authentic testimony largely because her speech displays the discursive hallmarks of the traumatised subject’s : she is haunted by nightmares, her memories of the past are contradictory and confused, she has thoughts of suicide and experiences dissociative states bordering, at times, on the psychotic (Oltarzewska, 1999, p.07)

<sup>32</sup> The traditional dystopia was an extrapolation from the present involved a warning. The eutopia says if you behave thus and so, you will be rewarded this. The dystopia (...), says if you behave thus and so, this is how you will be punished. (1994, p.8).

Aias para tramar contra o regime, Serena representa a resignação, enquanto Lydia, mesmo de maneira torta, simboliza a resistência a partir do segundo livro.

E a resistência, a traição de Lydia que contribui para a derrubada do regime e sua contranarrativa é que nos dará uma perspectiva de um horizonte utópico um pouco menos ambíguo do que na primeira obra. Em ambos os livros sabemos que Gilead tem uma natureza finita, diferente de outras distopias conceituadas, como *Nós*, *Admirável Mundo Novo* e *1984*, em que, segundo Juliana Zanezi (2018), se “estabelecem um noção aparentemente eterna, infindável e contínua dos terrores causados e o inexorável poder da estrutura totalitária e opressiva na qual se ambientam.” (Zanezi, 2018, p.13). Em *O Conto da Aia* e *Os Testamentos*, conhecemos a trajetória de implantação e derrocada do regime, com a diferença de que, no primeiro livro, o futuro pós-Gilead, conforme ficamos sabendo a partir das *Notas Históricas*, ainda é marcado por um discurso acadêmico profundamente patriarcal, em que quem tem a tônica do discurso é o professor Pieixoto que chega mesmo a desacreditar as fitas de Offred e, em seu discurso, demonstra de que forma a academia ainda troça das contribuições femininas na história.

Este objeto — eu hesito em usar a palavra documento — foi escavado no sítio arqueológico do que um dia foi a cidade de Bangor (...). Sabemos que aquela cidade era uma proeminente estação intermediária do que a autora se refere como ‘A Rota Clandestina Feminina’, desde então apelidada por alguns de nossos trocistas históricos de ‘A Rota Clandestina do Sexo Frágil’, (*Risos, resmungos*) (Atwood, 2017, p. 353)<sup>33</sup>

Em *Os Testamentos*, ainda que a perspectiva neoliberal permaneça como mote final da utopia, e ainda que a figura patriarcal do Professor Pieixoto tenha mudado pouco, as suas piadas de cunho misógino são problematizadas em seu próprio discurso, quando ele faz uma autocrítica a respeito de seu comportamento no Décimo Segundo Simpósio. O professor se desculpa com Crescent Moon, que é quem preside agora a Associação que estuda a história de Gilead: “leve-i a sério seus comentários sobre minhas piadinhas no Décimo Segundo Simpósio — admito que algumas delas não foram lá de muito bom gosto — e vou me empenhar em não ofendê-la novamente”<sup>34</sup> (Atwood, 2017, p. 436). Ao colocar em

---

<sup>33</sup> Although all dystopian texts offer a detailed and pessimistic presentation of the very worst of social alternatives, some affiliate with a utopian tendency as they maintain a horizon of hope (or at least invite readings that do), while others only appear to be dystopian allies of Utopia as they retain an anti-utopian disposition that forecloses all transformative possibility, and yet others negotiate a more strategically ambiguous position somewhere along the antinomic continuum. (MOYLAN, 2010, p.175)

<sup>34</sup> In Gilead as on slave plantations, women’s bodies become the site of production of exploited relations as well as their reproduction (of the means of exploitation). A woman’s body in effect becomes a commodity with an exchange value as the woman is not the owner of this commodity but instead the laborer who must provide the goods to those who will benefit directly from her services. (Varsam, 2003, p.216)

perspectiva seu comportamento anterior no muito criticado simpósio, o comportamento do professor reflete o embate entre uma geração passada, em que certos comportamentos e piadas misóginas eram muito mais normalizados, e as mudanças que o movimento feminista implantou na sociedade atual, com críticas ao comportamento das universidades e do discurso acadêmico em relação às mulheres, apontando para a necessidade de revisão da academia, de maneira que possa ser mais acolhedora com as mulheres.

Aliando relatos testemunhais orais e escritos e discurso de memória à estrutura da distopia, Atwood borra os limites e barreiras entre os gêneros literários, expandindo as possibilidades de crítica e criatividade. Conforme Raffaella Baccolini (2022), “as distopias críticas resistem à pureza do gênero em favor de um texto impuro ou híbrido que renova a distopia tornando-a formal e politicamente oposicionista” (p. 1254). É a impureza das distopias, sua mistura de gêneros que, para Baccolini e Tom Moylan (2003), representa o caráter de resistência deste gênero em relação ao discurso da ideologia hegemônica dominante de neutralidade, conformação e universalidade. Para Jane Donawerth (2003), a capacidade da distopia de agregar características de outras ficções genéricas é o que dá margem ao desenvolvimento de um olhar radical sobre nossa própria sociedade. A autora vai falar também da importância do uso da primeira pessoa nas narrativas distópicas. Para ela é essa perspectiva do indivíduo isolado, que acorda para as mazelas sociais e levanta críticas sobre aquela sociedade, que permite também que reflitamos sobre a nossa.

Em *O Conto da Aia e Os Testamentos*, Atwood elabora uma narrativa fragmentária, que pega de empréstimo características do gênero epistolar, das narrativas de testemunho e do discurso de memória. Ambas as obras, baseadas no relato de mulheres que, desafiando todas as normas de Gilead, afinal não têm permissão para ler e escrever, escrevem sobre si, sobre seu mundo, sobre passado e presente, de forma que é o questionamento deste mundo por essas personagens que vai permitir que também questionemos características similares na nossa própria realidade. Assim, sabemos aquilo que nossas narradoras mostram, vemos o que elas veem e decidem nos relatar, porém, dos próprios nomes daquelas que estão em Gilead, não sabemos. As aias não podem usar seus nomes. Como símbolo de pertencimento a um homem, seus nomes são formados pela junção da preposição *of* com o nome de seus Comandantes. A perda do nome, significa, na obra, a perda da identidade e desumanização das mulheres (Funck, 1990) que cumprem a função de úteros emprestados na nova sociedade. As Aias são, portanto, tratadas como meros objetos com função utilitarista, ou seja, o seu propósito de vida em Gilead é gerar filhos.

O controle da linguagem é central nas distopias, em todas elas, afinal, quem controla a linguagem tem o poder do discurso em suas mãos e pode controlar o universo simbólico e a própria história, podendo revisá-la e torná-la ideologicamente conectada ao discurso dominante, como acontece nos telejornais gileadianos, que manipulam as notícias e decidem o que deve/pode ser divulgado e nos discursos educativos das Tias no centro de formação das Aias, o *Centro Vermelho*.

Poderão existir verdadeiros laços de afeto, dizia ela, piscando para nós de maneira insinuante, sob condições como essas. Mulheres únicas para um fim comum! Ajudar umas às outras em suas tarefas cotidianas enquanto percorrem o caminho da vida juntas, cada uma desempenhando sua tarefa determinada. Por que esperar que uma mulher desempenhe todas as funções necessárias à administração serena de um lar? Não é razoável nem humano. Suas filhas terão maior liberdade. Estamos trabalhando para atingir a meta de um pequeno jardim para cada uma, cada uma de vocês – as mãos unidas com os dedos cruzados de novo, a voz suspirante –, e essa é apenas uma, por exemplo. O dedo levantado, balançando para nós. Mas não podemos ser porcos esganados e exigir demais antes que seja pronto, não é mesmo? (Atwood, 2017, p. 195)<sup>35</sup>

Neste trecho de *O Conto da Aia*, como acompanhamos o estabelecimento do regime em seus anos iniciais, as Tias utilizam das problemáticas sociais que atingiam as mulheres na vida antes de Gilead para então cooptá-las através de um discurso que lhes promete pequenas migalhas de poder e pequenas migalhas de proteção em troca de suas liberdades.

No entanto, a recuperação da linguagem é a recuperação da memória perdida e também o resgate da própria subjetividade. A memória será então a chave para o desenvolvimento da contranarrativa, afinal é através deste retomar de um passado que foi apagado e/ou revisado que o sujeito da narrativa distópica vai perceber a sua alienação nesta nova e pior sociedade, e é por meio da capacidade de recuperar o poder do discurso, de falar sobre si, sobre o outro, sobre as opressões do totalitarismo que se dá o despertar da resistência. Desta forma, em *O Conto da Aia*, a inscrição encontrada por Offred em seu armário que diz “Nolite te Bastarde Carborundorum” (Atwood, 2017, p.65), ou seja, “Não deixe os idiotas te colocarem para baixo”, é lida como uma mensagem de enfrentamento que vem do passado e é um vestígio da resistência de mulheres que vieram antes. As memórias de Offred e a sua capacidade de desafiar as normas e ler e contar sua história, bem como a subversão de Tia Lydia que escreve seu relato de traição são contranarrativas de resistência que partem do próprio sistema e que são capazes de ajudar a implodir o regime.

---

<sup>35</sup> [...] una forma de dominación masculina universal, ahistórica, esencialista e indiferencia a respecto de la clase o la raza. (BIDASECA, 2019, p.261)

Ainda sobre a questão do domínio do discurso, a perda da linguagem significa também a perda da lembrança do mundo antes de a nova ordem ser implantada e antes do apagamento da história até então conhecida. É por isso que, nos livros aqui analisados, o discurso revisionista das Tias serve para tentar criar novos significados, novas lembranças a respeito dos fenômenos históricos de outrora e este controle, bem como a proibição da leitura, é pensado para responder aos anseios dos grupos paramilitares religiosos que comandam Gilead. Os *Filhos de Jacó*, como é chamada a organização, que tem base numa ideologia teocrática, conservadora, branca e patriarcal, desejosos de criar um mundo em que se pudesse “pôr as coisas de volta, de acordo com as normas da natureza”<sup>36</sup> (Atwood, 2017, p. 261), foram aos poucos se infiltrando no governo e nas políticas públicas até o apogeu e ascensão de Gilead.

Foi depois da catástrofe, quando o Presidente foi morto a tiros e o Congresso metralhado. O Exército decretou estado de emergência. Na época botaram a culpa nos fanáticos muçulmanos. [...] Como é que eles tinham entrado, como é que tinha acontecido? Foi então que suspenderam a Constituição [...]” (Atwood, 2017, p. 208)<sup>37</sup>

Em *O Conto da Aia*, é contada a ascensão deste grupo em seus anos iniciais, e a Aia é levada para esse mundo já adulta. Em *Os Testamentos*, acompanhamos, 15 anos depois, uma teocracia mais desenvolvida, com seus símbolos, estátuas, organizações familiares, estatais e sistema de opressão e ideologia mais internalizados na alma e nos corpos dos cidadãos, embora, através da memória das personagens principais, temos contato com a perspectiva de outros grupos sociais gileadianos: através das memórias de Tia Lydia, das crianças levadas a Gilead e tomadas de suas famílias, como é o caso de Agnes, filha de Offred e Luke, da organização de resistência, o Mayday, e também da população que está fora da República, como é o caso de Daisy, a bebê que foi contrabandeada para o Canadá e que também é filha de Offred com Nick, o motorista do Comandante Fred. Assim, conhecemos mais detalhes sobre a implantação do regime e detalhes que vão além do mundo das Aias, o que serve para preencher as lacunas e responder a questionamentos sobre a estrutura de Gilead que não são vistos no primeiro livro, como é o caso do trecho do diário de Lydia:

Fui presa pouco depois que os Filhos de Jacob liquidaram o Congresso. No início, nos disseram que tinham sido terroristas islâmicos: declarou-se Estado de Emergência em todo país, mas nos disseram para continuar como sempre, que a

---

<sup>36</sup> Conservative forms are transformed by merging with dystopia, a merge that forces political reconsideration, and traditionally conservative forms can progressively transform the dystopian genre so that its pessimism shifts from being resigned to being militant.(DONAWERTH, 2003, p.29)

<sup>37</sup> This structural strategy of narrative and counter-narrative most often plays out by way of the social, and anti-social, use of language (BACCOLINI, MOYLAN, 2003, p.05)

Constituição logo seria restabelecida, e que o estado de emergência logo chegaria ao fim. Isso era verdade, mas não da forma como pensávamos. (Atwood, 2019, p.77)<sup>38</sup>

O discurso de Lydia sobre a tomada de poder por parte dos Comandantes de Gilead confirma e complementa o discurso da Aia, mas parte de um olhar de uma mulher que chegou a acreditar na possibilidade de trazer melhorias para a vida das mulheres através da implantação do novo regime, assim como Serena Joy. Porém, diferente desta última que, pelo que nos é contado, se conforma com sua nova posição, Lydia resiste estrategicamente.

Diferente de Daisy e Agnes, a primeira criada em outro país ciente das opressões dos Filhos de Jacó e a segunda trazida ainda muito nova a Gilead, educada na família de um comandante, a Tia e a Aia são contemporâneas, suas histórias se conectam e se diferenciam, e a contranarrativa das duas, suas formas de resistência se diferem. Lydia chegou a acreditar na ideologia teocrática de Gilead, porém, ao ser presa, percebe que o discurso de Gilead na verdade é apenas uma perversão das lutas feministas e uma arma do patriarcado para mantê-las alienadas. Através de suas memórias, sabemos que, ao se infiltrar no regime, ao participar das sessões de tortura das mulheres, embora por caminhos tortos, Lydia estava construindo sua resistência e seu plano de vingança e também lutando para manter a própria vida.

A essa altura você deve estar se perguntando como evitei ser expurgada pelos maiores — se não nos primeiros dias de Gilead, pelo menos quando o regime amadureceu e se tornou um mundo onde é cada um por si. Àquela altura, uma série de ex-notáveis havia sido enforcada no Muro, pois aqueles no pináculo da hierarquia se precavam para que nenhum ambicioso viesse a lhes tomar o lugar. Talvez você presuma que, sendo mulher, eu estivesse especialmente vulnerável a ser descartada feito joio do trigo, mas você estaria errado. Simplesmente por ser mulher, eu estava fora da lista de usurpadores em potencial, pois nenhuma mulher jamais poderia tomar assento no Conselho dos Comandantes; então nesta frente, ironicamente, eu estava segura. Mas existem outros três motivos para minha longevidade política. Em primeiro lugar, o regime precisa de mim. Eu controlo o lado feminino do empreendimento deles com um punho de ferro dentro de uma luva de couro sob uma luva de tricô, e mantenho tudo em ordem: feito um eunuco num harém, estou em posição única para fazê-lo. Em segundo, sei demais sobre os líderes sujeira demais — e eles não sabem muito bem o que eu posso ter feito a partir disso em matéria de documentação. Se me mandarem para a forca, será que essa sujeira poderia vir a ser vazada? Eles pode muito bem desconfiar de que tomei precauções para o caso de algo me acontecer, e estariam corretos. Em terceiro lugar, eu sou discreta. Cada um destes homens eminentes sempre sentiu que seus segredos estão a salvo comigo. (Atwood, 2019, p.71)<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Porque semearam ventos e segarão tormentas; não há seara; a erva não dará farinha; se der, tragá-la-ão os estrangeiros (Oseias 8:7)

<sup>39</sup> Once, before the advent of the present regime, I gave no thought to a defence of my life. I didn't think it was necessary. I was a family court judge, a position I'd gained through decades of hardscrabble work and arduous professional climbing, and I had been performing that function as equitably as I could. I'd acted for the betterment of the world as I saw that betterment, within the practical limits of my profession. I'd contributed to charities, I'd voted in elections both federal and municipal, I'd held worthy opinions. I'd assumed I was living

A Aia, ao contrário, filha de uma mãe feminista, membra de uma classe média branca que cresceu com a confiança de que seus direitos já estavam garantidos e alienada dos problemas e da realidade política de sua época, com críticas em relação ao ativismo da mãe, vivia com a crença na força da democracia e, como ela narra: “Vivíamos, como de costume, por ignorar. Ignorar não é a mesma coisa que ignorância, você tem de se esforçar para fazê-lo” (Atwood, 2017, p.71)<sup>40</sup>. A contranarrativa da Aia, desta forma, se difere da de Tia Lydia porque Offred elabora uma resistência resignada e, mesmo quando vivia em uma democracia, por sua posição social de classe média branca, ignorava, por vezes as mazelas sociais de sua época.

E aqui encontramos uma diferenciação da distopia Atwoodiana em relação aos outros textos famosos do gênero. Se em *1984*, por exemplo, somos levados a conhecer essa sociedade já bem estabelecida, forte e com poucos espaços de resistência, no universo de *O Conto da aia* e até mesmo em *Os Testamentos*, conforme nos mostra Tom Moylan (2016, p.104), “Gilead é uma sociedade em que as contradições são mais difundidas e próximas da superfície do que em muitos dos relatos distópicos de Estados autoritários”. Para o autor, a distopia de Atwood, embora, como é comum nas distopias, comece *in media res*, ou seja já dentro da sociedade de pesadelo, sem que haja viagem ou deslocamento para esse lugar, é uma distopia fraca se comparada a *Nós* e *Admirável Mundo Novo*, isso porque em Gilead há um maior descontentamento por boa parte da população, como as Econoesposas, as Esposas e mesmo os Comandantes, que, no mundo fechado de seus escritórios, guardam revistas, jogos e materiais diversos proibidos pelo regime. Além disso, a corrupção neste território permite a existência de estabelecimentos como a *Casa de Jezebel*, um prostíbulo ao qual os poderosos têm acesso livre e discreto, mesmo que funcione na marginalidade.

Envolta em corrupções que são ignoradas por serem da natureza masculina, Gilead foi pensada para suprir os descontentamentos de fanáticos religiosos, que, imbuídos de uma mentalidade patriarcal e nostálgica a respeito de um tempo passado, que não viveram mas que acreditam ser melhor, aliados a políticos e grupos paramilitares com pensamentos semelhantes ao que vemos hoje ressurgir na figura de pastores como Silas Malafaia, e de políticos como Jair Bolsonaro e Trump, desejam reviver essa época pretensamente áurea, uma vez que, ao

virtuously; I'd assumed my virtue would be moderately applauded. Though I realized how very wrong I had been about this, and about many other things, on the day I was arrested.

<sup>40</sup> No original: I must forget about my secret name and all ways back. My name is Offred now, and here is where I live. Live in the present, make the most of it, it's all you've got. Time to take stock. I am thirty-three years old.

I have brown hair, I stand five seven without shoes. I have trouble remembering what I used to look like. I have viable ovaries. I have one more chance. (Atwood, 1996, p.153)

verem o mundo que conheciam, em que sua posição na hierarquia era de dominadores, de senhores, começar a mudar, seu poder de controle do pensamento e das mulheres diminuir, se desesperam e planejam um retorno ao puritanismo. Para essas pessoas, homens e mulheres brancos, cristãos e heterossexuais (ZANEZI, 2018), que fundaram a organização denominada *Filhos de Jacó*, responsável pela governo desta república, as políticas progressistas e os movimentos identitários é que levaram às catástrofes ambientais, violência e baixa taxa de natalidade, no discurso da organização. Os Filhos de Jacó implantam uma teocracia na qual a existência de um Estado Laico é vista como o motor das catástrofes sociais, econômicas, políticas e ambientais.

Conforme Juliana Zanezi (2018), o discurso religioso e patriarcal da organização serve para justificar as opressões e angariar aderência por parte de todos e todas. Aliás, toda a estrutura social de Gilead é formada pensando-se no discurso religioso e na interpretação da Bíblia, que é feita pelos homens mais poderosos (as mulheres são proibidas de ler). É por isso que os carros que os Comandantes dirigem são chamados de *Tormentas*, termo que remete à passagem bíblica presente em Oséias 8:7<sup>41</sup>. O nome do país também está no texto bíblico, Gilead era uma cidade localizada na região da Jordânia, cujo nome significa “monte de testemunho” e aparece em Gênesis 31:21 (e também em outras passagens), sendo a região para onde Jacó foge.

O regime se estabelece sendo justificado como uma forma de moralizar a nação, a partir destes preceitos que se baseiam em ideias essencialistas em relação ao gênero, ou seja, as mulheres nascem pré-programadas para gerar filhos e atender às demandas do lar, enquanto o homem, identificado com a cultura, é capaz de criar e transcender (Beauvoir, 2016). E mais, a rede secreta de prostituição é também pensada para atender às vontades masculinas, que também usam este pensamento essencialista para justificar a existência desses lugares. Para o Comandante Fred, o clube se justifica porque os homens naturalmente não se controlam e precisam de variedade, afinal “(...) A natureza exige variedade para homens. É lógico,

<sup>41</sup> No original: This is a reconstruction. All of it is a reconstruction. It's a reconstruction now, in my head, as I lie flat on my single bed rehearsing what I should or shouldn't have said, what I should or shouldn't have done, how I should have played it. If I ever get out of here – (...)When I get out of here, if I'm ever able to set this down, in any form, even in the form of one voice to another, it will be a reconstruction then too, at yet another remove. It's impossible to say a thing exactly the way it was, because what you say can never be exact, you always have to leave something out, there are too many parts, sides, crosscurrents, nuances; too many gestures, which could mean this or that, too many shapes which can never be fully described, too many flavours, in the air or on the tongue, half-colours, too many. (Atwood, 1996, p.144-145)

razoável, faz parte da estratégia de procriação”<sup>42</sup> (Atwood, 2017, p.281). Seus precursores dizem que todas as proibições, decretos ditatoriais e autoritarismo seriam temporários, até que aos poucos os costumes foram sendo mudados, pessoas contrárias ao regime começaram a ser perseguidas e, em especial as mulheres, foram proibidas de trabalhar, de manter e ganhar seu próprio dinheiro, uma vez que “Eles congelaram as contas [...] Qualquer conta com um F em vez de um M”<sup>43</sup> (Atwood, 2017, p.213), e lhes foram negados direitos políticos e sociais.

Este aspecto de controle financeiro das mulheres, controle este que também já foi utilizado ao longo da história como forma de sujeição, mostra-nos, mais uma vez, que um dos temas principais do romance é a opressão feminina. Enquanto distopia feminista crítica, como analisa Ildney Cavalcanti (2003), a “subordinação das mulheres pelos homens é total” (p.343). Além de controlar cada aspecto da vida delas, o regime também vigia suas roupas e maneiras de agir proibindo, até para aquelas de dentro da cúpula política, ou seja, as Esposas, o pensamento livre e o exercício de suas individualidades. Ainda é importante destacar que, como nos traz Susana Borneo Funck (1990), o centro social por excelência nesta República é a família, tudo gira em torno do que se desenrola no seio familiar, que tem por chefe supremo o Comandante, ou seja, uma figura masculina.

Segundo Funck (1990), o Comandante é esta figura ao redor da qual as castas de mulheres servem e se estratificam, cada uma responsável por uma função na sociedade e suas indumentárias, baseando-se nas leis suntuárias, que existiram, por exemplo, na Idade Média. Com o controle do que vestir e comer, são também controladas e pensadas a partir de uma simbologia e iconografia bíblico-religiosa. Margaret Atwood (2017) vai dizer que os trajes das Esposas, que é azul, remetem à pureza da Virgem Maria, já as Aias vestem o vermelho para se referir à cor do sangue, e também se conecta a Maria Madalena, servindo aqui para estabelecer esse contraste entre a pureza das Esposas e a devassidão das Aias. Quanto às roupas das Tias e Marthas, Eliane Campello e Leticia Formoso Assunção (2016) vão dizer que “as cores cáqui e verde representam a sujeição e a total impotência destas mulheres: não podem ser reprodutoras”, portanto as Tias, vestem o marrom que remete a uniformes militares e pode significar também maturidade e firmeza, e as Marthas, com seus vestidos verde

<sup>42</sup> No original: The testimony to the trauma thus includes its hearer, who is, so to speak, the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time. By extension, the listener to trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event: through his very listening, he comes to partially experience trauma in himself. (Felman; Laub, 1992, p.57)

<sup>43</sup> No original: After a moment of horror at my sinfulness, will you burn these pages to preserve my pious image intact? Or will you succumb to the universal thirst for power and scuttle off to the Eyes to snitch on me? Or will you be a snoop from outside our borders, rooting through the archives of Ardua Hall once this regime has fallen? In which case, the stash of incriminating documents I've been hoarding for so many years will have featured not only at my own trial—should fate prove malicious, and should I live to feature at such a trial—but at the trials of many others. I've made it my business to know where the bodies are buried. (Atwood, 2019, p.61)

desbotados (*dull green*), simbolizam calma e indiferença. Os Comandantes, por sua vez, vestem o preto da sobriedade, indicando seu poder.

Assim como as mulheres, em Gilead os homens também são divididos e recebem títulos conforme sua posição na escala social, sendo os Comandantes os chefes políticos. São estes quem fazem as novas leis e regem a dinâmica da sociedade. Os Guardiões são empregados nas casas dos Comandantes e são espécies de seguranças particulares dessas famílias; os Anjos são a força policial de Gilead, são quem mantêm a ordem e a lei; e os Olhos são os espiões que controlam e vigiam os habitantes do país. No entanto, apesar dessa hierarquização, estes homens não são sujeitos ao mesmo nível de controle, estratificação e opressão de que são vítimas as mulheres, isso porque ainda são considerados seres humanos e cidadãos, não apenas peças descartáveis de uma engrenagem. E aqui podemos apontar para o fato de que, conforme Gregory Clayes (2010), um universo utópico para alguns pode ser distópico para outros, assim, Gilead é uma distopia para as mulheres, mas, se pensarmos de um ponto de vista masculino, aquele mal lugar no futuro não é um mal lugar que oprime e limita a liberdade dos homens, como faz com as mulheres.

É nesse sentido também que Ildney Cavalcanti (2006) vai definir a distopia nos termos do que considera Anne Cranny-Francis, ou seja, que este gênero literário vai construir textualmente uma sociedade que é *aparentemente* pior que a nossa. Cavalcanti reforça aqui que, o uso do termo aparentemente é indispensável, pois definir o que é um local melhor ou pior que aquele em que vivemos está ligado à questão da perspectiva do leitor. Com isso, Gilead é muito pior para as mulheres; já para os homens, talvez não tenha o mesmo apelo, afinal, ambos os livros podem ser pensados como esta narrativa distópica, na qual a autora busca na história as problemáticas que serão criticadas, tendo por mote principal a forma como as sociedades sujeitavam e ainda sujeitam as mulheres.

Pegando de empréstimo certas convenções do testemunho, que discutiremos no próximo capítulo, partindo de relatos em primeira pessoa, pensado para gerar identificação através de uma narrativa não linear, permeada de construção de uma memória, e relatos de experiência das personagens em Gilead, essas mulheres nos trazem lembranças do passado, relatos de suas subjetividades, que não podem exercer na sociedade de controle em que vivem, bem como reflexões sobre as mazelas sociais, que não são exatamente claramente referidas, como um texto panfletário, mas estão nas entrelinhas. E é essa caracterização de uma sociedade irreal, construída em relação à nossa, que nos faz refletir sobre as problemáticas sociais da nossa realidade e do nosso tempo. A partir dessa mistura de devaneios e lembranças que passeiam entre passado e presente e que, por vezes, faz asserções

que transitam entre a esperança de um futuro melhor e o medo do devir é que percebemos que *O Conto da Aia* e *Os Testamentos* são narrativas distópicas feministas e são narrativas concretas que se baseiam no que já ocorreu na história e pode voltar a ocorrer.

Assim, acompanhamos uma teocracia nos seus primeiros anos de fundação, seu estabelecimento e sua derrocada, no período áureo em que as leis e opressões vão sendo armadas e fortalecidas, e é por esse cenário de um Estados Unidos desolado que as lembranças de Offred, Lydia, Agnes e Daisy nos conduz. Através de uma narrativa memorialística ficcionalizada, cheia de lacunas, extrapolações e reconstruções, entramos no universo distópico da vida de mulheres que são segregadas e oprimidas em Gilead pelo seu sexo e sua capacidade reprodutora, e também pelo fato de que são consideradas, pelo regime patriarcal, cidadãs de segunda classe, que precisam ser tuteladas e controladas. Este controle e cerceamento de liberdade vai encontrar ressonância e justificativa na interpretação que fazem os Filhos de Jacó do texto bíblico, interpretação esta que remete também à cooptação da narrativa e simbolismo religioso que fizeram os primeiros cristãos, que apagaram a contribuição das mulheres e suas ações.

É pela narrativa em primeira pessoa, de forte teor testemunhal, que podemos nos identificar com essas personagens e suas opressões que, como fazem as distopias, baseiam-se em fatos, injustiças e tentativa de controle que já aconteceram e ainda acontecem em nossa sociedade. Sua relação com esse novo meio de vida e suas sensações, o que ela fala e deixa de falar, é o que ajuda a construir em nossas mentes a República de Gilead. O tempo, a memória e a subjetividade de personagens femininas que nos levam pelos caminhos tortuosos da ditadura são os elementos que constroem a trama da narrativa de Margaret Atwood. Pensando nisso, no capítulo a seguir, discutiremos o romance pensado a partir das teorias de testemunho, discutindo o teor testemunhal da obra e a conexão entre distopia e história.

## Capítulo 2 - O teor testemunhal na realidade ficcional de Gilead.

### 2.1 - O teor testemunhal no mundo ficcional de Gilead.

A realidade ficcional em ambas as narrativas de Margaret Atwood constrói um cenário distópico no qual o controle estatal sobre os corpos e a linguagem impõem uma lógica de apagamento sistemático da subjetividade, em especial a subjetividade das mulheres na obra. Nesse contexto, o relato de Offred, bem como das personagens narradoras de *Os Testamentos*, ou seja, Tia Lydia, Daisy e Agnes, adquire contornos de testemunho, não apenas por narrar experiências traumáticas vividas sob um regime totalitário, mas por emergir como um gesto de resistência discursiva frente à tentativa de silenciamento institucionalizado e de reescrita da história imposta pelo regime gileadiano. Como apontam Felman e Laub (1992), o testemunho não é apenas a transmissão de um conteúdo traumático, mas a própria tentativa de dar forma ao indizível, ao que escapa à representação direta — característica que ressoa na narrativa fragmentada, hesitante e ambígua das protagonistas dessas narrativas.

Neste capítulo, investigo como o teor testemunhal se manifesta na estrutura narrativa, considerando o modo como a voz das personagens narradoras tensiona as fronteiras entre ficção e memória, subjetividade e repressão, ressaltando, sobretudo, a resistência das mulheres na construção da sua individualidade em um ambiente que lhes nega a própria identidade. A escrita da personagem que, em *O Conto da Aia* se dá por meio de uma oralidade transcrita posteriormente, conforme indicado no Epílogo Histórico, reforça o caráter performativo e político do testemunho como forma de reinscrição do sujeito no discurso e, em relação aos relatos das personagens de *Os Testamentos*, estes se caracterizam por representar um tipo de testemunho dado em situações judiciais, neste sentido se configurando em narrativas que são imbuídas de autoria e autoridade.

Ao lançar mão de estratégias narrativas que oscilam entre o recordar e o esquecer, o afirmar e o duvidar, Atwood cria protagonistas cuja fala é atravessada por lacunas e incertezas, marcas típicas do testemunho traumático, segundo a teoria psicanalítica e filosófica contemporânea. Em diálogo com autores como Agamben (2008), que problematiza o lugar do sobrevivente como “aquele que pode falar” diante do inominável, e também de autores que discorrem sobre a literatura de testemunho, como Márcio Seligmann-Silva (2005, 2022) e Willberth Salgueiro (2012) entre outros, a análise interpretativa proposta busca compreender como as narrativas de *O Conto da Aia* e *Os Testamentos* configura um espaço

ético e estético de resistência, em que a memória individual desafia a lógica autoritária que pretende apagá-la.

Nesse sentido, pretendo compreender como os romances de Atwood operam como um dispositivo narrativo que se inspira na estrutura da literatura de testemunho incorporando elementos que são típicos da escrita testemunhal, com o intuito de preservação da subjetividade das personagens femininas, dando voz à experiência silenciada e inscrevendo-a no campo simbólico da literatura como forma de resistência política. Para essa análise, começo discorrendo sobre a definição de literatura de testemunho e seus aspectos, logo depois exploro a conexão do testemunho com a literatura ficcional, utilizando o que Seligmann-Silva (2005) e Sarmiento-Pantoja (2021) entendem por teor testemunhal, para então analisar de que forma este teor pode ser encontrado nas narrativas aqui estudadas.

## **2.2 - O testemunho na literatura e a literatura no testemunho**

A literatura moderna, como discutimos anteriormente, é um espaço de experimentações e inovações que utilizam elementos narrativos de linguagens distintas, que são recriados, incorporados e fundidos em ficções que muitas vezes são híbridas e atravessadas pela oralidade. Segundo Sarmiento-Pantoja (2021, p.113),

(...) desde a guinada modernista, no século XX, a literatura tem transitado bastante por misturas, fusões e recriações, muitas delas, impensáveis quando analisamos a produção literária anterior ao modernismo. Neste percurso, encontramos uma forte presença da oralidade na produção literária, como forma de aproximar, na maioria das vezes, a voz subalternizada à forma erudita do texto literário.

O autor também estabelece que, além de trazer para a narrativa a voz subalternizada e as marcas de oralidade, o texto literário moderno se aproveita da linguagem de documentos factuais, como as cartas, os manuais, as notícias e também o testemunho, de forma a borrar as barreiras entre o ficcional e o real e elaborar uma nova forma de representação que transita entre a imaginação e o concreto.

Neste sentido, a arte moderna como um todo abandona a noção de representação mimética das artes clássicas, que se empenhava na reprodução fiel da realidade empírica, e passa a incluir as percepções subjetivas através de um fenômeno que Willberth Salgueiro (2015) vai denominar *desrealização*. O conceito se refere ao abandono da ideia de imitação de um real, real este visto como organizado, para escancarar a faceta de ilusão, de jogo, da impossibilidade de descrever o mundo empírico tal qual é, pois o mundo como o compreendemos é fruto das nossas percepções individuais e coletivas.

O romance moderno, nestes termos, se afasta da noção do tempo linear, reto, estável, com começo, meio e fim, abandonando a ideia de objetividade do mundo e voltando-se para o desmascaramento da pretensa noção de um real absoluto, misturando imagens do passado com projeções de futuro, como fazem as ficções distópicas. A elaboração artística que emerge em nosso século de catástrofes incorpora a dimensão das experiências individuais expressas através da escrita do testemunho. Segundo Marcelo Ferraz de Paula e Adriana Souza Machado (2022, p.05),

O testemunho está, portanto, no centro de uma guinada subjetiva da literatura moderna e contemporânea, a qual, por uma série de fatores e com diversidade de formas, abalou a separação tradicional entre ficção, confissão e realidade, revisitou, com ceticismo, a autonomia da literatura e impulsionou diversos subgêneros nos quais a escrita de vida está presente, com inúmeros níveis de estetização, da autobiografia à autoficção.

O impacto desta guinada subjetiva permite à literatura se revestir de uma dimensão testemunhal que se estabelece por meio da apropriação de códigos e características que fazem parte do que se conhece como literatura de testemunho, ou literatura do holocausto. Para Marcelo Ferraz e Adriana Machado, o testemunho na literatura não se expressa somente em narrativas memorialistas, mas em outras produções ficcionais ou não que, mesmo sem o compromisso testemunhal, são atravessadas pela dimensão pós-traumática do século XX, que desestabiliza a linguagem representativa e as formas de arte realista.

Para Helmut Galle (2018), o testemunho borra as fronteiras entre ficção e não-ficção afetando o próprio conceito do que é ficcionalidade, estabelecendo um novo paradigma que envolve outro tipo de pacto ficcional e diferentes regras de recepção literária. O testemunho nesta perspectiva situa-se no limiar da imaginação e da realidade concreta, relacionando o factual e os romances, e invocando a dimensão subjetiva da memória na construção da história. Desta forma, se podemos encontrar resquícios de ficcionalidade na escrita do testemunho, também podemos perceber traços do testemunhal na literatura.

O literário, atravessado pelo testemunho, não diz respeito apenas à presença de dimensões documentais, subjetivas e factográficas na construção estética da ficção; a literatura é carregada de um teor testemunhal (Seligmann-Silva, 2003) que evoca e mobiliza o ficcional, o histórico, a memória e a imaginação. Narrar é traduzir o caos do mundo empírico por meio da linguagem, de forma que, segundo Jagna Oltarzewska (1998), o sujeito da escrita é também uma testemunha de seu tempo que descreve a invenção do mundo para uma/um leitora/leitor também historicamente situado. E esta relação que se estabelece entre leitora/leitor e autora/autor também aponta para a necessidade humana de narrar a experiência vivida e usar a linguagem para compreender o real que é sempre traumático.

Nesta perspectiva, aquela/aquele que testemunha desvela o trauma e o elabora por meio da linguagem. No entanto, para Márcio Seligmann-Silva (2003), diante de eventos catastróficos, essa mesma linguagem não encontra meios de representar mimeticamente uma realidade que, frente a tantos horrores, nem sempre pode ser traduzida. Por conseguinte, “só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada — mas nunca totalmente submetida” (2003, p.47), e é a partir da dimensão imaginativa que se torna possível elaborar o passado. Assim, o conceito de testemunho reflete-se na literatura e empreende uma reflexão sobre os limites da representação em séculos de horrores.

Diante do inimaginável e do irrepresentável, é o testemunho que vai tentar dar conta de unificar a subjetividade cindida pelas situações-limites das violências históricas. No século XX, é a memória e sua escrita que vai inaugurar um novo paradigma para a historiografia que agora, diante de tantas situações-limites, abandona a ideia de universalidade, de uma história única e linear para então permitir a ascensão da memória. O registro memorialista se faz cada vez mais presente a partir desta memória, que é fragmentária e calcada na contribuição da experiência individual e no paradigma da impossibilidade de restituir a totalidade do passado, afinal, a memória que alimenta o testemunho é uma interpretação do passado através do presente, muito similar ao que caracteriza também a distopia.

Para Seligmann-Silva (2003), o testemunho nos obriga a rever nossas noções de verdade, ficção e imaginação que foram herdadas dos séculos de teorias poéticas que se debruçaram sobretudo na ideia de uma representação fiel e integral do passado. A Segunda Guerra Mundial inaugura uma crise de representação. Diante de tantos absurdos inimagináveis, questiona-se o próprio estatuto do literário em conseguir representar fielmente um real autorreferencial.

O testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível, entre o “real” e o simbólico, entre o “passado” e o “presente”. Se o “real” pode ser pensado como um “desencontro” (algo que nos escapa como o sobrevivente o demonstra a partir de sua situação radical), não deixa de ser verdade que a linguagem e, sobretudo, a linguagem da poesia e da literatura, busca esse encontro impossível. (Seligmann-Silva, 2003, p.82)

Nesse cenário, a questão do testemunho tem sido central não apenas no estudo da história, mas também em sua relação com e na literatura, sobretudo a partir dos anos 1970. Os relatos testemunhais da Shoah incorporam elementos que transitam entre o factual e o simbólico, desestabilizando o conceito de real, enquanto inaugura novas formas de representar e elaborar o passado.

Jaime Ginzburg (2008) diz que a origem da noção de testemunho é jurídica, remetendo à voz que toma parte de um processo e que ganha forças e status com os inúmeros relatos de sobreviventes da Shoah, que ajudaram a compor as provas apresentadas no julgamento daqueles relacionados ao regime nazista. O testemunho, para o autor, elabora uma nova compreensão do passado a partir dos excluídos, por isso articula ética e estética de forma que a autonomia da arte ceda espaço para as discussões a respeito da defesa dos direitos civis, nesse sentido, ele contraria o discurso histórico oficial e institucionalizado. Em sua relação com a literatura, os recursos de estilização vão “permitir atribuir ao testemunho um efeito mais incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico, o valor ético da narração pode justificar a incorporação de componentes artísticos” (p.04). É a imaginação criadora do literário que vai complementar os fragmentos de memória das experiências-limites, utilizando o expressivo escancarar as feridas abertas e expor o trauma.

O testemunho evoca o ficcional e o histórico, da mesma forma que a literatura a partir dos paradigmas testemunhais passa a questionar a memória e a história e incorpora estratégias narrativas específicas para espelhar a impossibilidade da linguagem de representar o indizível. Seligmann-Silva destaca que, diante do trauma, a literatura abandona a linearidade tradicional e assume formas fragmentadas, descontínuas, lacunares, para expressar o irrepresentável. Assim, recursos como interrupções, repetições, narrador vacilante e polifonia tornam-se estratégias para dar conta da experiência traumática, portanto “O testemunho coloca em xeque as categorias clássicas da narrativa, impondo uma escrita que incorpora o silêncio e a falha da linguagem como constitutivos” (Seligmann-Silva, 2003, p. 46). No plano temático, o testemunho traz para a literatura o trauma histórico como núcleo narrativo, incluindo experiências de violência de Estado, genocídios, exílios e desaparecimentos.

Segundo Kelvin Falcão Klein (2016), a literatura contemporânea, ao incorporar o testemunho, torna-se espaço de disputa memorial. Para o autor, “a presença do testemunho faz da literatura um campo de resistência contra narrativas hegemônicas, dando visibilidade às vozes silenciadas pela história oficial” (2016, p. 70). A literatura, influenciada pelo testemunho, assume um compromisso com a memória, tornando-se um ato político e ético. Essa transformação aproxima a literatura de novas formas narrativas híbridas, como a autoficção e o romance-documento, que desafiam a separação entre ficção e realidade.

O testemunho é uma prática discursiva que transforma a literatura em um lugar de memória, no qual a linguagem, consciente de sua insuficiência, busca dar voz ao irrepresentável. Ao incorporar a falha e a fragmentação, a literatura torna-se espaço de elaboração do trauma (na verdade, não é elaboração do trauma, mas sim se acercar mais do

evento traumático), reafirmando sua relevância na construção da memória coletiva e na problematização das catástrofes históricas. A literatura, por sua vez evoca o histórico e preenche as lacunas da narrativa fragmentada do trauma por meio da ficcionalização, e, assim como a narrativa testemunhal, evoca dialeticamente a memória coletiva construída a partir de memórias individuais que nem sempre condizem com a história oficial, escrita a partir do olhar dos grupos dominantes.

É neste sentido que, seguindo o que aponta Márcio Seligmann-Silva (2005), o texto literário vai se revestir de um teor testemunhal, que está presente em toda obra literária, mas assume um paradigma de reflexão e problematização da história e da memória, sobretudo a partir do século XX. Este teor testemunhal é que confere autenticidade à narrativa, ao mesmo tempo em que revela as percepções e emoções do testemunho, enriquecendo o sentido do texto literário. Seligmann-Silva enfatiza que o teor testemunhal não se limita à simples transmissão de fatos, mas implica uma dimensão interpretativa que revela a subjetividade do depoente e sua relação com o evento narrado. Dessa forma, o autor destaca a importância do testemunho como recurso literário que estimula e desestabiliza a relação entre representação, factual e ficcional, apontado para novas formas de narrar que desafiam as formas tradicionais e mesmo a noção de veracidade.

Pensando nesta relação dialética entre memória, literatura, testemunho e história, como precisamos compreender o que se define por literatura de testemunho e de que forma, em um período histórico em que as catástrofes desumanizantes das guerras, do nazismo e de outras formas de genocídio impuseram traumas históricos que as antigas noções de representação não conseguem articular. O testemunho inspira a guinada subjetiva da história, ao mesmo tempo que confere ao literário a possibilidade da articulação de vozes, experiências e sentidos. Ao falar do individual, do subjetivo, também fala do coletivo e, neste movimento, abandona a ideia de representação fiel da realidade para se debruçar sobre a inventividade em toda forma narrativa. Assim, no próximo tópico, discorro sobre a literatura de testemunho, suas características e abordagens teóricas, para então definir o conceito de teor testemunhal e teor de verdade.

### **2.3 - O subjetivo na construção da memória e da história em tempos de catástrofes: *zeugnis*, *testimonio* e o teor testemunhal.**

O século XX representou um período histórico de desconstrução de grandes certezas e da noção de história enquanto progresso, o que resultou em mudanças sociais e na forma mesmo do fazer literário. Vimos que nessa esteira de desencantamento com o mundo, o

distópico se estabeleceu enquanto gênero literário que evoca a utopia por meio de narrativas críticas que também desvelam novos paradigmas para a escrita da história. É neste período, marcado por guerras e conflitos que colocam em cheque as grandes certezas humanas, e até mesmo o modelo de nação, que se dá a ascensão dos relatos testemunhais que influenciam a escrita da história e a escrita literária.

A Segunda Guerra Mundial, o nazismo e o assassinato de milhares de judeus, ciganos, homossexuais e outras minorias pelo regime nazista desestabilizou a ideia da história como evolução e a crença iluminista no desenvolvimento humano por meio da racionalidade. O trauma gerado por esses eventos de extrema desumanização provocou uma ruptura profunda nos conceitos de representação, de verdade e de razão. Neste contexto histórico, em seu ensaio intitulado *Crítica Cultural e Sociedade*, Theodor W. Adorno (1949) vai discorrer sobre a impossibilidade de escrever poemas após Auschwitz, em sua famosa frase “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque hoje se tornou impossível escrever poemas” (p.26). O filósofo aponta para o fato de que Auschwitz desvelou a falência das promessas iluministas de progresso e racionalidade, revelando que a própria razão podia se converter em aparato de destruição em massa.

Nesse sentido, a poesia, como símbolo da elevação estética e do refinamento cultural, tornava-se paradoxal. Para o autor, a arte não poderia mais se dar ao luxo da ingenuidade ou de ignorar os horrores da violência histórica que marca esse século. Nesta perspectiva, cabia a reflexão: como sustentar a produção de beleza quando a mesma civilização que a cultivava foi capaz de organizar tecnicamente o extermínio? Como representar o real por meio de uma posição estética herdada de um mundo que se via autoajustável e estável? Essas incertezas e horrores não podem ser explicados pelo aparato simbólico a que temos acesso pois, diante de eventos extraordinários que desestabilizam a linguagem, uma outra forma de acessar o real e explicá-lo se faz urgente. É neste contexto desestabilizante que se impõem novas formas de acessar e contar a história, de elaborar o passado e de imaginar o futuro (com a emergência da consciência distópica).

A era dos testemunhos se desenvolve enquanto campo de análise e estudo na literatura e na história sobretudo a partir dos relatos do pós-guerra. São esses relatos dos sobreviventes da Shoah que vão dar forma ao conceito de testemunho e contribuir para essa guinada subjetiva que também influencia a história. Jaime Ginzburg (2008) explica que a origem da noção de testemunho é jurídica, isso quer dizer que está atrelada à voz que narra a partir das memórias remanescentes do trauma. Essa narração é sempre incompleta, pois há uma impossibilidade tanto de acessar, quanto de compreender racionalmente o trauma vivenciado por falta de

aparato simbólico previamente existente que traduza a experiência aterradora. A impossibilidade de registrar o trauma por vias convencionais coloca o testemunho como resposta ética e performativa: não se trata de contar, mas de tornar presente o que resiste à linguagem. Assim, os primeiros testemunhos aparecem atrelados a mecanismos literários de fragmentação, ambiguidade, deslocamento da voz e desconstrução da linearidade. Essas estratégias não visam neutralizar o trauma, mas materializá-lo discursivamente, permitindo sua recepção enquanto catástrofe histórica e apelo à memória coletiva.

Embora o desenvolvimento do conceito de testemunho no Ocidente ganhe forças a partir do relatos de sobreviventes dos campos de concentração nazistas, Márcio Seligmann-Silva (2003) aponta a cena trágica das narrativas gregas como precursora de um modelo de testemunho enquanto prova e evidência, em consonância com o apontamento de Ginzburg, a respeito da origem jurídica deste conceito. O testemunho, evocado pela tragédia, elabora-o como a base do sistema jurídico em que o relato de alguém é usado para garantir a aplicação da lei e da ordem. Nesta perspectiva, a herança grega do testemunho e da memória é, sobretudo, patriarcal. As Fúrias são a memória não institucionalizada e organizada pela lei, eram responsáveis por aplicar a justiça e representavam a memória, encarnando uma voz que insiste em ser ouvida. Quando são transformadas por Atenas, aquela gerada pela cabeça de um homem, elas se tornam Eumênides e são incorporadas à lei que, agora institucionalizada, transfere o testemunho da esfera mítica da vingança para a esfera social e política da justiça patriarcal.

As Fúrias, ao serem pacificadas por uma deusa parida sem mãe, representam a transição de um sistema de organização social comunitário e matrilinear para a dominação masculina da história e das instituições. É a partir da transformação em Eumênides que passamos da justiça como catarse, como uma encenação pública do sofrimento humano diante da comunidade, em que a voz do sobrevivente era central, para uma dimensão coletiva, em que o horror ou a dor eram compartilhados perante a *polis*, simbolizando o desenvolvimento de um modelo de testemunho como prova e evidência “(...) e esse testemunho patriarcal e falocêntrico seria aquele que se atém às regras ‘da evidência’, da lei do olho, e crê em uma ‘presença originária’ total atestável”. (Seligmann-Silva, 2003, p.79). Assim, a cena trágica grega representa o núcleo originário da memória traumática, sendo as Fúrias esses seres que encarnam a impossibilidade de esquecer, encarnando o trabalho da memória, quando são relacionadas como Eumênides. O estatuto da memória se transforma em testemunho ao elaborar coletivamente o passado por meio de um relato institucionalizado, performativo, validado e compartilhado socialmente.

A passagem da noção grega do testemunho para a concepção moderna do conceito encontra nesse paradigma trágico uma antecipação. O sobrevivente que testemunha fala em nome daquilo que insiste em não ser silenciado, revelando a dimensão ética e coletiva da palavra diante da violência. Testemunhar implica uma ação ativa, o testemunho fala de outros e por outros e tem-se a noção de que o texto é testemunha de uma realidade que é sempre incompleta, fragmentária e traumática e só pode ser complementada a partir dos relatos de memória. No século XX, a ascensão e profusão dos testemunhos é validada como um reparador da subjetividade. São as lembranças, a memória, ainda que fragmentada, que vão devolver ao sujeito a capacidade de dar sentido à experiência vivida.

As catástrofes, na mesma medida em que explodem o referencial simbólico do Iluminismo, revelando seus ocios e contradições, geram um gigantesco acúmulo de dor e morte. O trabalho de luto das catástrofes do século XX deu uma nova dimensão ao trabalho da história, na mesma medida em que despertou novamente o interesse pela memória, em oposição ao modelo historicista da historiografia (Seligmann-Silva, 2005, p.82)

Isso porque a desumanização empreendida pelo nazismo, pelas guerras coloniais e pelos diversos regimes totalitários abalaram a crença na história como progresso, como apontei no capítulo anterior. Agora, as certezas da racionalidade do Iluminismo, que viam a história como universal e totalizante, são substituídas por uma perspectiva fragmentária, plural e traumática do histórico.

Na era pós-catástrofes, o testemunho não se estabelece como apenas um documento jurídico reduzido a uma narrativa factual. Diante do que resiste a uma interpretação plena, que rompe com a linearidade narrativa e fragmenta a linguagem, é o testemunhal que vai trabalhar para entregar o evento-limite, não como uma sequência cronológica objetiva, mas como sinais, marcas e rastros que apontam para o irrepresentável e que transformam aquela experiência em símbolo. Segundo Kelvin Falcão Klein (2010, p.07),

A tragédia clássica visava a catarse, que partia de uma crença na irredutibilidade do julgamento divino e, portanto, de uma resolução do trauma que estava além da vida. No caso dos regimes totalitários de nosso tempo, os véus metafísicos caíram, uma vez que a violência está posta entre um homem e outro — não há transcendência possível, já estamos posicionados no palco do julgamento.

É neste palco da cena jurídica moderna que o conceito de testemunho será analisado a partir de dois grandes campos de discurso, aquele desenvolvido em um contexto europeu e norte-americano muito conectado às experiências históricas das grandes guerras e, por outro lado, a noção de testemunho elaborada na chave da experiência das ditaduras na América Latina.

Segundo Valéria de Marco (2004), na Europa o testemunho está vinculado ao trauma e ao confronto com o irrepresentável e se organiza em torno da ética do indizível e da denúncia

e reflexão sobre os massacres perpetrados durante a Shoah. Na tradição latino-americana, o conceito de *testimonio* se articula também como instrumento de denúncia, porém aqui esses relatos não apenas narram experiências de violência e repressão, mas buscam construir uma voz coletiva, legitimando a memória de grupos silenciados e funcionando como um contradiscurso em relação a narrativas oficiais. Assim, enquanto o modelo europeu valoriza a dimensão memorial e ética do testemunho diante do irrepresentável, o modelo latino-americano se inscreve em uma tradição militante e de resistência, marcada pela urgência política e pelo compromisso com a transformação social.

Essas acepções evidenciam como o testemunho se desenvolve de maneira diversa em relação ao contexto histórico e político em que é produzido, no entanto, ambas as perspectivas vão compreender a mimesis como a natureza da literatura, mas com indagações diferentes sobre a capacidade da palavra na representação da realidade concreta. Nas concepção de Valéria de Marco (2004, p.45), ambas as formulações vão evidenciar “hipóteses antagônicas de interpretação da produção literária que tem sido designada pelo conceito de testemunho”, de forma que é nos estudos que se debruçam sobre a produção da *zeugnis*, ou seja, do conceito de testemunho produzido sobre a égide dos estudos dos relatos dos sobreviventes da Shoah, que o testemunho ainda assume a postura jurídica de um documento que precisa ser validado por uma autoridade. O *testimonio*, por sua vez, valoriza a escrita dos excluídos e sua produção é híbrida, valorizando os elementos literários incorporados com o objetivo de dar forma à experiência.

Já a *zeugnis* desestabiliza a escrita da história, aproximando-a da literatura e compreendendo o papel da subjetividade para representar o indizível e exige uma ética da escuta e da memória. Agamben (2008) destaca que a testemunha fala também em nome dos que não podem falar, o que coloca um imperativo ético para a escrita da história que seria narrar o irrepresentável sem traí-lo. O *testimonio*, por sua vez desloca a centralidade do documento oficial para a experiência vivida e narrada por sujeitos historicamente subalternizados e não apenas narra o passado, mas intervém no presente, funcionando como instrumento de denúncia e resistência frente à violência estatal, às ditaduras militares e à marginalização estrutural. Ambas as tradições rompem com modelos hegemônicos da historiografia, mas o exemplo europeu enfatiza o trauma, a irrepresentabilidade de eventos extremos, ancorando-se na preservação da memória do trauma, enquanto na América Latina o *testimonio* propõe uma historiografia engajada, fundada na oralidade e na voz subalterna, cuja função é denunciar a violência estrutural e intervir politicamente no presente. A escrita do testemunho, portanto, enfatiza que a história não pode simplesmente “contar os fatos”, mas

deve reconhecer a impossibilidade constitutiva do testemunho, incorporando silêncio, ausência e fragmento como parte do relato histórico e questionando fronteiras entre ficção e documento, literatura e política. Com isso,

Repõe-se a noção do antigo tópico estético do “sublime” mas este não está mais no plano elevado do belo; está nos subterrâneos do horror. E, na busca por representá-lo, é necessário reproduzir o paradoxo entre a dimensão do instante da matéria a ser tratada e a linguagem da permanência, a tensão entre passado e presente, a contradição entre a ambiguidade e a literalidade, os impasses entre a poesia da imediatez ou o estilo do excesso de realidade, o significado da repetição ou das reticências e a convivência com a escassez da sintaxe explicativa ou do espaço para o jogo da imaginação. (De Marco, 2004, p.57)

Neste ponto, na era das catástrofes que, para Márcio Seligmann-Silva (2005) também pode ser tratada como a era dos testemunhos, as distopias emergem tanto quanto consciência histórica que, assim como os testemunhos, pensam criticamente a historiografia, como interpretação de um real traumático, marcado pela perda das perspectivas de progresso (Bentivoglio, 2019). Com isso, a literatura distópica, embora situada no campo da ficção, integra o paradigma do testemunho ao assumir a função de testemunhar o que ainda não aconteceu, articulando memória e elaborando passado para pensar o futuro.

Essa aproximação reforça a ideia de que a escrita, seja do testemunho histórico ou da distopia, não é neutra, mas atua como instrumento de resistência e reflexão política sobre a experiência humana. Tanto a distopia quanto o testemunho utilizam a narrativa e a subjetividade para manter viva a memória que influencia na nova concepção do saber histórico. Os inúmeros relatos testemunhais que ajudaram na condenação e no desvelamento dos horrores perpetrados pelo regime hitlerista fizeram com que os testemunhos e as narrativas de memória passassem a ser mais valorizados no processo de interpretação do passado. Segundo Beatriz Sarlo (2007), essa guinada subjetiva da história, que questiona a autoridade da narrativa objetiva e racional, passa a ser questionada, sobretudo depois de eventos extremos como os que já citei aqui. Nesse novo paradigma, o testemunho pessoal ganha legitimidade como fonte, pois carrega consigo não apenas informações factuais, mas também os afetos, silêncios e marcas do trauma e, ao falar do individual fala também sobre o coletivo, num movimento que é muito utilizado na escrita distópica: este de narrar o horror para então superá-lo.

A emergência dos relatos testemunhais no processo de elaboração do passado apontam para o que Seligmann-Silva (2022) vai definir por virada testemunhal do saber histórico. Para o autor, a impossibilidade da representação objetiva do passado define novas formas de discursos atravessados pelas memórias individuais e coletivas que desvelam a historiografia como interpretação e construção narrativa. Na literatura, os testemunhos estarão presentes

como inspiração para a estruturação do texto distópico, que compartilham algumas estratégias narrativas comuns como a narração em primeira pessoa, a fragmentação e a centralidade da experiência subjetiva diante da violência. Em *Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes* (2005), Márcio Seligmann-Silva também vai dizer que o testemunho não é um gênero propriamente dito, mas se encontra na base da mudança de paradigma estético, que agora se questiona sobre a relação entre ficção e verdade. Para o autor, toda a literatura, principalmente aquela desenvolvida em períodos de catástrofes que desestabilizam as grandes certezas humanas, em sua relação com a vida empírica vai evocar o que ele define como teor testemunhal.

Este conceito se define como a qualidade ética e literária de um texto que se aproxima do testemunho, mesmo quando não se limita ao registro factual estrito. O teor testemunhal articula experiência vivida, memória e elaboração do real por meio da imaginação. Sendo uma categoria ética e estética que atravessa ficção e não-ficção, Sarmiento-Pantoja (2021), retomando a análise de Seligmann-Silva (2005), aborda o teor testemunhal como a apropriação da forma do testemunho pela escrita literária que mimetiza estratégias próprias dos testemunhos. O autor também discorre sobre o *teor factual* presente em diferentes graduações no texto literário. Para ele, a forma como algumas obras articulam fatos do presente na narrativa ficcional geram a esta obra o que ele chama por teor de verdade, que não tem a ver com o conceito de verossimilhança, mas sim com a capacidade da narrativa de ultrapassar o relato baseado no histórico para então transmitir a verdade da experiência vivida, especialmente em tempos de desumanização e perda de referências.

(...) a cultura não está alheia aos factos e aos eventos catastróficos, pelo contrário, muitas vezes é por meio da cultura e da arte que podemos ter acesso ou mesmo outra leitura acerca das catástrofes. Da mesma forma, o testemunho funciona como uma possibilidade de remoer as imagens tumulares do factual, que precisam emergir. Se encontramos o teor testemunhal na cultura, poderíamos dizer que a literatura, quando se constrói com base nas relações entre o teor de verdade e o teor factual, está repleta de referências da cultura e, por conseguinte, do teor testemunhal. Por essa condição podemos ler os textos literários (também) como testemunhos sobre determinados aspectos que de algum modo marcam uma sociedade. Pensar o factual, como parte de um complexo horizonte de verdades, nos conduz a compreender que tanto o teor de verdade, quanto o teor factual estão imiscuídos do teor testemunhal e o contrário também é válido, por isso na escritura dos textos, volta e meia, nos é possível criarmos relações com a verdade enquanto estatutos testemunhais do factual. (Sarmiento-Pantoja, 2021, p.117)

Neste sentido, as grandes verdades e a ideia de história como progresso são soterradas nos escombros deixados pelas grandes guerras e pelos diversos conflitos modernos. A subjetividade evocada, tanto nos testemunhos de fato, como nos romances imbuídos de forte carga testemunhal vão privilegiar a percepção da experiência individual nesse contexto em

que o evento-limite não consegue ser representado em seu todo a partir de uma herança simbólica que não consegue elaborar um passado que não encontra meios de ser desvelado por meio da linguagem objetiva.

O teor testemunhal serve como uma ferramenta interpretativa que nos permite reconhecer e analisar como a literatura e outras manifestações culturais abordam e transmitem as experiências de violência e sofrimento, cumprindo uma função ética de preservação da memória e de resistência contra o esquecimento. Para isso, este teor será construído tendo por base o testemunho da história e o testemunho da experiência. Segundo Seligmann-Silva (2005), a voz narrativa no testemunho pode ser aquela que se refere à enunciação em primeira pessoa — *superstes* é o termo utilizado para representar essa figura paradigmática do sobrevivente que esteve presente no acontecimento e saiu vivo. Esta enunciação carrega lacunas, hesitações e fragmentos, pois o trauma resiste à simbolização plena. O *superstes* confere ao relato um caráter paradoxal que transita entre a necessidade de falar e a insuficiência da linguagem em dar conta da experiência extrema.

O segundo lugar de enunciação é definido por Seligmann-Silva como *testis* que se refere não ao sobrevivente, mas à pessoa que ouviu o relato e o dispôs em forma de narrativa, em outras palavras, é a testemunha ocular que não presenciou o fato mas não compartilhou a experiência integral do fato. A testemunha que assume o lugar de *testis* contribui para validar o acontecimento, mas também participa do horizonte ético do testemunho, atuando como elemento de mediação entre o evento e sua inscrição histórica, preservando a dimensão factual do relato. Por fim, o autor vai definir a posição do receptor do testemunho, aquele que o acolhe, interpreta e julga como *arbiter*, apontando para a importância da escuta no testemunho. Trata-se da figura do leitor que se coloca diante da narrativa e inscreve a dimensão ética na dinâmica do testemunho a partir da percepção da escuta como um ato de responsabilidade diante do evento extremo.

Em sua relação com o literário ficcional, para Sarmiento-Pantoja (2021), o *superstes* é o personagem-narrador que encontra-se inserido na diegese da narrativa. Essa presença se traduz na estrutura fragmentária, na oscilação entre silêncio e palavra e na consciência da insuficiência da linguagem. O *testis* assume a função do narrador que conta a história de alguém e que não está inserido propriamente na narrativa, esta posição, no literário garante a transmissão simbólica da experiência traumática, ele atua como um elo entre a memória histórica e a elaboração ficcional. O *arbiter*, por sua vez, trata da recepção e interpretação da história, e aqui podemos entendê-lo como a leitora/leitor que interpreta o testemunho, sendo aquela/aquele que dá sentido à história e que transforma a memória em história crítica, e a

narrativa em testemunho ético. Para o autor o testemunho, portanto, é capaz de dar sentido às memórias nebulosas do passado.

Desse modo, ora trago o acontecimento sob minha perspectiva individual, sou uma testemunha superstes; ora sou a testemunha ocular, que dá voz a quem sucumbiu ou a quem não consegue dar seu testemunho e por isso sou testis; outras vezes, sou um escutador, e ponho-me a testemunhar aquilo que me contaram e que para mim, enquanto testemunha arbiter, considero fundamental que aquilo que testemunho seja repassado a outros, mesmo quando as pessoas que viveram a experiência alvo do testemunho ainda estão vivas. O testemunho é uma fresta, é uma fissura, que nos remete à necessidade, ora de evocar um teor testemunhal, ora um teor ficcional e, independente de um e do outro, um teor de verdade. (Sarmiento-Pantoja, 2021, p. 137)

A partir destes conceitos, compreendo que as narrativas de teor testemunhal não apenas relatam fatos, mas produzem uma escritura atravessada pelo trauma, pela falha e pela interpelação ética, tornando o leitor corresponsável pela preservação da memória. O testemunho em sua responsabilidade ética e política de narrar o inenarrável para então elaborar e superar o passado, mobiliza novas formas de representação estética que acompanham a própria guinada subjetiva da história, que aponta para a importância da percepção das experiências individuais para compreender a realidade empírica que agora não é mais compreendida como universal e universalizante, mas perpassada por diferentes interpretações conectadas à posição histórica e geográfica do sujeito. Na esfera do literário, o teor testemunhal se apresenta como um dispositivo que articula memória, ética e estética, reforçando o papel da literatura como espaço de preservação da experiência e de reflexão sobre os limites da linguagem diante do trauma histórico.

Além de desestabilizar as noções clássicas de representação, a literatura de testemunho e a distopia se aproxima não somente enquanto narrativas que carregam a consciência traumática do século XX. Testemunho e distopia por vezes utilizam estratégias narrativas comuns como a narração em primeira pessoa, a fragmentação e a centralidade da experiência subjetiva diante da violência. A literatura distópica, situada no campo da ficção, integra o paradigma do testemunho ao assumir a função de testemunhar o que ainda não aconteceu. Por meio da análise da realidade empírica passada e presente, o distópico mantém viva a função ética de denúncia, resgate da memória e resistência, características que também são compartilhadas com a matéria do testemunho. No próximo tópico, discorro sobre as características do testemunho que podem ser compreendidas a partir da análise dos livros aqui estudados, definindo de que maneira o teor testemunhal é evocado a partir da narrativa distópica.

## 2.4 - Uma teoria do testemunho às avessas

Vamos começar pelo final. Para compreender a narrativa distópica de Atwood a partir da evocação do teor testemunhal, vou começar pelo epílogo histórico presente em ambos os romances estudados. As *Notas Históricas* que amarram os capítulos finais nas duas narrativas evocam um discurso acadêmico que se ancora na visão positivista do saber científico que a autora critica. A partir deste discurso que, ao mesmo tempo em que propõe um horizonte de esperança, afinal, o estudo do passado gileadiano pressupõe que aquele regime de medo foi desmantelado, em sua ambiguidade também tece críticas à maneira como a ciência, em suas raízes ocidentais e coloniais, tece uma pretensa aura de neutralidade ao campo científico, evocando os paradigmas sobre os quais a fortuna crítica sobre a literatura de testemunho se debruça. Dentre essas críticas está aquela sobre a qual Beatriz Sarlo discorre em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007). Para a autora, o testemunho não é garantia de verdade absoluta e o que ele traz precisa ser validado por meio da análise de outras fontes documentais.

No discurso do Professor Pieixoto, no entanto, o que está em jogo não parece ser apenas o perigo da sacralização do testemunhal. Na verdade, o acadêmico parece levantar dúvidas a respeito das narrativas encontradas nos escombros de Gilead, não porque pensa criticamente o testemunho, mas sim porque as origens patriarcais da ciência ocidental negam voz de autoridade às mulheres, fazendo com que aquilo que elas escrevem e relatam seja visto com desconfiança pela academia. Em *O conto da Aia*, principalmente, a postura do acadêmico em relação ao relato da testemunha é uma postura em que ressoa misoginia e invalidação do testemunho de mulheres. O professor começa sua apresentação da seguinte forma (Atwood, 2017, p.353):

Mas permitam-me falar sério. Desejo, conforme o título de minha pequena palestra subentende, considerar alguns dos problemas associados com o *soi-disant* manuscrito com o qual agora todos os senhores já estão bastante familiarizados, e que é conhecido pelo título de O conto da aia. Digo *soi-disant* porque o que temos diante de nós não é o objeto em sua forma original. No sentido exato da palavra, não era absolutamente um manuscrito quando foi descoberto, e não tinha nenhum título. O sobrescrito O conto da aia foi anexado a ele pelo professor Wade, sendo conto, tale, em parte uma homenagem ao grande Geoffrey Chaucer; mas aqueles dentre os senhores que conhecem o professor Wade informalmente, como eu, compreenderão quando digo que tenho certeza de que todos trocadilhos foram intencionais, especialmente aquele que diz respeito ao significado vulgar arcaico da palavra *rabo*, *tail*; este último sendo, em certa medida, por assim dizer, o pomo da discórdia

naquela fase da sociedade de Gilead de que trata a nossa saga. (*Risos, aplausos.*)<sup>44</sup>

Nesse trecho, Pieixoto faz uma piada utilizando as palavras *tail* e *tale* que em inglês possuem a mesma pronúncia, /teɪl/, mas significados diferentes. *Tail* é um substantivo que quer dizer “cauda”, mas também é empregado como uma gíria para “bunda” e como referência à relações sexuais em que a mulher é vista como um objeto sexual (Dictionary, 2025).

Ao comentar que o estudioso de Gilead que compilou e analisou a história de Offred emprega o termo *tale* (conto) como um trocadilho com o outro termo mencionado, de maneira jocosa o Professor desdenha e diminui o sofrimento das mulheres que foram usadas e desumanizadas pelo regime, e levanta dúvidas a respeito daquele documento que tem sua autoridade diminuída por ter sido construído por uma voz feminina. Podemos compreender que, para Pieixoto, e também para o Professor Wade, foram as mulheres as responsáveis pela desestabilização social que causou suas próprias opressões. Além disso, o trecho nos indica que o estudioso vê os relatos orais e as narrativas de memória com desconfiança. Sua postura não é a de um pesquisador que pensa seu objeto de pesquisa da maneira mais objetiva possível, apontando o que é fato e o que é imaginação ali, ao contrário, ele aborda o material já levantando dúvidas sobre a autoria e a veracidade do que está posto ali, não por ser o trabalho da ciência, mas porque quem narra é uma figura feminina desprovida de autoridade.

E é aqui que se tece a ambiguidade da obra, qualidade esta que, para Tom Moylan (2016), é um dos pontos fortes da narrativa, indicando um horizonte utópico que para Ana Rusche (2015) apenas reforça a desesperança em relação a um discurso acadêmico que ainda pensa as mulheres e os excluídos da história a partir de uma perspectiva patriarcal e hegemônica. Os discursos dos presentes neste evento acadêmico, que acontece em um futuro distante, são marcados pela frieza e pela abordagem desconfiada em relação à validade da fonte que, segundo Marcelo Ferraz e Adriana Souza Machado Santana (2022, p.24), “demonstra uma perspectiva histórica que se omite em relação ao caráter político da rememoração e a necessidade de se constituir uma crítica firme em relação às ameaças do autoritarismo”. Ao questionar a veracidade do relato de Offred e minimizar o autoritarismo dos Comandantes do antigo regime, o Professor Pieixoto encarna não apenas a construção

<sup>44</sup> But let me be serious. I wish, as the title of my little chat implies, to consider some of the problems associated with the soi-disant manuscript which is well known to all of you by now, and which goes by the title of *The Handmaid's Tale*. I say soi-disant because what we have before us is not the item in its original form. Strictly speaking, it was not a manuscript at all when first discovered, and bore no title. The superscription “*The Handmaid's Tale*” was appended to it by Professor Wade, partly in homage to the great Geoffrey Chaucer; but those of you who know Professor Wade informally, as I do, will understand when I say that I am sure all puns were intentional, particularly that having to do with the archaic vulgar signification of the word *tail*; that being, to some extent, the bone, as it were, of contention, in that phase of Gileadean society of which our saga treats. (Laughter, applause.) (Atwood, 1996, p.312)

patriarcal da academia: seu discurso faz referência também ao ceticismo com o qual os testemunhos dos sobreviventes da Shoah foram recebidos pela comunidade internacional.

Shoshana Felman e Dori Laub (1992) dizem que, de início, os testemunhos dos sobreviventes do nazismo foram tidos com incredulidade. Para a autora e o autor, os eventos narrados eram tão desumanizantes que não encontrava formas de serem representados pelo universo simbólico a que até então se tinha acesso. Márcio Seligmann-Silva (2003) também vai falar do descrédito inicial em relação aos testemunhos da Shoah, pois, para o autor, o não reconhecimento dos relatos dos sobreviventes acrescentou mais uma camada traumática à ferida aberta pelas forças genocidas de Hitler. A incredulidade na recepção do evento fez com que muitos sobreviventes se recusassem a falar de sua experiência limite. Em *O Conto da Aia*, a academia também olha para os relatos dos sobreviventes de Gilead com desconfiança e negação.

(...) tivemos que tomar algumas decisões quanto à natureza do material que havíamos tão laboriosamente adquirido. Várias possibilidades nos confrontaram. Primeira, as fitas poderiam ser uma falsificação. Como os senhores sabem já foram registrados vários casos de falsificações desse tipo, pelas quais os editores pagaram grandes somas, desejando sem dúvida tirar proveito do sensacionalismo de tais histórias. Parece que certos períodos da história se tornam rapidamente, tanto para outras sociedades quanto para aquelas que as seguem, o material de lendas não especialmente edificantes e a ocasião para muita autocongratulação hipócrita. Aqui, peço licença para fazer um aparte editorial, permitam-me dizer que, em minha opinião devemos ser cautelosos ao fazer um julgamento moral sobre a sociedade gileadeana. Sem dúvida já aprendemos a esta altura que tais julgamentos são por necessidade específicos de cultura. Além disso, a sociedade gileadeana estava submetida a grandes pressões de caráter demográfico e outros, e estava sujeita a fatores dos quais nós felizmente estamos mais livres. Nosso trabalho não é censurar e sim compreender. (Aplausos.) (Atwood, 2017, p.355)<sup>45</sup>

Ao relativizar e questionar a veracidade do documento testemunhal, o que os estudiosos de Gilead fazem é minimizar a importância dos relatos dos sobreviventes ao mesmo tempo em que, diante da experiência limite de um evento de proporções inimagináveis, e que tiveram como vítimas sobretudo as mulheres, a abordagem dos pesquisadores é com incredulidade, que está relacionada ao fato de que, embora muito tenha mudado, as mulheres ainda são, em alguma medida, subalternizadas.

<sup>45</sup> First, the tapes might be a forgery. As you know, there have been several instances of such forgeries, for which publishers have paid large sums, wishing to trade no doubt on the sensationalism of such stories. It appears that certain periods of history quickly become, both for other societies and for those that follow them, the stuff of not especially edifying legend and the occasion for a good deal of hypocritical self-congratulation. If I may be permitted an editorial aside, allow me to say that in my opinion we must be cautious about passing moral judgement upon the Gileadeans. Surely we have learned by now that such judgements are of necessity culture-specific. Also, Gileadean society was under a good deal of pressure, demographic and otherwise, and was subject to factors from which we ourselves are happily more free. Our job is not to censure but to understand. (Applause.) (Atwood, 1996, p.314-315)

A análise do epílogo da obra também revela a conexão da distopia com o contexto histórico de sua produção. O discurso acadêmico e a cena do congresso Gileadiano indicam um futuro no qual o conhecimento científico permanece enraizado em pressupostos coloniais, minimizando e invalidando a contribuição de minorias, especialmente mulheres, na construção do saber. Nesse cenário, a crítica decolonial da ciência ocidental e patriarcal ainda não era viável. Em *Os Testamentos*, lançado em 2019, um período igualmente marcado por mudanças e retrocessos no Ocidente, o debate público mostrava-se mais propenso a revisar as noções históricas e políticas relativas ao conhecimento e à participação feminina na ciência.

No epílogo do segundo livro, a postura dos acadêmicos e o discurso do Professor Pieixoto se modificam ao ponto em que o estudioso pede desculpas pelo seu comportamento pregresso. Embora ele volte a utilizar piadas de cunho machista, percebo que a desconfiança em relação aos relatos das vítimas de Gilead é bem menos acentuada, talvez porque há uma valorização dos testemunhos escritos, como é o caso dos que são encontrados neste novo romance, ou, se considerarmos os elementos extraliterários, as mudanças nos paradigmas científicos da historiografia atual permitem que se estabeleçam novas abordagens em relação ao uso do testemunho enquanto documento. Como as distopias são historicamente situadas, reverberando discussões empíricas por meio da linguagem narrativa, a realidade concreta, passados tantos anos em relação ao primeiro livro, as mudanças sociais e teóricas e, até mesmo, a visão da autora permitem que novas perspectivas éticas e estéticas sejam evocadas na narrativa. Importante destacar que há uma passagem de tempo não apenas entre a publicação do primeiro e do segundo livro da saga, mas também na narrativa do simpósio gileadiano. O Décimo Segundo Simpósio acontece no ano de 2195 e o Décimo Terceiro, em 2197, e dois anos empreendem mudanças significativas na postura dos estudiosos e da realidade social do mundo diegético do livro.

Ao admitir ter se excedido, o Professor Pieixoto leva em conta as críticas tecidas pela presidenta do conselho histórico, a *Professora Crescent Moon*: “Levei a sério seus comentários sobre minhas piadinhas no Décimo Segundo Simpósio — admito que algumas delas não foram lá de muito bom gosto — e vou me empenhar em não ofendê-la novamente. (*Aplausos diferenciados.*)” (Atwood, 2019, p. 436). Mesmo se desculpando, a fala de Pieixoto ainda é atravessada pelo machismo e misoginia do personagem, pois, embora parabeneze as conquistas de Crescent Moon, ele define as ocupação de posições de liderança pelas mulheres como usurpação que vem acontecendo com “aterrorizante frequência” (p.436). Embora o trecho possa levantar suspeitas de que o horizonte de esperanças da história é nublado pela posição problemática dos pesquisadores de Gilead, entendo que o que parece uma

desesperança em relação ao futuro na verdade é uma crítica aos pressupostos patriarcais ainda em voga na produção do conhecimento e também um vestígio da realidade concreta que reverbera na obra.

Outro ponto importante de ser destacado é que os epílogos em ambos os livros evocam as discussões críticas a respeito do fazer histórico, apontando o aspecto narrativo da historiografia e a impossibilidade da compreensão total do passado. Essas discussões estão ligadas às novas perspectivas sobre o papel da história na modernidade, atravessado pela desestabilização das grandes certezas, das grandes verdades. Esta característica fica evidente nas falas proferidas durante os simpósios; nelas podemos perceber a guinada subjetiva da historiografia e a utilização dos testemunhos como documento que auxilia na interpretação de acontecimentos passados.

Nosso documento, embora à sua própria maneira seja eloquente, quanto a essas questões é mudo. Podemos fazer Eurídice surgir do mundo dos mortos, mas não podemos obrigá-la a responder; e quando nos viramos para olhar para ela, nós a entrevemos de relance por apenas um momento, antes que escape de nosso alcance e nos abandone. Como todos os historiadores sabem, o passado é uma enorme escuridão, e repleto de ecos. Vozes podem nos alcançar a partir de lá; mas o que dizem é imbuído da obscuridade da matriz da qual elas vêm; e, por mais que tentemos, nem sempre podemos decifrá-las precisamente à luz mais clara de nosso próprio tempo. (Atwood, 2017, p.366)<sup>46</sup>

A fala de Pieixoto remete a duas características atribuídas ao testemunho enquanto narração da experiência, conforme definido por Beatriz Sarlo (2007). Segundo a autora, a memória do sujeito que vivencia experiências-limite não é apresentada de maneira organizada e inteligível; o trauma causado pelo acontecimento deixa lacunas, fragmentos, e é a organização dessa memória por meio da narratividade que situa historicamente e dá a forma de um relato à experiência vivida.

O passado é uma enorme escuridão, porque ele precisa ser interpretado e organizado por um sujeito que dá significação ao mundo empírico. É o relato dessa pessoa que dá sentido e transforma esse caos em uma memória passível de ser transmitida e compartilhada.

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança. A narração

<sup>46</sup>Our document, though in its own way eloquent, is on these subjects mute. We may call Eurydice forth from the world of the dead, but we cannot make her answer; and when we turn to look at her we glimpse her only for a moment, before she slips from our grasp and flees. As all historians know, the past is a great darkness, and filled with echoes. Voices may reach us from it; but what they say to us is imbued with the obscurity of the matrix out of which they come; and, try as we may, we cannot always decipher them precisely in the clearer light of our own day. (Atwood, 1996, p.324)

também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar. (Sarlo, 2007, p. 24-25)

A inscrição da experiência numa temporalidade, para usar os termos de Beatriz Sarlo (2007), é que, na medida do possível, nos permite ouvir os ecos das vozes do passado. Essas vozes podem ser usadas para a construção desta narrativa do passado, no entanto, como documento, o que elas narram precisa ser balizado por provas e vestígios outros do passado.

No segundo livro, essa dimensão subjetiva da escrita da história e seus paradigmas está presente, mas agora trazendo reflexos do pensamento historiográfico contemporâneo. Ao citar um achado arqueológico que se refere a uma estátua em homenagem à Tia Immortelle, personagem importante de *Os Testamentos*, que contribuiu para a fuga de Daisy e Agnes e para a derrocada do regime, o professor Pieixoto destaca a importância das provas materiais que balizam e complementam as lacunas dos testemunhos.

Pessoalmente, considero essa inscrição um atestado convincente da autenticidade das transcrições de nossas duas testemunhas. A memória coletiva é famosa por suas limitações, e boa parte do passado simplesmente naufraga no oceano do tempo e se afoga de vez; porém, muito raramente, as águas se abrem, permitindo-nos vislumbrar algum tesouro oculto, mesmo que por um momento. Embora a história esteja repleta de nuances, e nós, historiadores, nunca possamos demandar uma unanimidade, creio que vão concordar comigo ao menos nesse caso. (Atwood, 2019, p.443)<sup>47</sup>

Aqui, podemos perceber a mudança no tom do personagem ao abordar as narrativas testemunhais: a perspectiva historiográfica do professor ainda vê com bastante desconfiança os relatos subjetivos, sobretudo as narrações orais, porém ele pensa criticamente a impossibilidade de se construir uma história universalizante e totalizadora.

Marcelo Ferraz e Adriana Souza Machado Santana (2022, p.22) entendem o epílogo final como uma espécie de “teoria do testemunho às avessas, isto é, uma denúncia sobre como não se ler o testemunho e, por extensão, o próprio romance”, isso porque, ao colocar em dúvida os relatos das vítimas de Gilead, o Professor Pieixoto não está abordando criticamente o testemunho e o balizando com outras provas e relatos, ele está colocando em cheque a narração de vítimas de experiências-limites que, em sua maioria mulheres, tiveram suas vidas e suas identidades e subjetividades apagadas pelo regime opressor e misógino dos Comandantes. Embora, no segundo livro, o personagem pareça ter feito uma autocrítica em relação ao próprio comportamento, sua ideologia machista e hegemônica da construção do

<sup>47</sup> I myself take this inscription to be a convincing testament to the authenticity of our two witness transcripts. The collective memory is notoriously faulty, and much of the past sinks into the ocean of time to be drowned forever; but once in a while the waters part, allowing us to glimpse a flash of hidden treasure, if only for a moment. Although history is rife with nuance, and we historians can never hope for unanimous agreement, I trust you will be able to concur with me, at least in this instance. (Atwood, 2019, p.443)

saber científico para ali. No entanto, não considero que os finais de ambos os livros ecoem uma perspectiva pessimista e antiutópica do futuro.

Como Tom Moylan (2016), entendo que o final ambíguo da narrativa elabora um futuro em que a ditadura gileadiana não mais existe, mas o patriarcado continua estando na base da estrutura social. Embora à primeira vista o epílogo final nos dê uma perspectiva pessimista sobre a possibilidade de resistência e mudanças sociais, as pontas soltas, o final aberto, os não ditos da narrativa na verdade colocam nas mãos da/do leitora/leitor a prerrogativa de, ao pensar aquele mundo fictício, criado em relação ao nosso, questionar a sua própria realidade, mantendo espaço para a reflexão política e para o entendimento de que o sujeito histórico tem agência para construir em sua realidade empírica caminhos e possibilidades de resistência. E, ainda conforme elabora Raffaella Baccolini (2020), o pensamento de que um final feliz nas distopias seria um indício de um horizonte utópico na verdade lega ao distópico um teor conformista e acrítico. A crítica que acredita na capacidade humana de tecer seu próprio futuro só acontece quando o final é deixado para ser construído com as palavras e as ações da/do leitora/leitor em seu mundo empírico.

## **2.5 - O teor testemunhal nos relatos das personagens femininas e a construção da subjetividade feminina em tempos de catástrofes.**

Como vimos, o teor testemunhal marca toda obra literária, mas a compreensão a respeito da presença desse teor começa a ser detectada a partir do trauma histórico deixado pelas grandes catástrofes (Seligmann-Silva, 2005) que abalaram nosso sistema simbólico e desestabilizaram as nossa grandes certezas. Diante do irrepresentável, a escrita literária deveria encontrar novas formas de narrar esse mundo em ruínas. É o mundo desestabilizado e desencantado a matéria das distopias. Estas mobilizam passado e presente para tecer asserções sobre o futuro e, nessa perspectiva, encenam o gesto testemunhal ao narrar as marcas da violência histórica e devolver ao sobrevivente a sua subjetividade através da elaboração narrativa do trauma.

Romances distópicos seminais como *Kalloscaína* (1940) e *Nós* (1921), são narrados em primeira pessoa e assumem a forma do testemunho. Outras obras, como *Fahrenheit 451* (1953) e *1984* (1949), embora sejam narradas terceira pessoa, esta assume a figura do *testis* pois trata-se da voz de um sujeito que fala da experiência do outro, do que ele viu ou ouviu, e fala no lugar daquele que sobreviveu (Sarmiento-Pantoja, 2021). Ao prefigurar a forma do testemunho, as distopias validam a experiência individual em contraponto ao discurso oficial, servindo como um instrumento de resistência frente à violência institucional. O testemunho dá

à história a forma da contranarrativa, que, no contexto distópico, derruba os véus da ilusão acerca do regime de dominação e reconstrói, por meio da linguagem e da reestruturação de uma memória cindida, a subjetividade dos sujeitos desumanizados em situações de opressão.

Em *O Conto da Aia e Os Testamentos*, os testemunhos deixados por mulheres assumem a função de preservar a memória de uma experiência coletiva de opressão, ao mesmo tempo em que denunciam a impossibilidade de transmitir integralmente a vivência traumática. Por meio desses relatos em fragmentos, atravessados pela oralidade, pelos discursos de memória, pela digressão, as mulheres reconstroem a parte de si mesmas que foi massacrada pelo regime e desafiam as normas patriarcais que as impedem de falar de suas experiências subjetivas. Neste tópico, vou me deter nos relatos testemunhais de Offred, Tia Lydia, Daisy e Agnes, destacando as características que transmitem a estas obras um teor testemunhal marcado por um discurso fragmentário, lacunar, que desafia o discurso oficial do estado totalitário, ressalta a irrepresentabilidade do evento limite e permite a reconstrução da subjetividade feminina.

No contexto da obra, os relatos a que temos acesso assumem a forma de um testemunho a partir do momento em que são lidos, estudados e balizados com outros documentos e evidências, elencados por uma comunidade acadêmica que confere a esses relatos a forma de um testemunho autêntico. Segundo Jagna Oltarzewska (1999, p.07, tradução minha), isso é possível porque a narrativa de Offred “exibe as marcas discursivas típicas de um sujeito traumatizado: ela é assombrada por pesadelos, suas memórias do passado são contraditórias e confusas, tem pensamentos suicidas e vivência estados dissociativos que, por vezes, beiram o psicótico”<sup>48</sup>. O seu discurso, em tom confessional, descreve para nós a vida sob o jugo de um regime teocrático, como forma de denúncia e também como estratégia de sobrevivência. Naquela situação, Offred reconstrói sua identidade a partir dos fragmentos de memória, numa luta contra o esquecimento em que ela assume a ânsia de falar e a impossibilidade de representar o trauma. Manter viva a memória de quem se é por meio de um relato não autorizado é um dos atos de resistência da personagem, por isso ela lembra a si mesma que é humana, que tem um passado, que tem um nome seu.

Tenho que esquecer meu nome secreto e todos os caminhos de volta. Meu nome agora é Offred, e aqui é onde vivo. Viva no presente, aproveite-o ao máximo, isso é tudo que você tem. É tempo de fazer um balanço. Tenho trinta e três anos. Tenho cabelos castanhos. Tenho um metro e setenta de altura descalça. Tenho dificuldade

<sup>48</sup> We read Offred’s account as authentic testimony largely because her speech displays the discursive hallmarks of the traumatised subject’s : she is haunted by nightmares, her memories of the past are contradictory and confused, she has thoughts of suicide and experiences dissociative states bordering, at times, on the psychotic (Oltarzewska, 1999, p.07)

de me lembrar da aparência que eu costumava ter. Tenho ovários viáveis. Tenho mais uma chance. (Atwood, 2017, p.173)<sup>49</sup>

O trauma da violência desestabiliza as certezas da personagem. Ao mesmo tempo em que ela diz querer esquecer de si e de seu passado, também rememora a própria identidade, suas características físicas numa atitude de esperança de sobrevivência. Offred mantém sua subjetividade e desafia o silenciamento institucional imposto pelo regime de Gilead.

Ao falar de si, a personagem resiste em se tornar a figura limite do muçulmano que, segundo Giorgio Agamben (2008), é a testemunha impossível que fica na fronteira entre o humano e o inumano e representa a total desumanização de um corpo que se reduz a pura sobrevivência biológica. Nos campos de concentração nazistas, esse termo designava os prisioneiros que se entregavam a um estado total de degradação física e psíquica, o indivíduo apático e incapaz de recuperar a noção de si mesmo que se entrega à degradação extrema, deixando de ser humano para se tornar um autômato. Para Agamben (2008) e Primo Levi (1988), o muçulmano neste sentido é a testemunha integral e paradigmática que, por ter vivido a experiência-limite do campo, perde a linguagem, a subjetividade e não sobrevive para falar. Na visão dos autores, esta é a verdadeira testemunha, o sobrevivente. Aquele que resiste, ao contrário, fala a partir de uma posição parcial de quem não experimentou a degradação última e absoluta da morte.

O sobrevivente dá voz ao silêncio dos mortos, ele testemunha, mas seu testemunho é marcado por uma falta, por isso é sempre incompleto. Offred, ao falar no lugar daquelas que não sobreviveram, ao mesmo tempo em que fala sobre a sua experiência individual, assume uma posição dúbia que transita entre o *superstes*, a sobrevivente que narra a si mesma, e o *testis*, aquela que fala no lugar de outras que não resistiram. Embora em todo o livro a personagem, que é também a narradora, fale a partir de sua perspectiva particular, ela também descreve a vida de outras mulheres, mantendo viva, por meio da linguagem, a memória daquelas que pereceram.

Nesse sentido, o relato de Offred demonstra uma marca testemunhal importante: ele é simultaneamente uma narrativa com uma dimensão coletiva, que visa relembrar outras mulheres em sua posição e fazer justiça a sua memória, e uma narrativa pessoal, íntima, que se sente impotente a alcançar um sentido “maior”, edificante, para a matéria narrada. (Ferraz, Santana, 2022, p.9)

<sup>49</sup>I must forget about my secret name and all ways back. My name is Offred now, and here is where I live. Live in the present, make the most of it, it's all you've got. Time to take stock. I am thirty-three years old. I have brown hair, I stand five seven without shoes. I have trouble remembering what I used to look like. I have viable ovaries. I have one more chance. (Atwood, 1996, p.153)

Ao articular a memória individual e a memória coletiva, o testemunho de Offred vai carregar a tensão entre narrar para manter-se viva e o imperativo ético do testemunho em representar os silenciados. Offred narra para manter vivas as partes de si mesma que a tornam humana, pois ela “pretende durar” (Atwood, 2017, p.16), por isso seu relato assume a forma de uma narrativa de resistência que descreve o funcionamento do regime a partir da reescrita, em tom de denúncia, da narrativa oficial.

Segundo Coral Ann Howells (1998), o testemunho de Offred é marcado por uma alternância entre ceticismo, resistência e esperança deliberada, de forma que seu esforço de narrar, sua vontade de sobreviver e a consciência da impossibilidade de representar o evento traumático se refletem no texto em vários momentos quando, em tom reflexivo, a personagem fala da incapacidade da linguagem em representar o evento traumático, que só pode ser narrado por meio de uma reconstrução que articula fato e imaginação.

Isso é uma reconstrução. Tudo, cada detalhe é uma reconstrução, E uma reconstrução agora, em minha cabeça, enquanto estou deitada estendida em minha cama de solteiro, ensaiando o que deveria ou não deveria ter dito, o que deveria ou não deveria ter feito, como deveria ter feito meu jogo. Se algum dia eu sair daqui... (...) Quando eu sair daqui, se algum dia conseguir registrar isso, de qualquer modo, mesmo sob a forma de uma voz para outra, será uma reconstrução também, em um grau ainda mais distante. É impossível dizer alguma coisa exatamente da maneira como foi, porque o que você diz nunca pode ser exato, você sempre tem de deixar alguma coisa de fora, existem partes, lados, correntes contrárias e nuances demais; gestos demais, que poderiam significar isto ou aquilo, formas demais que nunca podem ser plenamente descritas, sabores demais, no ar ou na língua, semitonalidades, quase cores, demais. (Atwood, 2017, p.163)<sup>50</sup>

Offred tem consciência de que seu relato vai sempre carregar uma ausência, vai ser sempre lacunar, fragmentário, pois essa é a matéria do testemunho, uma reconstrução de uma memória cindida por um trauma, que simbolicamente não existe, uma vez que seus pressupostos são de tal forma desestabilizantes que resistem a representação.

Para Dori Laub (1992), o evento traumático só existe a partir do momento em que é narrado, e esta narração pressupõe um destinatário, a/o ouvinte, a/o leitora/leitor, que toma parte ativa no processo de testemunhar o evento limite. O testemunho do trauma envolve um

<sup>50</sup>This is a reconstruction. All of it is a reconstruction. It's a reconstruction now, in my head, as I lie flat on my single bed rehearsing what I should or shouldn't have said, what I should or shouldn't have done, how I should have played it. If I ever get out of here – Let's stop there. I intend to get out of here. It can't last forever. Others have thought such things, in bad times before this, and they were always right, they did get out one way or another, and it didn't last forever. Although for them it may have lasted all the forever they had. When I get out of here, if I'm ever able to set this down, in any form, even in the form of one voice to another, it will be a reconstruction then too, at yet another remove. It's impossible to say a thing exactly the way it was, because what you say can never be exact, you always have to leave something out, there are too many parts, sides, crosscurrents, nuances; too many gestures, which could mean this or that, too many shapes which can never be fully described, too many flavours, in the air or on the tongue, half-colours, too many. (Atwood, 1996, p.144-145)

terceiro, aquele que recebe o relato e também o reconstrói, de forma a atuar como uma “tela em branco sobre a qual o evento vem a se inscrever pela primeira vez. Por extensão, o ouvinte do trauma torna-se participante e coproprietário do acontecimento traumático: por meio de sua escuta, ele passa a experimentar parcialmente o trauma em si mesmo” (Felman; Laub, 1992, p. 57, tradução minha)<sup>51</sup>. Offred ressalta a importância do terceiro na escuta do testemunho e é por imaginar um destinatário no futuro que vai experimentar o trauma e evitar que o mesmo se repita.

[...] se for uma história [...], devo estar contando-a para alguém. [...] Sempre existe alguma outra pessoa. Mesmo quando não há ninguém. [...] Caro você, direi. Apenas você, sem nome. Acrescentar um nome acrescenta você ao mundo real, que é mais arriscado [...]. Você pode ser mais de uma pessoa. Você pode significar milhares. (Atwood, 2017, p. 52)<sup>52</sup>

Ao imaginar a figura deste outro que, em um futuro, vai ler sua história, Offred resiste a tornar-se inumana. A ânsia de narrar, nesta situação, é o imperativo da resistência da Aia. Por meio do seu relato, que é oral, transcrito a partir de fitas magnéticas deixadas pela autora e encontradas nas escavações das ruínas de Gilead, ela resiste a esquecer-se de si, de forma que desafia as normas patriarcais ao tomar para si a autoridade da linguagem, a autoridade da narrativa, proibida, naquele contexto para as mulheres. Offred conta essa história em fragmentos “como um corpo apanhado num fogo cruzado ou desfeito em pedaços à força”(Atwood, 2017, p.315), pois o evento limite desestabiliza o próprio senso de self da personagem, que, impossibilitada de reunir as partes de si que foram ilhadas pelo trauma, só pode falar por meio de fragmentos que resistem na memória.

Essa escrita de resistência está também no segundo livro, mas nele a perspectiva individual cede espaço para uma narrativa plural e coletiva, em que múltiplas vozes e subjetividades se cruzam, assumindo a forma de um arquivo histórico e político que tem como imperativo ético a denúncia e a produção de provas para a derrubada de Gilead. Em *Os Testamentos*, os testemunhos apresentados são o compilado de narrativas que ora assumem um tom confessional, de diário, ora encarnam a cena do tribunal através de relatos que

<sup>51</sup>The testimony to the trauma thus includes its hearer, who is, so to speak, the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time. By extension, the listener to trauma comes to be a participant and co-owner of the traumatic event: through his very listening, he comes to partially experience trauma in himself. (Felman; Laub; 1992, p.57)

<sup>52</sup> If it's a story I'm telling, then I have control over the ending. Then there will be an ending to the story, and real life will come after it. I can pick up where I left off. It isn't a story I'm telling. It's also a story I'm telling, in my head, as I go along. Tell, rather than write, because I have nothing to write with and writing is in any case forbidden. But if it's a story, even in my head, I must be telling it to someone. You don't tell a story only to yourself. There's always someone else. Even when there is no one(...)Dear You, I'll say. Just you, without a name. Attaching a name attaches you to the world of fact, which is riskier, more hazardous: who knows what the chances are out there, of survival, yours? I will say you, you, like an old love song. You can mean more than one. You can mean thousands. (Atwood, 1996, p.50)

simulam um depoimento judicial e político. Não só a forma do testemunho se modifica neste segundo livro; aqui podemos perceber uma perspectiva histórica mais bem definida, situando a narrativa num futuro próximo ao declínio de Gilead, ao contrário da primeira obra, em que acompanhamos os anos iniciais do regime em seu desenvolvimento.

As vozes narrativas neste segundo volume são plurais e apresentam diferentes perspectivas sobre a estrutura de governo e organização social nesta sociedade teocrática. Por meio dessas três personagens centrais: Tia Lydia, Daisy e Agnes, conseguimos compreender de maneira mais diversa a forma como o sistema misógino da república oprime a todas as mulheres, sejam elas criadas e educadas neste regime de exceção, como é o caso de Agnes, a filha perdida de Offred, sequestrada pelos Filhos de Jacó e dada a uma família do topo da pirâmide social gileadiana, ou Daisy, que descobriremos no decorrer da narrativa tratar-se da bebê Nicole, filha de Offred e Nick, que foi contrabandeada para fora dos muros da república e cresceu no Canadá com pais adotivos. É aqui também que conseguimos desvendar essa personagem tão intrigante e complexa que é Tia Lydia.

É o testemunho de Lydia que começa a narrativa da derrocada de Gilead. Escondida sob o pseudônimo de *O holografo de Ardua Hall*, as memórias da personagem são narradas em primeira pessoa, assumindo um tom confessional, de diário, que se assemelha ao conto de Offred mas aqui, por ser um testemunho escrito, produzido como um documento político e de denúncia, a personagem tem esperança de que possa ser usado para expor os crimes dos senhores de Gilead. A narrativa de Lydia é menos lacunar e podemos perceber que há uma organização sistemática na forma como a história é contada, isso porque, ao contrário da narrativa de Offred, mais subjetiva e próxima da memória pessoal, Lydia conta não somente para não esquecer de si, mas para garantir que, de alguma forma, a justiça seja feita. A forma escrita adotada ajuda a dar o tom de um documento que foi cuidadosamente elaborado, pensado e estruturado para servir como prova e confissão das ações de resistência dessa personagem que, também sujeita à violência institucional da república, assume a função de uma agente dupla, trabalhando para corroer o sistema de dentro para fora.

Lydia vai denunciar a corrupção moral de Gilead, falando a partir da perspectiva de alguém que foi condicionada a contribuir com a estruturação daquele sistema. Em sua escrita, não percebemos hesitações e há menos lacunas, afinal, a personagem escreve, não como alguém que se agarra ao simbólico para não deixar-se degradar pela desumanização reinante, mas como uma profissional que conhece o sistema jurídico e narra para dar robustez a um possível documento que no futuro servirá para fazer justiça. O relato aqui também serve para

reconstruir a subjetividade da personagem, para manter a memória de quem ela foi e para justificar suas ações controversas.

Depois de se horrorizar com minha depravação por um momento, será que você vai tocar fogo nessas páginas para preservar minha imagem virtuosa? Ou será que vai sucumbir à sede de poder universal e sair correndo para contar tudo aos Olhos? Ou será você um estrangeiro enxerido, perscrutando os arquivos do Ardua Hall depois da queda do regime? Nesse caso, o arquivo de documentos incriminatórios que construí por tantos anos terá sido aproveitado não só no meu julgamento — se o destino for maldoso a este ponto, e se eu viver o bastante para comparecer a tal julgamento —, como também no julgamento de muitas outras pessoas. Eu me encarreguei de descobrir onde cada corpo está enterrado. (Atwood, 2019, p. 71)<sup>53</sup>

Como fica claro na fala de Lydía, seu testemunho foi elaborado para conter provas e outros documentos jurídicos que ajudem, no futuro, no julgamento e condenação daqueles envolvidos com Gilead. Por ter sido membro do sistema jurídico, a personagem sabe como funciona o mundo das leis, afinal “uma vez juíza, sempre juíza” (Atwood, 2019, p. 187) e é por isso que entende a importância de construir provas e documentos autênticos que sustentem uma acusação.

A esperança de um amanhã melhor, inclusive, pode ser percebida por meio da ânsia com que Lydía planeja, organiza e dispõe seu relato, também destinado a uma/um possível leitora/leitor no futuro. Esse endereçamento fala conosco sobre o testemunho como ato performativo, que só é completo porque seu discurso sempre pressupõe um destinatário que, ao ler aquele relato, mantém viva a memória daquelas que pereceram. O ato da leitura é o ato de atualização do discurso testemunhal que, como prática discursiva, segundo Shoshana Felman (1992), resiste à conceituação totalizante e cujo sentido é construído a partir da interpelação e da escuta. Por isso, ao se dirigir a uma/um leitor imaginário, Lydía, tal qual Offred, permite que o evento limite não seja reduzido a uma sequência de fatos mas, chama à ação a figura da leitora/leitor que aqui assume um duplo papel, de receptor e de juiz.

Estou bem ciente de quanto você deve estar me julgando, meu leitor, quer dizer, isso se minha reputação me precedeu e você descobriu quem eu sou, ou era. Na minha própria época sou uma lenda, viva porém mais do que viva, morta porém mais do que morta. Sou uma foto pendurada no alto das salas de aula, de meninas bem-nascidas o suficiente para frequentarem salas de aula — sorrindo com severidade, censurando em silêncio. (Atwood, 2019, p.40).<sup>54</sup>

<sup>53</sup> After a moment of horror at my sinfulness, will you burn these pages to preserve my pious image intact? Or will you succumb to the universal thirst for power and scuttle off to the Eyes to snitch on me? Or will you be a snoop from outside our borders, rooting through the archives of Ardua Hall once this regime has fallen? In which case, the stash of incriminating documents I've been hoarding for so many years will have featured not only at my own trial—should fate prove malicious, and should I live to feature at such a trial—but at the trials of many others. I've made it my business to know where the bodies are buried. (Atwood, 2019, p.61)

<sup>54</sup> I am well aware of how you must be judging me, my reader; if, that is, my reputation has preceded me and you have deciphered who I am, or was. In my own present day I am a legend, alive but more than alive, dead but

Não fica claro, ao final da narrativa, se Lydia sobreviveu, mas em sua fala podemos perceber que a personagem enfrenta um paradigma: ela sabe que, por trair o regime, pode ser descoberta e morta, mas sua resignação é esperançosa de quem, mesmo minimamente, confia em alguma probabilidade de sobrevivência, se não literal, ao menos por meio de suas palavras. Estar ‘morta porém mais do que morta’ é manter-se viva através da memória e das lembranças.

Lydia se torna uma lenda porque assume tal postura de autoridade que o mito construído em torno de sua figura a transforma num símbolo de poder e sabedoria que subverte a narrativa oficial de Gilead. Ao testemunhar, a personagem resiste a degradar-se. Ela mantém a memória de si nas páginas escritas e tão bem escondidas no centro nevrálgico da nação, *Ardua Hall*, quartel-general das Tias. Ao mesmo tempo, sua contranarrativa é um documento não só de resistência, mas provas muito bem organizadas ao longo de décadas por alguém que, tendo sido torturada e desumanizada nos *Thank Tank*, se submete às vontades de seus algozes, mas não de maneira pacífica e verdadeira.

Ao ter seu corpo e sua mente sujeitos à violência, a personagem fala de sua vingança *sob os olhos dele*. É Lydia que, paradoxalmente, inventa Gilead, pois é ela, juntamente com outras médicas, juízas, promotoras, assim como no passado outras mulheres também, que constrói simbólica e ideologicamente esta nova nação. É Lydia também que, assim como as grandes deusas da antiguidade, criadoras e devoradoras ao mesmo tempo, vai girar a roda da história, derrubando o regime que ajudou a construir.

Eu detestava a estrutura que estávamos concebendo? Em certo sentido, sim: traía tudo o que nos ensinaram em nossa vida passada, tudo o que havíamos conquistado. Eu me orgulhava de tudo o que conseguimos realizar, apesar das limitações? Também sim, em certo sentido. As coisas nunca são simples. Por algum tempo quase acreditei no que se entendia que devíamos acreditar. Perfillei-me ao lado dos crentes pelo mesmo motivo que tantos em Gilead o fizeram: porque era menos perigoso. De que serve se jogar na frente do rolo compressor por princípios morais e ser achatado feito uma meia fora do pé? Melhor se apagar na multidão, multidão carola, beata, santimônia e odienta. Melhor apedrejar do que ser apedrejada. Ou, pelo menos, melhor para se continuar viva. Eles sabiam disso muito bem, os arquitetos de Gilead. O tipo deles sempre soube disso muito bem. (Atwood, 2019, p.196-197)<sup>55</sup>

As coisas nunca são simples, e por não serem simples é que percebemos que a personagem é uma narradora moderna. Sua voz não garante a transparência e a objetividade, mas desvela esse ser fragmentário e contraditório que, diferente do herói grego, assume postura e atitudes questionáveis, covardes e hesitantes. Em seu testemunho marcado por ambiguidades éticas e autorreflexividade, ela não assume a postura de guardiã da sabedoria coletiva, ao contrário, passa a encarnar a perda de sentido diante do trauma histórico. Sua escrita reflete a ambivalência e a ambiguidade que também garantem a realização da função crítica da literatura distópica.

O testemunho de Lydía descreve a sagacidade de sua estratégia de resistência ao mesmo tempo em que coloca a/o leitora/leitor diante de um relato que não oferece pureza moral nem assume uma posição unívoca. Além de provas, sua narrativa reconstrói a identidade perdida e ofuscada pelo símbolo em torno dela.

Estou inchada de tanto poder, é verdade, mas ele também me torna nebulosa — amorfa, mutável. Estou em toda parte e em lugar nenhum: até nas cabeças dos Comandantes projeto uma sombra perturbadora. Como posso me reaver? Como encolher de volta ao meu tamanho normal, o tamanho de uma mulher comum? (Atwood, 2019, p.40)<sup>56</sup>

Ao contrário do mulçumano que sucumbe à degradação de si e perde as próprias margens de significação, Lydía, como esta testemunha póstuma que não sobrevive mas deixa rastros, seu relato só chega até nós mediado pelo arquivo, cuja autoridade é assumida por meio do engajamento ético da/do leitora/leitor.

<sup>55</sup> Did I hate the structure we were concocting? On some level, yes: it was a betrayal of everything we'd been taught in our former lives, and of all that we'd achieved. Was I proud of what we managed to accomplish, despite the imitations? Also, on some level, yes. Things are never simple. For a time I almost believed what I understood I was supposed to believe. I numbered myself among the faithful for the same reason that many in Gilead did: because it was less dangerous. What good is it to throw yourself in front of a steamroller out of moral principles and then be crushed flat like a sock emptied of its foot? Better to fade into the crowd, the piously praising, unctuous, hate-mongering crowd. Better to hurl rocks than to have them hurled at you. Or better for your chances of staying alive.

<sup>56</sup> I've become swollen with power, true, but also nebulous with it— formless, shape-shifting. I am everywhere and nowhere: even in the minds of the Commanders I cast an unsettling shadow. How can I regain myself? How

to shrink back to my normal size, the size of an ordinary woman? (Atwood, 2019, p.32)

Nosso tempo juntos se aproxima do final, meu leitor. Possivelmente você vê essas minhas páginas como um frágil baú do tesouro, a ser aberto com o maior dos cuidados. Possivelmente você vai rasgá-las ou queimá-las: isso costuma acontecer muito com escritos. Talvez você esteja estudando história, e nesse caso espero que você faça algo de útil comigo: um retrato com verrugas e tudo, um relato definitivo da minha vida e época, com as devidas notas de pé de página; ainda que, se você não me acusar de má-fé, eu ficarei atônita. Na verdade, nem mesmo atônita: estarei morta, e mortos são difíceis de surpreender. (Atwood, 2019, p.431)<sup>57</sup>

Diferente daquela figura que perde o senso de si e espera a morte com resignação, Lydia sobrevive por vingança, e por vingança clama uma eternidade através da história. Em seu testemunho, ao mesmo tempo em que revela a impossibilidade de narrar totalmente o trauma, também convoca a responsabilidade do outro em preservar e reinscrever a memória.

Ao interpelar a figura dessa/desse leitora/leitor, a personagem destaca o papel do destinatário em ocupar o lugar de continuador da narrativa. O interlocutor mantém viva essa testemunha ausente que se torna presente por meio do ato de leitura, de forma que “pelo fato do testemunho ser dirigido a outros, a testemunha, de dentro da solidão de sua própria posição, é o veículo de uma ocorrência, de uma realidade, de uma posição ou de uma dimensão para além dele mesmo” (Felman, 1992, p.16). Enquanto veículo de uma ocorrência, Lydia está ciente da construção de si como um símbolo ambíguo: ao mesmo tempo que, em um futuro distante, será símbolo de resistência, vai também carregar o peso da culpa de ter ajudado a estruturar o regime.

É por isso que, em seu testemunho, Lydia procura narrar a si mesma se descrevendo como esse ser humano falho, abandonando uma postura de vítima, para assumir a agência sobre as próprias escolhas. Em seu apelo ético, luta contra a própria desumanização que acontece não somente por meio da violência, mas também através da construção da aura sacralizada em torno dela.

Não há sentido prático nessas lamúrias. Eu fiz escolhas e, uma vez feitas, isso me deixava menos escolhas. Dois caminhos divergiam em um bosque amarelado, e eu peguei o que a maioria dos viajantes pegava. Estava pontilhado de cadáveres, como a maioria dos caminhos do gênero. Mas, como você percebeu, meu cadáver não está entre eles. (Atwood, 2019, p.431)<sup>58</sup>

Ao se posicionar enquanto sujeito autônomo que não se deixa esmagar pelas contingências alienantes, a personagem assume a postura de quem escolheu viver. Sua narrativa não é de

<sup>57</sup> Our time together is drawing short, my reader. Possibly you will view these pages of mine as a fragile treasure box, to be opened with the utmost care. Possibly you will tear them apart, or burn them: that often happens to words. Perhaps you'll be a student of history, in which case I hope you'll make something useful of me: a warts-and-all portrait, a definitive account of my life and times, suitably footnoted; though if you don't accuse me of bad faith I will be astonished. Or, in fact, not astonished: I will be dead, and the dead are hard to astonish. (Atwood, 2019, p.404)

<sup>58</sup> I made choices, and then, having made them, I had fewer choices. Two roads diverged in a yellow wood, and I took the one most travelled by. It was littered with corpses, as such roads are. But as you will have noticed, my own corpse is not among them. (Atwood, 2019, p.66)

alguém que se resigna, mas de quem planeja, tecendo paciente e astutamente as provas que vão desestabilizar o regime. O testemunho da personagem é o que Shoshana Felman (2000, p.14) define como “testemunho de vida”, um texto que articula. Lydia reconstrói suas memórias perdidas pelo trauma e sua narrativa assume a forma de um testemunho de vida, que, não é só recordação subjetiva de um indivíduo sobre sua experiência, mas uma forma narrativa em que a vida vivida e a sua inscrição textual se entrelaçam, produzindo uma nova configuração da experiência.

A polissemia dos testemunhos em *Os Testamentos* é composta também pelos exemplos paradigmáticos das narrativas deixadas por Daisy e Agnes. Sabemos que as duas personagens representam a testemunha incompleta; ambas sobreviveram e, por sobreviverem, não sofreram a degradação última que para Agamben (2008) é o que define o sobrevivente integral. O testemunho dessas duas personagens não é relacionado no livro como um vestígio encontrado em uma escavação. Tanto Daisy, quanto Agnes, escaparam de Gilead, e sua fuga aparentemente lançou a última pá de cal no túmulo de Gilead. O relato de ambas é posto no livro como a transcrição de depoimentos concedidos a um interlocutor, alguém que representa a autoridade jurídica, que existe no universo do livro e que, portanto, não é apenas um símbolo de resistência.

Daisy, na verdade Nicole, é filha de Offred e Nick. Através das ações do Mayday, a personagem é enviada para uma família no Canadá que a cria como filha. Daisy/Nicole nunca conheceu sua história pregressa, Gilead aparece para ela como esse lugar distante e infeliz onde as mulheres são esmagadas por um regime teocrático que as entende como objetos. O reconhecimento da sua origem só acontece a partir do momento em que uma explosão mata seus pais adotivos. Esse evento desestabiliza o mundo livre e bem ajustado em que ela vivia, e a partir dele é que a personagem conhece a sua história, a história da sua mãe e sua ligação com Gilead. A partir do relato da personagem, ficamos sabendo de outra faceta do regime que ainda não conhecíamos: Gilead não é um reino fechado, ao contrário, é uma república expansionista que criou uma rede de evangelização comandada pelas Tias e executada pelas Pérolas, jovens meninas que atuam como noviças que prospectam a se tornarem também Tias.

Por meio do relato de Daisy/Nicole, conhecemos Gilead por meio do olhar de alguém que não viveu aquela realidade propriamente. Como o visitante externo, que nas utopias viaja para esse lugar distante para compreender sua organização social e cultural, a personagem é enviada ao país como um cavalo de troia que, fingindo ser uma convertida, vai juntar provas para a derrubada do regime. Nesta perspectiva, sua posição como testemunha é paradoxal; ela transita entre estes dois polos: a voz externa e sua inserção na lógica opressiva gileadiana. A

perspectiva de Daisy/Nicole se diferencia daquela das demais narradoras por estar situada, inicialmente, fora do regime teocrático, o que lhe confere um estatuto híbrido entre observadora e participante do sistema. Essa condição lhe permite assumir, na narrativa, um papel que a aproxima do conceito de *testis*, aquele que “testemunha” como terceiro, da experiência subjetiva do *superstes*, isto é, o sobrevivente que dá voz àquilo que vivenciou diretamente.

Os depoimentos de Daisy/Nicole são compilados nas narrativas a partir da transcrição de seu testemunho. Ela é relacionada ao conjunto de testemunhos que, pela estrutura, simulam e representam a cena jurídica. A personagem, referida como *Testemunha 369B*, se dirige a um interlocutor que não parece ser imaginado ou desejado, mas aquele que está na cena, ouvindo o que ela tem a dizer.

Dizem que vou ficar com a cicatriz para sempre, mas estou quase boa; então, sim, acho que agora estou bem o bastante para fazer isso. Você disse que gostaria que eu lhe contasse como me envolvi nessa história toda, então vou tentar; ainda que seja difícil de saber por onde começar. (Atwood, 2019, p.353)<sup>59</sup>

Ao rememorar sua infância e, posteriormente, a descoberta de sua origem e a subsequente infiltração em Gilead, Daisy/Nicole descreve fatos e reflete sobre a instabilidade da própria memória e sobre a confiabilidade de sua fala. Embora ela não tenha sido submetida à opressão e violência, como a sua mãe, parte do seu passado lhe foi negado de forma que, se as personagens inseridas no contexto de Gilead narram para tentar resgatar a subjetividade perdida para a violência, nossa testemunha perde a noção da própria história quando descobre ser a bebê Nicole. Para ela, é como se fosse uma refugiada que não tem passado, não tem identidade porque não consegue traçar suas histórias de origem.

Fiquei me lembrando da SanctuCare, e das refugiadas. Eu olhava para elas mas na verdade não as enxergava. Não tinha parado para pensar em como era sair de um lugar que conhecia, e perder tudo, e viajar para o desconhecido. Na sensação vazia e soturna que aquilo devia dar, exceto talvez pela pequena chama de esperança que te permitia assumir aquele risco (Atwood, 2019, p.168)<sup>60</sup>

O trauma de Daisy/Nicole não advém de seu contato direto com a experiência-limite, mas como uma testemunha de segunda geração, um *arbiter*. Como definido por Sarmiento-Pantoja (2019, p.05), essa voz narrativa não testemunhou todos os eventos mas “ouviu e arbitra o que e como narrar”, de forma que este testemunho traz a visão das/dos

<sup>59</sup> They say I will always have the scar, but I'm almost better; so yes, I think I'm strong enough to do this now. You've said that you'd like me to tell you how I got involved in this whole story, so I'll try; though it's hard to know where to begin. (Atwood, 2019, p.42)

<sup>60</sup> I remembered SanctuCare, and the women refugees. I'd looked at them but I hadn't really seen them. I hadn't considered what it was like to leave a place you knew, and lose everything, and travel into the unknown. How hollow and dark that must feel, except for maybe the little glimmer of hope that had allowed you to take such a chance (Atwood, 2019, p.245)

filhas/filhos de sobreviventes, que “na maioria dos casos narram por meio da reconstrução testemunhal das experiências de outros, ou dos testemunhos de outros, inclusive em relação a sua própria experiência”. Portanto Daisy/Nicole, quando descobre ser filha de Offred, não apenas toma contato com uma história que não vivenciou, mas internaliza a responsabilidade ética de transmiti-la. A personagem se inscreve nesse processo ao organizar em sua narrativa a memória herdada e o testemunho indireto da violência, de forma que sua consciência dos eventos traumáticos não vem tanto da violência, mas do que ela escutou e viu acontecer.

Mesmo após ingressar em Gilead, Daisy/Nicole não ocupa plenamente a posição de *superstes*; embora presencie alguns episódios de risco, seu relato permanece estruturado por memórias alheias. Em diversos momentos, a narradora reitera informações que lhe foram contadas, assumindo a tarefa de reconfigurar o testemunho do outro em sua própria voz. Essa dimensão é visível na maneira como ela descreve os antecedentes de sua missão, baseados em instruções e histórias de pessoas ligadas à resistência. Novamente percebemos essa configuração da personagem como esse olhar externo do visitante utópico que, como observador, tenta compreender a estrutura de funcionamento daquela nação.

Eu tinha conseguido entrar em Gilead. Eu pensava que sabia muito sobre o país, mas viver a coisa é sempre diferente, e com Gilead, era muito diferente. Gilead era escorregadio feito gelo: eu vivia sentindo que estava perdendo o equilíbrio. Eu não conseguia ler o rosto das pessoas, e muitas vezes não sabia o que estavam dizendo. Eu ouvia as palavras, compreendia as palavras em si, mas não conseguia extrair sentido delas. (Atwood, 2019, p.287)

A personagem passa a relatar eventos presenciados e vividos, assumindo, portanto, a dupla função de narradora-observadora e participante. Essa oscilação confere ao seu relato uma tensão entre objetividade e subjetividade, entre documento e ficção, entre denúncia e experiência pessoal. Daisy não apenas narra sua trajetória, mas também constrói um arquivo da violência institucional, reafirmando a função política do testemunho literário.

As certezas, o sentimento de pertencimento e a identidade de Daisy/Nicole são reconfigurados a partir de seu testemunho, não porque ela vivenciou os traumas de Gilead, mas, sendo uma vítima indireta do regime, a descoberta de que o passado contado a ela pelos pais adotivos foi lacunar impõe um trauma que a faz perder o senso de si. Segundo Shoshana Felman (2000), o testemunho, como ato performativo, reconstitui e constitui o sujeito por meio do ato narrativo, de forma que

A própria narradora não sabe mais quem ela era, só sabe através de seu testemunho. Este conhecimento ou autoconhecimento não é nem um dado anterior ao testemunho, nem um conhecimento substancial residual subsequente ao testemunho. Em si, este conhecimento não existe, ele pode apenas acontecer através do testemunho: não pode ser separado dele. (p.64)

Assim, a identidade do sujeito não é um dado fixo que a narrativa revela, mas uma construção contingente, que se atualiza à medida que a experiência traumática é articulada em palavras. Essa perspectiva encontra ressonância na trajetória da personagem, cuja narrativa evidencia um movimento contínuo de desestabilização e reconstrução identitária. Ao descobrir sua origem, o trauma é instaurado, é como se ela perdesse todo o universo simbólico que a definia, quase como uma sensação de morte ou, mais precisamente, como uma experiência-limite que não pode ser ainda representada.

Foi como se um ralo se abrisse no chão e me sugasse – não só eu como minha casa, meu quarto, meu passado, tudo que eu sempre soube sobre mim, até meu visual –, foi como se eu caísse, fosse sufocada e as luzes se apagassem, tudo ao mesmo tempo. Devo ter ficado lá parada por um minuto inteiro, pelo menos, sem dizer nada. Eu sentia dificuldade para respirar. Estava toda gelada. (Atwood, 2019, p.168)<sup>61</sup>

Daisy/Nicole não fala de um lugar de identidade estável, mas produz-se como sujeito no próprio ato testemunhal. Ao relatar os eventos, ela não apenas recorda fatos, mas reinscreve a si mesma numa rede de sentido que a vincula à história materna, à resistência contra Gilead e ao horizonte ético da memória. Como sugere Felman (2000, p.64), na situação de crise, “o conhecimento de si não existe, ele pode apenas acontecer através do testemunho: não pode ser separado dele. Ele pode apenas se desdobrar no processo de testemunhar”. No caso da personagem, isso significa que a compreensão de sua condição, ou seja filha de Offred, participante da resistência e sobrevivente de um regime distópico, não é algo que ela possuía antes da narração, nem algo que se estabiliza após a escrita. Para Daisy/Nicole, a descoberta de suas origens é também a compreensão de que tudo o que ela sabia sobre si mesma era uma falsificação. Como a personagem conta: “aquele aniversário foi o dia em que descobri que eu era uma fraude. Ou não uma fraude, como um mágico incompetente: era falsificada, como uma antiguidade falsa. Eu fora forjada, e de propósito” (Atwood, 2019, p.36)<sup>62</sup>. A Bebê Nicole, sem que tenha pedido isso, se torna uma ideia, um ícone usado tanto por Gilead como pelos movimentos de resistência. Por isso a ideia de ter sido forjada, de ter sido manipulada e percepção de sua identidade como falsidade.

<sup>61</sup> It was like having a sinkhole open up and swallow you—not only you but your house, your room, your past, everything you’d ever known about yourself, even the way you looked—it was falling and smothering and darkness, all at once. I must have sat there for at least a minute, not saying anything. I felt I was gasping for breath. I felt chilled through. (Atwood, 2019, p.171)

<sup>62</sup> That birthday was the day I discovered that I was a fraud. Or not a fraud, like a bad magician: a fake, like a fake antique. I was a forgery, done on purpose. (Atwood, 2019, p.42)

Ao narrar sua entrada em Gilead, ela constrói e reconstrói sua subjetividade e também passa a relatar situações de risco, violência e vigilância. Aqui, seu discurso adquire um tom de denúncia, mas também de incerteza, revelando um dos dilemas éticos do testemunho: falar sem possuir garantias absolutas de veracidade, falar para resistir ao apagamento. Essa dimensão é reforçada pelo fato de que seus relatos, assim como os das demais narradoras, compõem um arquivo encontrado no futuro, após a queda do regime, sugerindo que a função última de sua narrativa é preservar a memória contra a aniquilação. A decisão de narrar, e a própria materialidade dos testemunhos como arquivo, indica que Daisy não fala de um lugar de identidade estável, mas se percebe como sujeito no próprio ato testemunhal. Ao relatar os eventos, ela não apenas recorda fatos, mas reinscreve a si mesma numa rede de sentido que a vincula à história materna, à resistência contra Gilead e ao horizonte ético da memória.

Como Daisy/Nicole, Agnes também representa essa testemunho que, a partir de um ambiente de escuta jurídica desvela, ao mesmo tempo que reconhece, a própria identidade. A personagem, que é também nomeada no contexto daquele arquivo como *Testemunha 369B*, é a filha perdida de Offred. Sabemos aqui que a menina foi entregue muito pequena ao Comandante Kyle e, paradoxalmente, foi criada com bastante amor e cuidado por parte de sua mãe adotiva, Tabitha, que representava toda a estrutura que mantinha estável a vida de Agnes. A princípio, Gilead é apresentada por Agnes como um espaço normativo, dotado de ordem e sentido moral, no qual ela foi educada para acreditar na hierarquia divina e no papel submisso da mulher. Sua infância, vivida sob o cuidado de Tabitha, é permeada por um afeto sincero e uma sensação de pertencimento, mesmo que mediados pela estrutura patriarcal que regula essas relações.

Eu amava muito a Tabitha. Ela era linda, embora magérrima, e passava horas brincando comigo. Tínhamos uma casa de bonecas que parecia a nossa casa, com sala de estar e de jantar e uma cozinha grande para as Marthas, e um escritório para o pai com escrivaninha e estantes de livros. Todos os livros de mentirinha nas prateleiras estavam em branco. Perguntei por que não havia nada dentro deles – eu tinha uma vaga noção de que deveria haver marcas naquelas páginas – e minha mãe disse que livros eram decorativos, feito vasos de flor. Quantas mentiras ela precisou inventar por minha causa! Para a minha segurança! Mas ela estava à altura da tarefa. Tinha muita imaginação. (Atwood, 2019, p.17)<sup>63</sup>

Tabitha é para Agnes um referencial de amor materno, ainda que este amor estivesse condicionado por normas rígidas, lacunas e mentiras. Esse afeto inicial permite que Agnes

<sup>63</sup> I loved Tabitha very much. She was beautiful although so thin, and she would spend hours playing with me. We had a dollhouse that was like our own house, with a living room and a dining room and a big kitchen for the Marthas, and a father's study with a desk and bookshelves. All the little pretend books on the shelves were blank. I asked why there was nothing inside them—I had a dim feeling that there were supposed to be marks on those pages—and my mother said that books were decorations, like vases of Flowers. What a lot of lies she had to tell for my sake (Atwood, 2019, p.21)

internalize, ao menos parcialmente, a ideologia gileadiana, e se sinta pertencente àquele lar, que é o único que está em sua memória. Isso faz com que sua percepção sobre a ordem social seja, num primeiro momento, de aceitação e gratidão porque, apesar de tudo, ela recebeu amor e cuidado.

Você me pediu para contar como foi crescer em Gilead. Você diz que isso vai ajudar, e eu quero ajudar, é claro. Imagino que você esteja esperando apenas horrores, mas a verdade é que muitas crianças eram amadas e queridas, assim em Gilead como em todo lugar, e muitos adultos eram bondosos, mas falíveis, assim em Gilead como em todo lugar. Espero que você também se lembre de que todos temos certa nostalgia por qualquer forma de bondade que nos tenha acalentado na infância, seja lá quão bizarras as condições dessa infância pareçam para quem está de fora. Concordo com você que Gilead deve sumir de vista – há muita coisa errada, muita coisa falsa, e muita coisa francamente contrária ao plano de Deus –, mas você precisa me dar

espaço para lamentar a parte boa do que se vai. (Atwood, 2019, p.10)<sup>64</sup>

Agnes oscila entre o desejo de preservar a imagem idealizada de Tabitha — símbolo de um passado afetivo seguro — e a necessidade de reconhecer que esse passado também estava imerso na lógica opressiva de Gilead. Tal oscilação revela o que Dori Laub (1992) descreve como a dificuldade intrínseca ao testemunho, ou seja, falar do trauma implica revisitar vínculos afetivos que, embora sinceros, coexistiam com a violência estrutural. A personagem não pode simplesmente rejeitar Gilead sem rejeitar, simultaneamente, a memória da mãe adotiva, tampouco pode celebrá-la sem se confrontar com a cumplicidade dessa maternidade com a ordem patriarcal.

O relato de Agnes — também contado a uma figura jurídica e não escrito — ao falar de sua vida, se distancia da linguagem e da identidade dadas a ela por Gilead, de forma que a personagem desfaz a gramática do regime e refaz a própria subjetividade, reconstituindo o próprio eu ao se reintegrar a uma sociedade de maior liberdade do que aquela à qual foi levada e criada. O testemunho é aqui como uma reaprendizagem da linguagem, em que a nomeação do cotidiano violento desnaturaliza a opressão, ao mesmo tempo em que

O testemunho de Agnes assume um caráter traumático que em um primeiro momento é provocado pelo choque da personagem ao perceber as rachaduras, as falhas no tecido social daquele país que, para ela, era autoajustável e estável. A rachadura em sua identidade acontece quando Tabitha, esposa do Comandante Kyle, que criou e amou Agnes, morre. A partir daí, a menina se desintegra.

<sup>64</sup> You have asked me to tell you what it was like for me when I was growing up within Gilead. You say it will be helpful, and I do wish to be helpful. I imagine you expect nothing but horrors, but the reality is that many children were loved and cherished, in Gilead as elsewhere, and many adults were kind though fallible, in Gilead as elsewhere. I hope you will remember, too, that we all have some nostalgia for whatever kindness we have known as children, however bizarre the conditions of that childhood may seem to others. I agree with you that Gilead ought to fade away—there is too much of wrong in it, too much that is false, and too much that is surely contrary to what God intended—but you must permit me some space to mourn the good that will be lost.

(Atwood, 2019.p.17)

Tem sido muito difícil para mim falar de como foi a morte da minha mãe e das mudanças que a acompanharam. Tabitha me amava incondicionalmente, e agora que ela partira, tudo ao meu redor me parecia incerto e vacilante. A nossa casa, o jardim, até mesmo meu quarto: eles não me pareciam mais reais – como se fossem virar névoa e desaparecer. (Atwood, 2019, p.67)<sup>65</sup>

O evento-limite na vida de Agnes é essa perda; a morte da mãe adotiva é também a morte de todo aquele referencial simbólico que forjou sua identidade. Por não ter lembranças da vida antes de Gilead, provavelmente por, ainda muito pequena, ter sido sequestrada pelos Filhos de Jacó, sua narrativa não é linear nem plena de sentido, ao contrário, revela lacunas, zonas de silêncio e contradições que evidenciam a impossibilidade de totalizar a experiência, pois a vida que ela conhece já não faz mais sentido, e a vida fora dos muros de Gilead ainda não é inteligível o suficiente para que ela possa se sentir verdadeiramente parte daquele mundo livre.

Agnes se coloca nesse espaço paradoxal, transitando entre o choque de perceber que tudo o que acreditava era mentira e o apego emocional àquela figura materna que a educou.

Mas eu era incapaz de condenar Tabitha, ainda que tivesse aceitado um bebê roubado. Ela não fizera o mundo ser como era, e fora uma mãe para mim, e eu a amara e ela me amara. Eu ainda a amava, e talvez ela ainda me amasse. Quem sabe? Talvez seu espírito prateado estivesse junto de mim, pairando ao redor, vigiando. Eu gostava de pensar assim. Eu precisava pensar assim. (Atwood, 2019, p.93)<sup>66</sup>

Neste trecho, percebemos a forma como Margaret Atwood constrói personagens mulheres muito humanizadas. Tabitha não é lida como uma devorada que rouba as crias de outras mulheres, ao contrário, através da narrativa de Agnes percebemos a complexidade envolvida em ambientes opressivos. Ao mesmo tempo que a mãe adotiva precisa se adaptar ao regime, o envolvimento emocional e o cuidado dispensados àquela criança nos mostram a resistência dessa mulher que, apesar de tudo, encontra espaços de expressão de amor.

Agnes narra a produção de um olhar, como se tornou alguém capaz de perceber a violência onde antes via normalidade. Ao rememorar sua infância e adolescência, a personagem revisita momentos que antes pareciam neutros, mas que agora se revelam como parte de um sistema de controle sobre o corpo e a subjetividade feminina. Agnes não sabe de sua história ou quem é de fato para fora do discurso normativo de Gilead, e é no ato de narrar

<sup>65</sup> It has been very difficult for me to tell you about the events surrounding my mother's death. Tabitha had loved me without question, and now she was gone, and everything around me felt wavering and uncertain. Our house, the garden, even my own room—they seemed no longer real—as if they would dissolve into a mist and vanish. (Atwood, 2019, p.13)

<sup>66</sup> But I couldn't condemn Tabitha, even though she'd accepted a stolen child. She didn't make the world the way it was, and she had been my mother, and I had loved her and she had loved me. I still loved her, and perhaps she still loved me. Who could tell? Perhaps her silvery spirit was with me, hovering over me, keeping watch. I liked to think so.

que ela se reconstitui como sujeito, desdobrando uma identidade que jamais esteve dada. É por meio da memória de outros que ela reconhece a própria história.

A aceitação começou a subir pelo meu corpo feito uma paralisia. A história que a Tabitha costumava contar, aquela em que me resgatava e fugia das bruxas más, em parte era verdade. Mas não fora a mão de Tabitha que eu segurara, e sim a mão da minha verdadeira mãe — minha verdadeira mãe, a vadia. E não eram bruxas que nos perseguiram, mas homens. Eles portariam armas, porque homens assim sempre levavam as suas. Mas de fato Tabitha me escolhera. Dentre muitas crianças arrancadas das mãos desesperadas de suas mães e pais. Ela me escolheu e me acalentou. Ela me amou. Essa parte era verdade. (Atwood, 2019, p.78)<sup>67</sup>

A oscilação entre nostalgia e repulsa evidencia que a personagem não fala a partir de uma posição resolvida. Seu testemunho carrega a marca do não elaborado, sua fala é sempre atravessada por afetos contraditórios, buscando sentido em uma história cuja coerência foi rompida por uma sequência de fatores: a morte de alguém que lhe dava estrutura e contornos e a perda de referências sociais ao se desencantar com o mundo a que estava adaptada.

Com a morte de Tabitha e a subsequente transferência para a casa de Paula, sua madrasta, inicia-se um processo de desestabilização afetiva e ideológica. O lugar seguro e a rede de afeto que sustentavam a crença de Agnes em Gilead são abalados, revelando a arbitrariedade das normas que antes pareciam naturais. Paula encarna uma forma de maternidade coercitiva, orientada pela disputa de status e poder dentro da lógica matrimonial gileadiana. Para Agnes, Paula estava apagando qualquer vestígio de sua mãe adotiva, qualquer memória que contasse a presença de Tabitha naquela casa, presença esta que dava estabilidade à vida da menina. Quando Agnes reconhece e relata seus sentimentos pela madrasta, ela também fala do ódio ao próprio sistema patriarcal; ao admitir para si o sentimento negado pelo regime, ela também admite a própria libertação daquelas amarras ideológicas: “por que estou medindo tanto as palavras? Não preciso mais fazer isso. Não é que eu não gostasse dela, eu a odiava” (Atwood, 2019, p. 84)<sup>68</sup>. Admitir os próprios sentimentos é perceber a própria subjetividade para além daquele regime opressivo e é também perceber que agora ela é livre para sentir, embora o trauma a faça sempre voltar aos costumes apreendidos durante sua socialização naquela república.

Ao conseguir falar de seus desconfortos, a personagem também desconstrói Gilead dentro de si, expondo a face violenta do regime, fazendo emergir um sentimento de

<sup>67</sup> I felt belief creeping up through my body like a paralysis. The story Tabitha used to tell, about rescuing me and running away from the evil witches—it was partly true. But it hadn't been Tabitha's hand I'd been holding, it had been the hand of my real mother—my real mother, the slut. And it wasn't witches chasing us, it was men. They would've had guns, because such men always did. Tabitha did choose me though. She chose me from among all the other children pried loose from their mothers and fathers. She chose me, and she cherished me. She loved me. That part was real. (Atwood, 2019, p.84)

<sup>68</sup> Why mince words? I don't need to do that anymore. I didn't just dislike her, I hated her. (Atwood, 2019, p.90)

desconfiança e ressentimento, não apenas em relação a Paula, mas em relação à própria estrutura social que legitima esse tipo de relação. A partir desse ponto, a narrativa de Agnes assume uma tonalidade crítica, ainda que marcada por conflito interno. Ela oscila entre o desejo de preservar a imagem idealizada de Tabitha e a necessidade de reconhecer que esse passado também estava imerso na lógica opressiva de Gilead. Tal oscilação revela o que Laub (1992) descreve como a dificuldade intrínseca ao testemunho, ou seja, falar do trauma implica revisitar vínculos afetivos que, embora sinceros, coexistiam com a violência estrutural. Agnes não pode simplesmente rejeitar Gilead sem rejeitar, simultaneamente, a memória da mãe adotiva, tampouco pode celebrá-la sem se confrontar com a cumplicidade dessa maternidade com a ordem patriarcal.

Essa ambivalência constitui um nó traumático, que, segundo Márcio Seligmann-Silva (2005), retomando os estudos de Abraham e Torok (1976), trata desse núcleo traumático, dessa memória que resiste à assimilação narrativa e só pode ser desfeita em fragmentos. Por isso, a narrativa de Agnes é atravessada por essa ambivalência das memórias da ambiguidade das experiências vividas. O amor da personagem por Tabitha impede a construção de uma narrativa linear de resistência e, ao mesmo tempo, a violência do regime não permite a consolidação de uma memória totalmente afetiva. No ato de testemunhar, Agnes reinscreve suas emoções, performando um processo de desvelamento no qual seu testemunho se torna um espaço de negociação entre memória e crítica, entre afeto e repulsa, de maneira que a personagem está sempre transitando entre a nostalgia e o horror. “Imagino que você esteja esperando apenas horrores, mas a verdade é que muitas crianças eram amadas e queridas, assim em Gilead como em todo lugar, e muitos adultos eram bondosos, mas falíveis, assim em Gilead como em todo lugar”<sup>69</sup> (Atwood, 2019, p; 10). Nesse fragmento, a personagem reconhece que sua infância foi marcada por momentos de afeto genuíno, não somente por violência, e também revela uma tensão entre pertencimento afetivo e crítica estrutural, entre reconhecimento do bem que existia e denúncia do regime que o permitia. Agnes não oferece uma síntese moral, mas expõe o entrelaçamento doloroso entre amor e opressão, revelando as ambivalências de sua condição testemunhal e identitária.

Em sua voz narrativa, Agnes assume o lugar de *testis*; ela viveu o trauma e fala dele e, ao fazê-lo, discorre também sobre outras sobreviventes que não puderam testemunhar, como sua amiga Becka, que sucumbiu à violência do regime. Seu relato não é uma reprodução

<sup>69</sup> I imagine you expect nothing but horrors, but the reality is that many children were loved and cherished, in Gilead as elsewhere, and many adults were kind though fallible, in Gilead as elsewhere. (Atwood, 2019, p.17)

passiva do passado, é uma interpretação crítica em que está em jogo uma ambivalência afetiva que a impede de adotar uma postura maniqueísta. Ao contrário, seu relato traumático, também fragmentário, lacunar e perpassado pelo esquecimento da sua vida antes de Gilead, fala das agruras do regime mas também da possibilidade do afeto. Assim, violência e afeto coexistem na memória de Agnes, como coexistiu também em Gilead, e sua fala testemunhal não dissolve o conflito, apenas o apresenta e o mantém em tensão.

Agnes e Daisy/Nicole relatam a partir de uma lógica de espelhamento que torna seus testemunhos complementares, funcionando como um duplo que se realiza completamente quando são intercalados, a voz de uma sustenta e preenche a voz da outra, num jogo dialógico que está na dimensão ética do testemunho. Cada relato funciona como uma peça que, isoladamente, não revela a totalidade do trauma, mas que, em conjunto, delineia o mosaico de opressão e controle perpetrados por Gilead. Nesta perspectiva, esse espelhamento reflete a faceta dialógica do testemunho, conforme definido por Dori Laub e Shoshana Felman (1992, p. 70-71): “Os testemunhos não são monólogos; eles não podem ocorrer na solidão. As testemunhas falam com alguém: com alguém por quem têm esperado por muito tempo”. Enquanto Lydia e Offred falam para esse leitor desejado e imaginado, Daisy e Agnes conversam com essa figura presente na diegese da narrativa e que não sabemos quem é. Ao mesmo tempo, a forma como os testemunhos das duas personagens são colocados no livro, principalmente nos capítulos finais, denotam essa faceta dialógica.

A partir do capítulo XXVI, chamado *Terra a Vista*, na abertura da sessão a imagem representando duas personagens femininas, uma vestida com as roupas de Gilead e outra em trajes civis, evidencia tanto o jogo de espelhamento entre as duas personagens quanto a dialogia do testemunho. Enquanto Agnes fala a partir de uma interioridade moldada pela lógica gileadiana, Daisy/Nicole testemunha do exterior, mas igualmente a partir da perda de suas referências afetivas, ou seja, a partir da morte dos pais adotivos, acompanhadas da revelação tardia de sua filiação. As duas representam polos aparentemente opostos, mas que são ligados não apenas pela figura materna em comum, mas também através da correlação entre elas e o regime teocrático e por meio de suas histórias pessoais.

Daisy/Nicole nasceu em Gilead, mas não viveu ali, foi levada ainda bebê para o Canadá e cresceu em uma democracia. Agnes, como seu espelho, nasceu numa democracia e foi levada ainda muito jovem para a república. Ambas tiveram suas identidades e subjetividades cindidas pelo regime, e ambas, pelo corte brusco do trauma, não tiveram acesso às memórias de infância e origem. Contudo, essa oposição não elimina a semelhança essencial entre elas, as duas carregam lacunas, incertezas e um desconhecimento fundamental de si mesmas.

Podemos compreender essa relação entre as personagens a partir do conceito de duplo tal qual elaborado por Otto Rank (2012). Segundo o autor, o duplo se origina como uma projeção narcísica destinada a assegurar a continuidade da vida, mas que, com o tempo, transforma-se em um índice de inquietação e morte, revelando a cisão da identidade. No romance, as personagens espelham experiências traumáticas distintas que, neste jogo de duplos, cada uma encarna uma possibilidade de subjetividade feminina sob estruturas de poder, revelando que, mesmo em contextos que se valem de uma pretensa liberdade, o corpo feminino ainda está sujeito ao controle e a diferentes formas de opressão patriarcal, sejam elas evidentes ou não.

O duplo, portanto, não se refere apenas a uma duplicação física ou biográfica, mas à duplicidade de perspectivas narrativas que compõem uma experiência comum, que seria a busca pela verdade sobre suas origens e a tentativa de reconstruir sentidos diante da violência histórica que as atravessa. Cada personagem se torna depositária da ausência da outra, instaurando uma relação em que o testemunho se constrói no entre, no espaço relacional que conecta as duas narrativas e que pode ser percebido pela forma como é construído, delineando a totalidade do trauma além do mosaico de violência e controle.

Acho que adormeci. Depois acordei. – Ela ainda está com febre? – perguntou uma voz. – O que aconteceu? – perguntei. – Shh – fez minha irmã. – Está tudo bem. Nossa mãe está aqui. Ela estava tão preocupada com você. Olha, ela está do seu lado. Abri os olhos, e estava claro demais, mas vi uma mulher ali, de pé. Ela parecia feliz e triste ao mesmo tempo; chorava um pouco. Era quase igual à foto no arquivo das Linhagens, só que mais velha. Eu senti que devia ser ela, então ergui os braços, o bom e o que estava sarando, e nossa mãe se debruçou na cama de hospital, e nos abraçamos com um braço só. Ela usou um só braço porque o outro abraçava Agnes, e disse: – Minhas meninas queridas. O cheiro dela era o certo. Parecia um eco, uma voz que por pouco não se ouve. Ela deu um pequeno sorriso e disse: – Vocês não se lembram de mim, é claro. Vocês eram muito pequenas. E eu respondi: – Não. Não lembro. Mas tudo bem. E minha irmã falou: – Ainda não. Mas vou lembrar. E eu voltei a dormir. (Atwood, 2019, p. 356)<sup>70</sup>

A união do testemunho das duas ao final da narrativa e o (re)encontro com Offred também simbolizam essa restauração da memória perdida, que é despertada por aquele cheiro conhecido por Daisy/Nicole e que evoca as lembranças perdidas. A saída de Gilead representa, então, a estabilização identitária das personagens, que, agora unidas, podem

<sup>70</sup> I think I went to sleep. Then I was awake again. “Does she still have a fever?” said a voice. “What happened?” I said. “Shh,” said my sister. “It’s all right. Our mother is here. She’s been so worried about you. Look, she’s right beside you.” I opened my eyes, and it was very bright, but there was a woman standing there. She looked sad and happy, both at once; she was crying a little. She looked almost like the picture in the Bloodlines file, only older. I felt it must be her, so I reached up my arms, the good one and the healing one, and our mother bent over my hospital bed, and we gave each other a one-armed hug. She only used the one arm because she had her other arm around Agnes, and she said, “My darling girls.” She smelled right. It was like an echo, of a voice you can’t quite hear. And she smiled a little and said, “Of course you don’t remember me. You were too young.” And I said, “No. I don’t. But it’s okay.” And my sister said, “Not yet. But I will.” Then I went back to sleep. (Atwood, 2019, p.353)

também preencher as lacunas e os fragmentos de memória para criar uma totalidade e um senso de si coesos e estáveis.

## Considerações Finais

A análise desenvolvida ao longo desta dissertação permitiu compreender a relevância do teor testemunhal nas narrativas distópicas de Margaret Atwood, em especial nas obras *O Conto da Aia* (1985) e *Os Testamentos* (2019). Tais romances não apenas figuram como ficções especulativas, mas operam enquanto dispositivos narrativos que articulam memória, trauma, identidade e resistência por meio da experiência da testemunha. Ao investigar como as personagens narradoras constroem seus relatos, percebe-se que a narrativa atwoodiana ultrapassa a função de denúncia e alcança um espaço de elaboração da experiência traumática, instaurando uma dimensão ética que aproxima literatura, história e testemunho.

O teor testemunhal, conforme discutido à luz de autores como Márcio Seligmann-Silva (2003), Sarmiento-Pantoja (2016) entre outros, revela-se um elemento estruturante dessas narrativas. Em ambas as obras, as narradoras não se apresentam como sujeitos plenamente conscientes ou detentores de um saber absoluto sobre os acontecimentos; ao contrário, suas falas são marcadas por fragmentação, lapsos, silêncios e contradições que explicitam o caráter processual da rememoração. Felman (2000) enfatiza que o testemunho não é um conhecimento substancial anterior à narrativa, mas algo que se constitui no próprio ato de narrar, em um processo dialógico e intersubjetivo. Nesse sentido, tanto Offred quanto Daisy e Agnes constroem sua identidade no mesmo movimento em que narram os horrores e ambiguidades vividos, demonstrando que o “eu” testemunhal é sempre uma elaboração posterior, jamais um dado fixo.

No contexto da distopia, essa dimensão testemunhal assume contornos ainda mais significativos. Diferentemente de uma mera ficção futurista, a distopia atwoodiana inscreve-se no campo do futuro do presente, mobilizando sinais já existentes no real para projetar um cenário de colapso ético, político e social. Nesse sentido, a narrativa distópica, ao mesmo tempo que denuncia, registra e projeta, cria um arquivo imaginário que dialoga com a história, sobretudo no que se refere às formas de opressão baseadas no controle do corpo, da linguagem e da memória. Como aponta Tom Moylan (2000), a distopia não se limita a uma crítica, mas oferece um espaço para a imaginação utópica através da resistência, dimensão que, nas obras analisadas, se concretiza nos atos de testemunhar, afinal, ousar falar é ousar construir uma outra narrativa que desestabilize a linguagem da opressão.

A relação entre distopia e história torna-se evidente na maneira como *O Conto da Aia* e *Os Testamentos* se estruturam como narrativas que, no interior da ficção, assumem um caráter documental. Em ambos os romances, há a presença explícita de uma mediação histórica: no

primeiro, as fitas gravadas por Offred são apresentadas no epílogo acadêmico como um material de pesquisa arqueológica do futuro; no segundo, os relatos de Agnes, Daisy e da Tia Lydia constituem fragmentos que compõem um mosaico histórico recuperado por uma conferência acadêmica. Essa construção narrativa reflete a perspectiva de que a história não é um dado acabado, mas um campo de disputa e interpretação, aproximando-se da concepção de que o testemunho não é uma verdade absoluta, mas uma elaboração discursiva situada.

Ao abordar o trauma, a narrativa testemunhal nas distopias atwoodianas mobiliza o conceito de nó traumático, entendido como aquele ponto da experiência que resiste à simbolização completa, retornando de modo fragmentário e insistente na memória da testemunha. Em *Os Testamentos*, Agnes exemplifica essa dinâmica ao lidar com a verdade sobre sua origem, uma revelação que desestabiliza suas certezas identitárias e inscreve sua narrativa em um movimento de oscilação entre a tentativa de compreender e a impossibilidade de totalizar o sentido da experiência. Esse elemento evidencia como o testemunho opera na fronteira entre o dizível e o indizível, entre a memória e o esquecimento, o que reforça sua dimensão ética e estética. Outro aspecto que merece destaque é a questão do duplo, observada na relação entre Daisy e Agnes. Embora separadas pelo espaço e pelo contexto social — uma criada dentro da doutrina gileadiana e outra criada no exterior, em um ambiente de aparente liberdade —, ambas compartilham uma origem comum e um destino convergente, configurando-se como alteridades complementares. Sob a ótica de Shoshana Felman (2000), que discute também o aspecto dialógico do testemunho, percebo que a duplicidade das narradoras amplia o alcance do testemunho, que se torna polifônico, reiterando a ideia de que o trauma coletivo exige uma pluralidade de vozes para ser minimamente representado.

Por fim, cabe ressaltar que tanto *O Conto da Aia* quanto *Os Testamentos* evidenciam a potência da literatura como espaço de resistência simbólica. Ao transformar experiências extremas em matéria narrativa, Atwood insere na ficção um debate profundamente atual sobre gênero, poder e memória, articulando estética e ética em um projeto literário que convoca à reflexão crítica. Em um momento histórico em que práticas autoritárias e discursos fundamentalistas ressurgem em diferentes contextos, a leitura dessas distopias adquire um caráter urgente, reafirmando o papel da literatura como guardião da memória e como instância de construção de futuros possíveis. Assim, a análise realizada nesta dissertação confirma que o teor testemunhal nas distopias de Margaret Atwood não se limita a um recurso narrativo, mas constitui um núcleo ético-estético que tensiona as fronteiras entre ficção e história, memória e esquecimento, opressão e resistência. O ato de testemunhar, seja pelas vozes de Offred, Agnes ou Daisy, configura-se como um gesto político e poético, capaz de reinscrever

a experiência traumática no campo da linguagem e, desse modo, manter viva a possibilidade de transformação social.

## Referências

- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARBOLEYA, Valdinei José. Contemplando os destroços do futuro: a memória histórica revestida de ficção em *O conto da Aia*. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, v. 1, n. 70, p. 504-523, nov. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/43689>. Acesso em: 4 jul. 2023.
- ATWOOD, Margaret. *O Conto da Aia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ATWOOD, Margaret. *Os Testamentos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. EUA: Vintage Books, 1996.
- ATWOOD, Margaret. *The Testaments*. New York: Double-day, 2019.
- ATWOOD, Margaret. What 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump. *Nova Iorque: New York Times*, 10 mar. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com>. Acesso em: 6 jul. 2020.
- BACCOLINI, Raffaella. Recuperando A esperança em meio à escuridão: O papel do gênero em narrativas distópicas. *Revista X*, v. 17, n. 04, p. 1245-1266, 2022.
- BERCHEZ, Amanda. Sobre história e teoria da ficção distópica. *Revista de Estudos de Cultura*, [S. l.], v. 2, n. 19, p. 23–38, 2022. DOI: 10.32748/revec.v2i17.17190. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/revec/article/view/17190>. Acesso em: 8 ago. 2024.
- CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: Um mito e uma figura. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Org.). *Refazendo Nós*. 1. ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003. p. 337-360. v. 1.
- CAVALCANTI, Ildney. The Writing of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charnas's *Holdfast Series*. In: MOYLAN, Tom; BACCOLINI, Raffaella. *Dark Horizons: science fiction and the utopian imagination*. Nova York: Routledge, 2003. p. 47-65.
- CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. *Ciência. Cultura*, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 7-12, jul. 2008. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo>. Acesso em: maio de 2021.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). *Teoria da literatura I: textos dos formalistas russos*. Tradução de José Rubens Siqueira e Augusto Carlos Calil. São Paulo: Editora da Unesp, 2013
- CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory (org). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2010.
- DE MARCO, Valeria. A literatura de testemunho e a violência de estado. *Lua Nova*, São Paulo, n. 62, p. 45-68, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- DONAWERTH, Jane. Genre Blending and the Critical Dystopia. In: MOYLAN, Tom; BACCOLINI, Raffaella. *Dark Horizons: science fiction and the utopian imagination*. Nova York: Routledge, 2003. cap. 10, p. 187-200.
- FALUDI, Susan. *Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FERNANDES, Luísa Bergami; OLIVEIRA, Silvia Amancio; RIBEIRO, Ana Cláudia Romano. O papel das mulheres na utopia: Herland, de Charlotte Perkins Gilman, e El país de las mujeres, de Gioconda Belli. *Revista Morus - Utopia e Renascimento*, São Paulo, v.12, p.281-294, jul. 2017. Disponível em: <revistamorus.com.br>. Acesso em: jan. 2023.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 13-72.

FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.

FITTING, Peter. Utopia, Dystopia and Science Fiction. In: CLAEYS, Gregory (org). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2010.

FUNCK, Susana Bornéo. A Maternidade como determinante social nas utopias feministas de Marge Piercy e Margaret Atwood. In: GOTLIB, Nádía Batella (org.). *A Mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

FUNCK, Susana Bornéo. *Feminist Literary Utopias*. Florianópolis: UFSC, 1998.

GALLE, Helmut. “O testemunho: um novo paradigma da ficção?” In: GALLE, Helmut P. E.; PEREZ, Juliana P.; PEREIRA, Valéria S. (org.). *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. São Paulo: FFLCH/USP: Fapesp, 2018a. p. 167-186.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Conexão Letras*, v. 3, n. 3, p. 61-66, 2008. Acesso em: 10 jan. 2025.

GREENE, Gayle. *Feminist Fiction and the Uses of Memory*. Scripps Faculty Scholarship, Claremont, v. 16, ed. 2, p. 290-321, 1991.

HOWELLS, Coral Ann. Questions of Survival in *The Handmaid's Tale*. In: Margaret Atwood: *The Handmaid's Tale/Le Conte de la servante. The Power Game* [en ligne]. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1998. Disponível em: <http://books.openedition.org/psn/5071>. ISBN: 9782878548846. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.psn.5071>.

KLEIN, Kelvin Falcão. O testemunho e a literatura. *Letrônica*, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 320–330, 2010. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/letronica/article/view/7088>. Acesso em: 25 ago. 2024.

LERNER, Gerda. *A Criação da Consciência Feminista*. São Paulo: Cultrix, 2022.

LERNER, Gerda. *A Criação do Patriarcado*. São Paulo: Cultrix, 2019.

LEVITAS, Ruth; SARGISSON, Lucy. Utopia in Dark Times: Optimism/Pessimism and Utopia/Dystopia. In: MOYLAN, Tom; BACCOLINI, Raffaella. *Dark Horizons: science fiction and the utopian imagination*. Nova York: Routledge, 2003. cap. 10, p. 187-200.

MOYLAN, Tom. *Distopia: Fragmentos de um céu límpido*. Maceió: Edufal, 2016.

MOYLAN, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press, 2000.

MYARA, Julia. *Deusas, Bruxas e Feiticeiras: histórias de quando Deus era mulher*. São Paulo: Planeta, 2024.

OLTARZEWSKA, Jagna. Strategies for Bearing Witness: Testimony As Construct in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. In: DVORAK, Marta (ed.). *Lire Margaret Atwood*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/books.pur.30516>

- .POHL, Nicole. Utopianism after More: the Renaissance and Enlightenment. In: CLAEYS, Gregory (org). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2010.
- RANK, Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1971.
- ROEMER, Kenneth M. Paradise transformed: varieties of nineteenth-century utopias. In: CLAEYS, Gregory (org). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2010.
- RÜSCHE, Ana. Utopia, feminismo e resignação em *The Left Hand of Darkness* e *The Handmaid's Tale*. 2015. 131 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- SARGENT, Lyman Tower. The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, vol. 5, no. 1, 1994, pp. 1–37. JSTOR. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/20719246](http://www.jstor.org/stable/20719246)>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Entre frestas: considerações sobre o teor ficcional, o teor de verdade e o teor testemunhal. *Moara*, v. 2, n. 56, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/10479>.
- SARMENTO-PANTOJA, Carlos Augusto. O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter. *Literatura e Autoritarismo*, [S. l.], n. 33, 2019. DOI: 10.5902/1679849X35461. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/35461>. Acesso em: 17 ago. 2024.
- SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco. Entre utopias e distopias: indicações sobre a catástrofe. *MORUS - UTOPIA E RENASCIMENTO*, São Paulo, v. 6, 2009.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. 2005. O local da diferença. *Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 2, n. 1, 2010.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da Memória: o tempo depois das Catástrofes. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, [S. l.], v. 30, n. 1, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255>. Acesso em: 31 ago. 2024.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era da catástrofe*. São Paulo: Unicamp, 2017.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. São Paulo: Unicamp, 2022.
- SANTANA, Amanda; PAULA, Marcelo Ferraz de. Nolite te bastardes carborundorum: a narrativa testemunhal em *O conto da Aia*, de Margaret Atwood. *Signótica*, Goiânia, v. 33, n. 68848, p. 1-24, jan./2022. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/68848>. Acesso em: 6 jul. 2023.
- SUVIN, Darko. Theses on Dystopia 2001. In: MOYLAN, Tom; BACCOLINI, Raffaella. *Dark Horizons: science fiction and the utopian imagination*. Nova York: Routledge, 2003. cap. 10, p. 187-200.
- SUVIN, Darko. Um breve tratado sobre a Distopia 2001. *Revista Morus: Utopia e Renascimento*, Campinas, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 465-487, maio 2015.

VARSAM, Maria. Concrete Dystopia: Slavery and Its Others. In: MOYLAN, Tom; BACCOLINI, Raffaella. Dark Horizons: science fiction and the utopian imagination. Nova York: Routledge, 2003. p. 203-222.

VIEIRA, Fátima. The Concept of Utopia. In: CLAEYS, Gregory (org). The Cambridge Companion to Utopian Literature. Reino Unido: Cambridge University Press, 2010.

WHITE, Hayden. Meta-história: a imaginação histórica do século XIX. Tradução de José Laurênio de Melo. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

WILLIAMS, Raymond. Cultura e Materialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ZANEZI, Juliana C. O Conto da Aia, de Margaret Atwood (1985): Antiutopia, ovários e uma história social do tempo. In: EPIGRAFE, 6., 2018, São Paulo: Revista Epígrafe. São Paulo: n.6, 2018. p. 303-334.