

***THE HANDMAID'S TALE*, DE MARGARET ATWOOD: A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA ENTRE AS LINHAS DA FICÇÃO**

Lara Luiza Oliveira Amaral¹

RESUMO: Na *Poética do Pós-Modernismo* (1988), Linda Hutcheon nos apresenta a “metaficção historiográfica” como um novo subgênero, de forma a começarmos a (re)ver nosso conceito de história. É partindo desse conceito que estabeleceremos uma relação entre aquilo postulado por Hutcheon e o romance *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood. Em seu romance, Atwood divide sua ficção em dois momentos: uma espécie de relato e um pequeno epílogo “científico” sobre a narrativa anterior. Desse modo, pretendemos, neste trabalho, estabelecer pontos de contato entre o jogo narrativo de Atwood com o conceito de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon. Além disso, para melhor fundamentar tal aproximação, abordaremos também os elementos que fazem com que o romance de Margaret Atwood possa ser considerado uma distopia, contribuindo para a aproximação com a metaficção historiográfica.

PALAVRAS-CHAVE: *O conto da aia*; metaficção historiográfica; distopia.

ABSTRACT: In *A Poetics of Postmodernism* (1988), Linda Hutcheon introduces the “historiographic metafiction”, a new kind of subgenre, in order to make a new way of revising the concept of history. Starting from this concept it is possible to establish a relation between Hutcheon’s ideas and the novel *The Handmaid’s Tale* (1985), by Margaret Atwood. In her novel, Atwood divides her fiction in two parts: a kind of narrative story and a short “scientific” epilogue about the previous narrative. Thereby, it is intended to establish approximations between the narrative game of Atwood and Hutcheon’s concept of historiographic metafiction. Furthermore, to improve that relation, we will address some elements that characterize Margaret Atwood’s novel as a dystopia, contributing to the approximation with historiographic metafiction.

KEYWORDS: *The Handmaids Tale*; historiographic metafiction; dystopia.

“o passado é uma enorme escuridão, e repleto de ecos”
Professor James Darcy Pieixoto, *The Handmaid’s Tale*

1. Felizmente, encontrei essa proposta...²

O romance *The Handmaid’s Tale* (1985), de Margaret Atwood, retrata a vida de uma aia na República de Gilead, uma sociedade futura situada nas antigas terras estadunidenses, construída com base nas raízes puritanas do século XVII. A maioria da população tornou-se estéril, e, assim como ocorre com a história bíblica de Raquel e Jacob, as mulheres ainda “férteis” são tomadas como “aias” (na Bíblia: “servas”) e são responsáveis pela reprodução humana entre o marido e as esposas. A narrativa é dividida em duas partes: a história da aia,

¹ Mestranda em Estudos Literários na Universidade Estadual do Paraná (UEM). E-mail: laraluizaoliveira@gmail.com.

² Trecho pertencente a *Uma modesta proposta*, de Jonathan Swift, presente na epígrafe de *O conto da aia* (2017).

contada por Offred, enquanto vivente de Gilead, e um possível epílogo intitulado “Notas Históricas sobre o conto da aia”, composto pela transcrição de um simpósio de 2195 sobre Estudos Gileadianos, e tendo como apresentador principal um professor de Cambridge. Desse modo, temos um livro dividido em duas partes, em que a segunda funciona de forma a verificar a “autenticidade histórica” da primeira.

Em *Poética do Pós-Modernismo* (1988), Linda Hutcheon cita duas vezes, de forma breve, o romance *The Handmaid's Tale*. Em um primeiro momento, ao comentar sobre as características do pós-modernismo, o utiliza como um exemplo de “narrativa aberta” e, em um segundo momento, aponta sua aproximação com *The Scarlet Letter* (1850), de Nathaniel Hawthorne, e o puritanismo. Hutcheon coloca em questão a história e a ficção no pós-modernismo, propondo um novo subgênero: a metaficção historiográfica. Partindo dessas indicações breves, tentaremos aproximar aquilo que é discutido por ela ao romance de Atwood.

Não pretendemos “enquadrar” *The Handmaid's Tale* como metaficção historiográfica. Nosso intuito é apenas o de estabelecer pontos de contato entre o conceito de Hutcheon e a obra de Atwood. Para percorrer esse caminho, o trabalho será dividido em quatro partes principais: a primeira é composta pela apresentação dos objetivos, um resumo mais detalhado da obra e comentários mais extensos de suas aparições em *Poética do Pós-Modernismo*; em um segundo momento, serão discutidos os elementos que caracterizam o romance de Atwood como uma distopia; de forma a fundamentar teoricamente este estudo, no terceiro momento abordaremos o conceito de metaficção historiográfica de forma mais aprofundada; e, por fim, em um último momento, será apresentada a possível relação entre alguns elementos da metaficção historiográfica e a narrativa bipartida de Atwood.

1.1 “Eis aqui a minha serva, Bilha”³

Em *O conto da aia*, somos expostos a uma narrativa desconexa e desesperadora de uma mulher aprisionada em relatos vividos, memórias antigas de liberdade e as quatro paredes de um quarto. O enredo se passa em um futuro próximo, na chamada República de

³ Verso pertencente ao texto bíblico Gênesis, 30: 1-3, presente na epígrafe de *O conto da aia* (2017).

Gilead⁴, um local onde antigamente era uma parte dos Estados Unidos, e tornou-se agora um cenário com bases na sociedade puritana do século XVII. Após um período de treinamento no “Centro Vermelho”, as mulheres ainda férteis são mandadas para a casa de Comandantes para que engravidem. Para que ocorra o ato sexual entre a aia e o comandante, existe uma cerimônia. Nessa noite, após a leitura de algumas passagens da Bíblia, a Esposa senta na cama de pernas abertas, e a aia é colocada deitada entre suas pernas, também com as pernas abertas, obedecendo ao que foi dito por Raquel. O Comandante não deve tocar a aia com as mãos ou com os olhos; qualquer demonstração de prazer ao longo do ato é proibida.

A segunda parte da narrativa, que corresponde apenas às últimas páginas do livro, sob o título “Notas históricas sobre o conto da aia”, é uma transcrição de uma ata de um simpósio sobre Estudos Gileadeanos, ocorrido em 25 de junho de 2195. O apresentador do tema principal é o professor James Darcy Pieixoto, da Universidade de Cambridge. Durante sua fala, descobrimos que o conto da aia é, na verdade, uma transcrição de algumas fitas cassete que foram encontradas do período da República de Gilead. Pieixoto argumenta sobre as possíveis “falhas” no depoimento de Offred, que podem acabar por invalidar sua história. Assim é estabelecida a relação entre as duas partes da obra de Atwood. Essa contestação da história, feita pelo cientificismo representado pelo professor, pode se aproximar do conceito de metaficção historiográfica discutido por Linda Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo*, como veremos adiante.

1.2 *The Handmaid's Tale* e Linda Hutcheon: aproximações

Conforme já observado, em *Poética do Pós-Modernismo*, Linda Hutcheon cita o romance *The Handmaid's Tale* em dois momentos distintos. O primeiro ocorre no capítulo 4, “Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico”, questionando sobre as margens e os centros na literatura. Além disso, a autora discorre sobre a continuidade narrativa, um elemento, segundo ela, ameaçado na pós-modernidade:

⁴ A palavra “Gilead”, em inglês, ou “Gileade”, em português, remete a dois lugares citados na bíblia no Gênesis e significa “monte de testemunha” ou “monte de testemunha”, situado no Reino da Jordânia. Propositalmente ou não, na República de Gilead, as pessoas devem se cumprimentar e se despedir dizendo “Sob o Olho Dele” (ATWOOD, 2017, p. 59), refletindo essa situação de “testemunha”, sempre sendo observadas e julgadas. Além disso, em Gênesis 37:25 e Jeremias 8:22 é citado o “bálsamo de Gilead”, um óleo com propriedades de cura. Metaforicamente podemos entender que a República ganhou esse nome para “curar” os problemas da sociedade pré-Gilead.

A continuidade da narrativa é ameaçada, usa-se e abusa-se dela, inserida e subvertida (...). As estruturas de fechamento narrativo do século XIX (morte, casamento; conclusões ordenadas) são minadas por esses epílogos pós-modernos que colocam em evidência a maneira como, enquanto autores e leitores, nós *produzimos* o fechamento: *A Maggot*, de Fowles, *O Hotel Branco*, de Thomas, *The Handmaid's Tale (A História de Aia)*, de Atwood (HUTCHEON, 1991, p. 86).

Nesse caso, vemos que Hutcheon não parece estar considerando o suposto epílogo “Notas Históricas”, que compõe o final do romance de Atwood. Considerando apenas a primeira parte, ou seja, o “conto da aia” em si, o final de sua narrativa é, de fato, aberto. Offred, grávida de Nick – um dos empregados da casa –, é obrigada a entrar em um carro preto, normalmente pertencente aos Olhos⁵. Seria isso resultado da “traição” descoberta pela Esposa, por ter ido à Casa de Jezebel⁶ com o Comandante, ou uma fuga organizada por Nick para salvá-la? Cada leitor é livre para escolher o destino que deseja a Offred e, assim, “produzir seu fechamento”.

O romance é citado em um segundo momento, durante o capítulo 8, “A intertextualidade, a paródia e os discursos da história”. Neste capítulo, Hutcheon discute a relação da paródia e do passado, de forma a nos levar a questionar nosso conhecimento histórico. Ao discorrer sobre a paródia historicizante, isto é, aquela que “domestica o passado transformando-o no presente” (HUTCHEON, 1991, p. 180), como, por exemplo, o que ocorre com a Disney e suas apresentações sobre determinados shows temáticos (retratar a África com animais de plástico, transformando a cultura em uma admiração do exótico), a autora cita alguns exemplos de como isso pode aparecer na literatura:

Apesar de ser esse o meu foco de atenção neste capítulo, não pretendo sugerir que isso só se aplique à ficção americana. *The Handmaid's Tale (A História de Aia)*, da escritora Margaret Atwood, é tão complexo quanto qualquer texto americano no reflexo e na inversão paródicos e sérios do canônico *Scarlet Letter (A Letra Escarlata)* (em termos de ambiente, tema e estrutura narrativa) e de *We (Nós)*, de Zamyatin (HUTCHEON, 1991, p. 180).

⁵ Não existem mais policiais. Na República de Gilead temos os chamados Guardiões da Fé, usados no policiamento da rotina. Dentre esses Guardiões existem os Olhos, que normalmente atuam como “espiões” para a fiscalização do cumprimento das regras em Gilead, “os Olhos de Deus passam por toda a terra” (ATWOOD, 2017, p. 231).

⁶ Trata-se de uma espécie de bordel. Sem que as Esposas saibam, os Comandantes vão, acompanhados de suas aias ou não, em busca de outras mulheres. A referência parece clara a “Jezebel”, uma personagem bíblica do livro 1 Reis, condenada por idolatria ao deus Baal e demais deuses pagãos. No Novo Testamento, Jezebel se tornou símbolo daquela que promove o pecado. Sob a influência de um demônio, ela desvia as pessoas do evangelho, manipulando-as. Desse modo, a “Casa de Jezebel” remete a esse “desvio” do que era considerado correto.

Sobre o paralelo entre *The Handmaid's Tale* e *Scarlet Letter*, Hutcheon observa alguns pontos em comum que podem ser observados: o puritanismo – e com isso a influência religiosa, a vestimenta vermelha e a figura da mulher oprimida como centro da narrativa.

Uma vez que Linda Hutcheon traz a inversão paródica na ambientação em *The Handmaid's Tale*, vemos isso ser concretizado a partir da utilização de elementos distópicos em seu romance. Essa ambientação distópica será fator importante para estabelecermos a relação com o conceito de metaficção historiográfica.

2. Sob o Olho Dele

Na República de Gilead, as pessoas destruíram suas lojas, cinemas ou qualquer estabelecimento de entretenimento, até mesmo as igrejas foram trocadas por máquinas que imprimem orações para você e as debita na sua conta bancária. As mulheres não podem mais trabalhar, voltaram a governar casas e empregados. Os homens continuam no poder, agora de forma absoluta, são os chefes não somente da casa, mas de todo um governo. As aias, pelo contrário, não são governadas por homens, mas sim pelas Tias: mulheres que acreditavam em “valores tradicionais”, ou estereis que não eram casadas, responsáveis pela doutrinação das aias durante sua estadia no Centro Vermelho. Dessa forma, vemos como o *poder* é um dos elementos fundamentais da obra. Amin Malak, em “Atwood in the dystopian tradition”, conclui que “distopias essencialmente lidam com o poder: poder como uma proibição ou perversão de potencial humano; poder em sua forma absoluta”⁷ (MALAK, 2004, p. 82).

É por meio desse poder de uns, e a absoluta falta dele em outros, que a sociedade entra em conflito. Aquilo considerado “individual” passa a ser abdicado pelo bem de uma sociedade (cf. MALAK, 2004, p. 83). Por mais terrível que seja a situação das aias⁸, quando falamos em renúncia do individual pelo bem de uma sociedade, podemos também considerar as angústias das esposas. Serena Joy, a Esposa da casa de Offred, foi uma representante famosa dentro do campo religioso antes do período de Gilead. Porém, agora em Gilead, mulheres como Serena Joy não têm profissão, são esposas. A função de uma esposa é

⁷ Tradução nossa: “dystopias essentially deal with power: power as the prohibition or perversion of human potential; power in its absolute form”.

⁸ O nome da personagem reflete também o poder sobre ela, “Offred”: *of*, preposição em inglês que significa de/da, adicionado ao nome do Comandante ao qual a aia está submetida. Dessa forma, suas outras colegas aias são: Ofglen, Ofwarren (pertencente a Glen, pertencente a Warren).

governar os empregados de sua casa enquanto o Comandante não está presente. Para uma esposa, não é permitido se relacionar com seu marido, porque sexo sem ser para fins reprodutivos é pecado. São elas as inférteis, as culpadas. É por isso que a presença de uma aia, essa necessidade de ter outra mulher para cumprir as funções que eram para ser suas, é sempre horrível.

De acordo com Malak, “sociedades distópicas, consumidas e controladas por dogmas regressivos, aparecem constantemente estáticas: fundado em coerção e estruturas rígidas, o sistema resiste às mudanças e se torna preso em paralisia”⁹ (MALAK, 2004, p. 83). Assim, os dogmas seriam a força motriz para a manutenção de uma sociedade distópica. Aprisionadas por esses dogmas, as aias aprendem que, apesar das guerras, ou de qualquer revolta que possa surgir, “A República de Gilead, dizia Tia Lydia, não conhece fronteiras. Gilead está dentro de você” (ATWOOD, 2017, p. 34). Por mais que tentem lembrar onde as lojas costumavam ficar, como era sua rotina, sua família, Gilead é uma realidade mais concreta, e jamais se distancia delas. Uma forma de fortificar a necessidade de todas essas transformações é por meio do dogma religioso, assim como já ocorreu em períodos anteriores da nossa própria história. O puritanismo aparece como a salvação da infertilidade, dos abusos contra as mulheres e falta de religião. Ironicamente, isso se aproxima dos problemas com que lidamos hoje, na contemporaneidade.

O uso e abuso do poder, os sacrifícios pessoais em nome de uma sociedade e os dogmas que a regem fazem de Gilead um bom exemplo de como atuam as sociedades distópicas:

o estado em Gilead descreve um padrão de vida baseado em frugalidade, conformidade, censura, corrupção, medo e terror – em resumo, os termos comuns de uma existência forçada pelos estados totalitários, instância dos quais pode ser encontrada em distopias tais como *We*, de Zamyatin, *Brave New World*, de Huxley, e *1984*, de Orwell¹⁰ (MALAK, 2004, p. 82).

Particularmente em *O conto da aia*, temos uma relação com uma distopia clássica da literatura: *1984*, de George Orwell¹¹. Considerado pelos estudiosos como o grande modelo de

⁹ Tradução nossa: “dystopian societies, consumed and controlled by regressive dogmas, appear constantly static: founded on coercion and rigid structures, the system resists change and becomes arrested in paralysis”.

¹⁰ Tradução nossa: “the state in Gilead prescribes a pattern of life based on frugality, conformity, censorship, corruption, fear, and terror – in short, the usual terms of existence enforced by totalitarian states, instance of which can be found in such dystopian works as Zamyatin’s *We*, Huxley’s *Brave New World*, and Orwell’s *1984*”.

¹¹ Propomos aqui uma relação específica entre *O conto da aia* e *1984*, porque o romance de Orwell é uma obra paradigmática entre as narrativas distópicas, o que não exclui a possibilidade de se realizar comparações

distopia da história literária, a obra de Orwell teve uma influência considerável para a construção do romance de Atwood. Desse modo, proporemos algumas possíveis aproximações entre *1984* e *The Handmaid's Tale*, utilizando como base, principalmente, o estudo de Lois Feuer em “*The Handmaid's Tale and 1984*”.

Em *1984*, o protagonista Winston Smith, funcionário do “Ministério da Verdade”, tenta, através de lembranças do passado, não perder a sua individualidade enquanto é cada vez mais imerso em uma sociedade totalitária. Para ajudá-lo, Winston descobre um caderno e decide nele iniciar um diário. Em *The Handmaid's Tale*, não há um diário escrito, mas sim uma transcrição de fitas cassete que se revelam um diário pessoal de uma aia do período de Gilead. Tanto Winston quanto Offred mesclam seus relatos com memórias do passado como uma forma de se manterem sempre cientes do que foram e, principalmente, do que ainda almejam ser, apesar das forças da sociedade os engolir diariamente.

O Ministério da Verdade é situado na chamada Oceânia, antiga Inglaterra, agora sob o regime totalitário do Grande Irmão. O uso de locais verídicos transformados também é recorrente, pois Gilead remonta uma parte do que foi os Estados Unidos. Essa “sobre existência” de dois lugares em um faz com que aquilo, que era entendido como Londres (agora Oceânia) e Estados Unidos (agora Gilead), passe a ser substituído por essas novas realidades e a não ser questionado. Assim como ocorre em *1984*, em Gilead qualquer indício do que houve nos antigos Estados Unidos é proibido. Tudo o que aconteceu no passado é utilizado como exemplo do que é ruim, errado ou pecado.

Seguindo os pontos apresentados por Feuer, temos os relacionamentos como atos subversivos em ambas as sociedades (cf. FEUER, 2004, p. 98). Para uma aia, como Offred, o único “relacionamento” aceito é com os comandantes, e ainda assim, se baseia apenas nas cerimônias com um objetivo completamente reprodutivo, e não de prazer. Para Winston, sua paixão e encontros com Julia o fazem conhecer de perto o chamado Ministério do Amor, onde ocorrem as piores torturas, que o transformam para sempre. Em um momento da narrativa, Offred é chamada para ir ao escritório do Comandante durante a noite, um ato proibido. Enquanto reflete sobre a sua infração, vemos como o amor deixou de existir nas vidas das aias: “somos úteros de duas pernas, apenas isso: receptáculos sagrados, cálices ambulantes” (ATWOOD, 2017, p. 165).

semelhantes com outras obras, como *Admirável Mundo novo* (1932) de Aldous Huxley e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, que não serão abordadas aqui por questão de espaço.

Um dos grandes pontos de referência entre os dois romances está no governo e o modo como este está ciente de tudo o que acontece entre os indivíduos. O cumprimento em Gilead passa a ser “Sob o Olho Dele” – o Ele, nesse caso, voltando-se mais para uma possível figura religiosa, já que a Bíblia volta a ter papel fundamental na vida e práticas da sociedade. Já Winston é constantemente aturdido pela ideia de que “o Grande Irmão está de olho em você” (ORWELL, 2009, p. 335), fala comum entre os governantes do Ministério. Essas duas figuras que os observam nunca são mostradas, estão sempre sob um capuz misterioso que impõe uma força superior capaz de controlar tudo e todos. Entretanto, por mais que isso assuste a maioria das pessoas, em ambos os romances temos indícios de resistência. Winston descobre, através de Julia, a existência de possíveis grupos de resistência, assim como Offred ouve de Ofglen sobre o *Mayday*, uma rede contra os princípios de Gilead.

Nos dois romances, os protagonistas lutam para não perderem suas identidades, mesmo submersos em sociedades completamente autoritárias. Feuer ressalta ainda: “em ambas as obras, a perda da identidade é uma ameaça sempre presente, essa submersão do eu representada por uniformes codificados por cores que indicam o status do usuário, seja membro do Partido Interno ou Externo, ou Comandante, Guardiã ou Aia”¹² (FEUER, 2004, p. 98). Winston é obrigado a usar um macacão azul como uniforme do Partido, já em Gilead, Offred é obrigada a usar um vestido vermelho e uma touca de abas brancas ao redor da cabeça, sendo os demais personagens também diferenciados a partir das cores de suas roupas. O uso de uniformes influencia essa submissão às regras, a perda de qualquer identidade que os diferencie dos outros: são agora membros de uma determinada parte da sociedade e devem seguir o que lhes é mandado.

Ainda tratando das características distópicas presentes em *The Handmaid's Tale*, outro aspecto que podemos considerar é a distopia resultante de um “feminismo radical”. Com base na ideia de um governo totalitarista, a militância de algumas mulheres teria sido uma das forças para a criação da República de Gilead. Abordaremos em seguida alguns aspectos de modo a fundamentar essa teoria.

2.1 As mulheres não eram protegidas naquela época¹³

¹² Tradução nossa: “in both works, loss of identity is an ever-present threat, this submersion of the self represented by color-coded uniforms denoting the status of the wearer, whether Inner or Outer Party member or Commander, Guardian, or Handmaid”.

¹³ Referência ao período “pré-Gilead” (ATWOOD, 2017, p. 35).

No epílogo, onde será discutida a autenticidade do discurso da aia para fins acadêmicos, o professor Pieixoto aponta que um dos motivos da infertilidade do período de Gilead “pode sem dúvida ser atribuído à disponibilidade ampla de meios de controle de natalidade de vários tipos, inclusive o aborto, no período pré-Gilead imediatamente anterior” (ATWOOD, 2017, p. 357). Esse período pré-Gilead pode ser entendido como o período mais próximo do que temos hoje, já que Offred, por meio de memórias e por vídeos passados durante seu “treinamento” no Centro Vermelho, comenta acontecimentos que se assemelham ao que ocorre atualmente. Por isso, a fala de Pieixoto pode remeter à atual luta das mulheres feministas para a descriminalização do aborto, por exemplo. É como se a radicalização daquilo pelo que lutam as militantes feministas servisse como gatilho para o surgimento da República de Gilead. A partir desse pressuposto, Barbara Ehrenreich, em “Feminist Dystopia”, conclui:

Nós estamos sendo alertadas, nesse conto, não apenas sobre a ambição teocrática do direito religioso, mas sobre uma tendência repressiva do feminismo. Apenas na superfície Gilead é uma fortaleza do patriarcado, no estilo do Velho Testamento. É, também, de maneira completamente sinistra e distorcida, a utopia do feminismo cultural¹⁴ (EHRENREICH, 2004, p. 79).

Quando Offred diz “As mulheres não eram protegidas naquela época” (ATWOOD, 2017, p. 35), erroneamente pensamos ser uma fala sobre o seu passado enquanto aia. Na verdade, o que Offred relembra, pouco antes dessa fala específica, é como as mulheres antes de Gilead eram desprotegidas:

Lembro-me das regras, regras que nunca eram explicadas em detalhes, mas que toda mulher conhecia: não abra sua porta para um desconhecido, mesmo se ele disser que é da polícia. Faça-o passar o cartão de identificação por baixo da porta. Não pare na estrada para ajudar um motorista fingindo estar em dificuldade. Mantenha as portas trancadas e siga em frente. Se alguém assobiar, não se vire para olhar. Não entre numa lavanderia com máquinas de autoatendimento sozinha, à noite (ATWOOD, 2017, p. 35).

Sabe-se que a luta feminista foi sempre fundamentada na liberdade das mulheres para conseguirem andar sem correr riscos de estupros; diminuir os abusos, físicos, verbais ou profissionais; a livre escolha quanto à roupa e à opção sexual; transformar a maternidade em

¹⁴ Tradução nossa: “We are being warned, in this tale, not only about the theocratic ambitions of the religious right, but about a repressive tendency in feminism itself. Only on the surface is Gilead a fortress of patriarchy, Old Testament style. It is also, in thoroughly sinister and distorted way, the utopia of cultural feminism”.

escolha, e não mais obrigação. Toda essa busca por liberdade é utilizada como pretexto para o ensinamento das aias no Centro Vermelho: “existe mais de um tipo de liberdade, dizia Tia Lydia. Liberdade para, a faculdade de fazer ou não fazer qualquer coisa, e a liberdade de, que significa estar livre de alguma coisa” (ATWOOD, 2017, p. 36); ou seja, enquanto estavam no período pré-Gilead, as mulheres buscavam essa “liberdade para”, e “agora a vocês está sendo concedida a liberdade de” (ATWOOD, 2017, p. 36). Não é mais necessária a luta para poderem andar sozinhas pelas ruas, pelo medo de abusos ou estupros: “agora andamos pela mesma rua, aos pares de vermelho, e homem nenhum grita obscenidades para nós, fala conosco, toca em nós. Ninguém assobia” (ATWOOD, 2017, p. 36). Não seria esse o futuro ideal que buscavam as feministas de antes (e que buscam as de hoje)?

Outro aspecto que caracteriza essa distopia baseada no feminismo radical¹⁵ seria a figura das próprias Tias. Catherine R. Stimpson, em “Atwood Woman”, aborda essa questão:

Em uma de suas manobras mais originais, Atwood ata a moralidade das Tias com o feminismo radical. As Tias são repressivas. Feministas radicais podem ser repressivas também. No silogismo ativo do poder, as premissas da repressão levam a conclusões de opressão¹⁶ (STIMPSON, 2004, p. 81).

É por meio de mulheres que as aias são ensinadas a servir seus comandantes, a aceitar toda e qualquer exigência imposta pelas esposas. O professor Pieixoto, ao discorrer sobre o período de Gilead, ressalta ainda que “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” (ATWOOD, 2017, p. 362). Dessa forma, a base primordial para a sobrevivência dos dogmas que regem Gilead seria mantida através da liderança de mulheres sobre mulheres. Um mundo em que não há mais assobios ou abusos, estupradores são apedrejados pelas próprias aias, mulheres têm o poder de governar. Diante disso, perguntamos: não seria esse o ideal que tanto buscavam as militantes feministas? Provavelmente, não há uma resposta satisfatória para essa indagação. Mas não falemos no seu preço, retiremos o abuso das próprias aias, os estupros justificados pela Bíblia. Talvez seja uma forma que Margaret

¹⁵ O feminismo radical é uma vertente inserida no conceito geral do feminismo. Surgiu na década de 1960, durante a chamada “Segunda onda do feminismo”. Nessa perspectiva, a figura masculina seria eliminada radicalmente de todos os contextos, tanto sociais quanto econômicos. Dessa forma, as feministas acreditam que estariam abolindo o patriarcado.

¹⁶ Tradução nossa: “In one of her most original maneuvers, Atwood links the morality of the Aunts to that of radical feminists. The Aunts are repressive. Radical feminists can be repressive too. In the active syllogism of power, the premises of repression lead to conclusions of oppression”.

Atwood usa para nos mostrar que a luta pela “liberdade para”, acabe aprisionando-nos, enquanto mulheres, na “liberdade de”.

As discussões sobre as minorias, como, por exemplo, as mulheres no caso de *The Handmaid's Tale*, estão relacionadas ao que se tem escrito a respeito da descentralização. O que inclui a metaficção historiográfica, que questionará questões como centro e ex-cêntrico. Por isso, seguiremos com uma conceituação da metaficção historiográfica, com base, principalmente, nos estudos de Linda Hutcheon.

3. Metaficção historiográfica

O pós-modernismo, de acordo com Hutcheon, é o período em que se mostra mais evidente a contestação da cultura dominante por meio da própria cultura. Afinal, por que apenas uma cultura é a responsável pela manipulação de toda história? A autora ainda ressalta que, ao questionar a história, não está negando a existência de um passado, mas sim questionando se um dia poderemos chegar a alcançá-lo fora dos “restos textualizados” que adotamos hoje em dia como “prova” daquilo que existiu (cf. HUTCHEON, 1991, p. 39). Sempre partindo da relação entre história e literatura, Hutcheon propõe reflexões sobre um novo subgênero que refletiria as inquietações e necessidades do pós-modernismo: a metaficção historiográfica. Esse subgênero abarcaria romances que se apropriam de acontecimentos e personagens históricos com o objetivo de nos fazer repensar a história. A autora elenca a literatura, a história e a teoria como os principais representantes da narrativa do pós-modernismo. Desse modo, “a metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica)” (HUTCHEON, 1991, p. 22). Os pilares históricos da certeza, da subjetividade e da referência são abalados e questionados.

O romance será a arma do pós-modernismo, confrontará os paradoxos da representação entre história e ficção, daquilo entendido como particular e geral, o presente e o passado. Ao contrário do que se pensa, com esse confronto não se espera que haja uma divisão e se passe a considerar apenas um lado dessa dicotomia, mas que haja uma exploração de ambos. E, assim, que se mantenha o paradoxo. Desse modo, a ficção pós-moderna deixa de representar a busca de uma verdade universal, como era no século XVIII, que lidava apenas

com uma verdade e uma mentira, e passa a enxergar uma multiplicidade de verdade(s), podendo variar de acordo com seu local e cultura. Isso porque, a

ficção pós-moderna não “aspira a contar a verdade” (Foley 1986a, 26) tanto quanto aspira a perguntar *de quem* é a verdade que se conta. Menos do que associar “essa verdade a pretensões de legitimização empírica”, ela contesta o fundamento de qualquer pretensão de possuir essa legitimização. Como pode o historiador (ou o romancista) verificar qualquer relato histórico por comparação com a realidade empírica do passado, a fim de testar a validade desse relato? Os fatos não são preexistentes, e sim construídos pelos tipos de perguntas que fazemos aos nossos acontecimentos (H. White 1978b, 43) (HUTCHEON, 1991, p. 162).

A autora ainda pontua: “O pós-modernismo confunde deliberadamente a noção de que o problema da história é a verificação enquanto o problema da ficção é a verdade” (HUTCHEON, 1991, p. 149). Começamos a fazer perguntas para o que está escrito na história assim como questionamos enredos de romances. Nossa concepção de história é construída a partir de quais questões fazemos, para quem, por qual razão específica. A ficção pós-moderna permite que se reescreva o passado tanto na ficção quanto na história, a fim de trazê-lo para o presente, desatando os nós que o tornavam absoluto e conclusivo. É como se, ao desfazer o laço que nos prendia a essa “história atada” com apenas duas pontas, verdade e mentira, estivéssemos agora lidando com uma variedade de pontas, laços e nós que se fazem e desfazem com o tempo. Temos a liberdade de trocar os fios, inverter a ordem, escrever uma metaficção sobre a história em outros tempos, com outros olhos e fitas.

Tânia Pellegrini, em seu artigo “Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?”, observa:

O romance histórico contemporâneo (tanto o brasileiro quanto o “internacional”) reinterpreta o fato histórico, lançando mão de uma série de artimanhas ficcionais, que vão desde a ambiguidade até a presença do fantástico, inventando situações, alterando fatos, deformando perspectivas, fazendo conviver personagens reais e fictícias, subvertendo as categorias de tempo e espaço, usando meias tintas, subtextos e intertextos – recursos da ficção e não da história. Clara consequência da descrença nas “metanarrativas”, essa ficção aponta para o individual, para o fragmento, para a percepção atomizada do mundo característica do homem de hoje, na medida em que o autor é um demiurgo que conta *sua* versão de uma *histórica possível* (PELLEGRINI, 2001, p. 60).

Ao invés de apenas reproduzir personagens e momentos dados historicamente, a metaficção historiográfica possibilita a reescrita, uma nova visão, uma mudança de ângulo daquilo que foi hierarquizado historicamente. Isso porque,

Tanto os historiadores quanto os romancistas *constituem* seus sujeitos como possíveis objetos de representação narrativa, conforme afirmou Hayden White (1970a, 56) (só em relação à história, contudo). E o fazem por meio das próprias estruturas e da própria linguagem que utilizam para apresentar esses sujeitos (HUTCHEON, 1991, p. 149).

Normalmente, os sujeitos das narrativas de ficção são questionados quanto a sua relação, ou não, com as necessidades do autor, mas o mesmo não acontece em relação à história e ao historiador. Por que a história da colonização nos é apresentada como um movimento pacífico e transformador para o bem? Onde se esconde a voz do colonizado? A metaficção historiográfica tenta, justamente, responder tais questões, e criar inúmeras outras.

Hutcheon propõe dois tipos de metaficção historiográfica: a) recontar um momento histórico de forma a questioná-lo seja por meio de paródias ou ironias; b) dar voz aos chamados “ex-cêntricos”, ou seja, todos aqueles silenciados pela história. Para exemplificar esses dois tipos, usaremos uma obra cinematográfica e outra da literatura. No primeiro caso, os limites entre ficção e história são questionados ao recontar um momento histórico, já que “a ficção e a história são narrativas que se distinguem por suas estruturas (ver B. H. Smith 1978), estruturas que a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da história” (HUTCHEON, 1991, p. 146). O filme *Bastardos Inglórios* (2009), de Quentin Tarantino, retrata a Segunda Guerra Mundial. Os protagonistas constituem um grupo específico de soldados judeus com o objetivo de matar o maior número possível de nazistas, e devem entregar os escalpos dos alemães para seu tenente. No final, esse pelotão, disfarçado, invade a estreia de um filme alemão e conseguem assassinar Hitler. O que faz com que nos perguntemos: mas Hitler foi, de fato, morto por um grupo de soldados judeus em um cinema? Nos livros de história e durante a escola aprendemos que ele provavelmente se suicidou por arma de fogo e envenenamento por cianeto. Mas o que garante a veracidade de tal versão? Por meio dessa metanarrativa do cinema, somos apresentados a uma nova história baseada em muitos fatos já conhecidos: Segunda Guerra, conflitos entre alemães e judeus, personagens famosos (Hitler). Entretanto, há uma

quebra de continuidade daquilo que é premeditado. Isso é metaficção historiográfica. Para complementar, Hutcheon ressalta:

A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua autorrepresentação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta (HUTCHEON, 1991, p. 142).

O comumente conhecido como história se mescla com a ficção, e nos vemos imersos nesse entrelaço difuso. Podemos dizer que, o segundo tipo de metaficção historiográfica ocorre da mesma forma. Antes de exemplificá-lo, devemos primeiramente retomar algumas aspectos do pós-modernismo de acordo com a autora: “A arte pós-moderna sempre tem consciência da diferença, diferença também *dentro* de qualquer agrupamento, diferença definida pela contextualização ou posicionamento em relação à pluralidade dos outros” (HUTCHEON, 1991, p. 96). Com o foco na pluralidade de sujeitos, temos como resultado desse “agrupamento” uma distinção entre aqueles que pertencem ao centro e aqueles pertencentes às margens. A história é sempre escrita e relida através das vozes dos dominantes, ou seja, o centro, e, com isso, o murmúrio das margens é cada vez mais abafado. A metaficção historiográfica tenta ouvir o outro lado.

Para exemplificar, escolhemos um tema histórico popularmente conhecido: o mito do Rei Arthur. Sabemos a história de Arthur através de narrativas clássicas como as de Geoffrey of Monmouth em *Historia Regum Britanniae* (1136) e Thomas Malory em *Le Morte d'Arthur* (1485), vozes masculinas que ressoam a própria voz do Rei, mesmo que indiretamente. Agora, tomemos como exemplo a saga *As Brumas de Avalon* (1979), de Marion Zimmer Bradley. Toda a lenda arthuriana está sendo recontada, partindo de pressupostos já existentes na literatura, entretanto a voz que nos conta é Nimue, uma sacerdotisa celta. Quase de forma irônica, num mito baseado em uma luta entre cristãos e pagãos, a voz da sacerdotisa é levantada e, por meio dela, “descobrimos” uma parte da história nunca antes sequer imaginada. A metaficção historiográfica funciona justamente nesse sentido: a figura central continua sendo Arthur, apenas o ângulo foi trocado, não substituído. O foco não é mais o centro, mas a margem. Sobre isso, Hutcheon ressalta:

O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior (HUTCHEON, 1991, p. 97).

A literatura feminista, por exemplo, por mais que dê voz à mulher e discuta sobre sua luta, não cria uma sociedade em que ela tome o lugar do homem e se torne representante do “centro”. É por isso que, para Hutcheon, a paródia e a ironia serão fundamentais na crítica entre margem e centro na literatura. Entendemos a paródia nesse caso não como uma negação do passado, mas sim uma forma de questioná-lo. Os autores considerados marginalizados utilizarão tais artifícios, já que

foram as autoras feministas, juntamente com os negros, que utilizaram essa intertextualidade irônica com esses fortes objetivos – tanto ideológica como esteticamente (como se, na verdade, os dois pudessem ser separados de modo tão fácil). Para esses autores, a paródia é mais do que uma simples estratégia essencial pela qual a “duplicidade” se revela (Gilbert e Gubar 1970a, 80); é uma das principais maneiras pelas quais as mulheres e outros ex-cêntricos usam e abusam, estabelecem e depois desafiam as tradições masculinas na arte (HUTCHEON, 1991, p. 175).

Ainda recorrendo ao exemplo dado, ao escolhermos uma sacerdotisa celta como foco em um mito com forte acento cristão, estamos parodiando aquilo que foi ditado pela história. O mesmo ocorre em obras pós-coloniais, em que o sujeito central da narrativa é o colonizado, mas isso não faz simplesmente com que ele se torne o centro na história. Sua voz é agora audível, o processo de colonização pode ser entendido por outro ângulo, mas o centro será sempre o branco colonizador. Isso porque o centro e o marginal continuam a existir, apesar do dito pela ficção. A metaficção historiográfica só ocorre, nesse caso, porque existiu um centro e tivemos uma margem silenciada em um determinado momento.

Linda Hutcheon, ao citar as “tradições masculinas na arte”, defende a “arte feminina” como uma forma de política contra os machismos tanto na arte quanto, e, infelizmente, na sociedade como um todo. A autora ainda cita escritoras como Alice Walker (*A Cor Púrpura*) e Toni Morrison. Acrescentamos como autora feminina (e feminista) Margaret Atwood. Em *The Handmaid's Tale*, a autora dá voz a uma aia, que não tem permissão nem mesmo para escrever e, por isso, grava sua história em fitas cassete escondidas, transcritas muito tempo depois. Seu discurso é analisado sob os olhos masculinos do cientificismo que busca validar, ou não, os dados históricos descritos pela aia, (sobre)vivente do período de Gilead. É partindo dessa relação entre esses dois momentos do romance que podemos visualizar uma aproximação com o conceito de metaficção historiográfica, em que um momento histórico e a sua voz ex-cêntrica coexistem dentro da ficção.

4. As migalhas concedidas pela Deusa da História¹⁷

Ao lermos *O Conto da Aia*, Margaret Atwood nos prega uma peça ao nos deixar incumbidos de criar um final, talvez feliz, para Offred. Após engolirmos o nada da garganta, suspirarmos pela angústia de um final em aberto, e nos deparamos, depois de algumas páginas em branco, com uma espécie de epílogo, contendo as chamadas “notas históricas” sobre a história da aia contada anteriormente. A ficção sempre esteve marcada ao longo da narrativa, os elementos distópicos estavam ali para frisar que aquele futuro (ainda) não existe, mas ao inserir um capítulo final com explicações sobre os “Problemas de Autenticação com Relação a *O conto da aia*” (ATWOOD, 2017, p. 352), a história passa a estar ao lado da ficção, mesclando-se a ela, transformando-nos em nó.

Atwood foi capaz de representar toda a história de uma sociedade, com suas lendas e períodos históricos, vozes marginalizadas e centros científicos questionando-as, tudo isso entre as linhas de uma ficção classificada, a princípio, apenas como uma distopia. Esse desdobramento da narrativa corrobora aquilo dito por Pellegrini, ao caracterizar os romances contemporâneos como “textos que pretendem questionar a veracidade do discurso histórico e também se autoquestionar; dobrando-se sobre si mesmos, desmistificando a representação e frisando a incapacidade de significar uma ‘verdade única’” (PELLEGRINI, 2001, p. 61). O recontar de uma história dentro de uma ficção aponta para o conceito de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon. Para a autora, a metaficção historiográfica seria aquela que envolveria romances que “são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Em *The Handmaid’s Tale*, o epílogo aponta para essa autorreflexão mencionada pela autora, pois questiona acontecimentos que antes apenas líamos como relatos, e tomávamos, ou não, como verdade. A aia, enquanto peça fundamental da República de Gilead, atua como o personagem histórico dentro desse acontecimento que hoje fundamenta palestras e seminários, tais como o “Décimo Segundo Simpósio sobre Estudos Gileadeanos” (ATWOOD, 2017, p. 351). Arnold E. Davidson ressalta as implicações da divisão da narrativa em duas partes contrastantes:

Essa divisão desigual do texto possibilita várias funções narrativas. Em um nível mais imediato, a segunda parte forcene (...) o histórico da história de

¹⁷ Com base no trecho: “Contudo devemos ser gratos por quaisquer migalhas que a Deusa da História tenha se dignado a nos conceder” (ATWOOD, 2017, p. 364).

Offred e uma descrição de como seu registro particular se tornou um documento público, o objeto da futura atenção dos historiadores. Essa atenção, além disso, complementa a história de Offred pelo próprio ato de submetê-la ao escrutínio acadêmico¹⁸ (DAVIDSON, 2004, p. 85).

Desse modo, aquilo antes entendido como história passa a ser questionado por uma inserção de cunho científico: é apresentado em um simpósio voltado para acadêmicos na Universidade de Denay, Nunavit, tendo como presidente a “Professora Maryann Crescent Moon, do Departamento de Antropologia Caucasiana, Universidade de Denay, Nunavit” e o “Professor James Darcy Pieixoto, diretor, Arquivos dos Séculos XX e XXI, Universidade de Cambridge, Inglaterra” (ATWOOD, 2017, p. 351). Ironicamente, Atwood evidencia tais características para que se valorize sua ideia de científico, o que nos faz pensar naquilo postulado por Hutcheon: “o leitor é obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado, mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento” (HUTCHEON, 1991, p. 167). Através da fala de Pieixoto, nas poucas páginas que envolvem o epílogo, temos um confronto com aquilo antes postulado, ao longo de todo o romance.

Logo no início de sua apresentação, Pieixoto explica que o que se conhece sobre o relato dessa aia é, na verdade, uma transcrição de fitas encontradas em uma casa no local onde antes era a República de Gilead, feita pelo próprio Pieixoto e seu colega, professor Wade:

Embora as etiquetas fossem autênticas, elas nem sempre estavam apenas à fita com as canções correspondentes. Além disso, as fitas estavam dispostas sem nenhuma ordem particular, estando soltas no fundo da caixa; tampouco eram numeradas. Desse modo coube ao professor Wade e a mim organizar os blocos de narrativa na ordem em que pareciam seguir; mas, como já disse em outra ocasião, todas as organizações desse tipo são baseadas em um pouco de adivinhação e suposição, e devem ser consideradas como sendo aproximadas; dependendo de pesquisa posterior (ATWOOD, 2017, p. 354-355).

A história da aia que conhecemos previamente está, portanto, completamente influenciada pelas mãos de dois professores, homens, viventes de uma época pós-Gilead. As condições, tão inversas, influenciam ou não na construção de uma narrativa? Aqui, o problema da autoria e referência volta-se àquele discutido por Hutcheon, ao questionar a história e suas fontes sempre consagradas:

¹⁸ Tradução nossa: “This unequal division of the text serves several narrative functions. On a most immediate level, the second part provides (...) the history of Offred’s history and an account of how her private record has become a public document, the object of future historians’ attention. That attention, moreover, supplements Offred’s story by the very act of subjecting it to academic scrutiny”.

Assim como a ficção histórica e a história narrativa, a metaficção historiográfica não consegue deixar de lidar com o problema do *status* de seus “fatos” e da natureza de suas evidências, seus documentos. E, obviamente, a questão que com isso se relaciona é a de saber como se desenvolvem essas fontes documentais: será que podem ser narradas com objetividade e neutralidade? Ou será que a interpretação começa inevitavelmente ao mesmo tempo que a narrativização? (HUTCHEON, 1991, p. 161).

Normalmente, estaríamos pensando em períodos tais como os de guerras ou momentos políticos importantes e como estes são manipulados pela visão de um grupo com “voz científica” suficiente e adequada. Aqui, entretanto, temos, dentro de uma ficção, um momento “histórico” que passa a ser questionado. Saber que a história da aia é, na verdade, uma transcrição de fitas, feita por homens do futuro, nos deixa receosos sobre o quanto foi alterado ou até mesmo excluído do seu discurso “verdadeiro”. O nosso receio não ocorre dentro da “vida real”, porque nunca usaríamos o discurso de uma aia para fundamentar nossa visão acerca de um período marcante da história. Mas, até mesmo nas linhas da ficção, nosso professor Pieixoto ressalta o quão importante foi encontrar tais resquícios de Gilead, porém, ao mesmo tempo, se mostra receoso em aceitar muito do que foi dito nas fitas. Nos vemos, novamente, nos debatendo com Hutcheon ao dizer que no pós-modernismo o problema da história é a verificação dos seus fatos, enquanto que na ficção é a verdade do que está descrito (HUTCHEON, 1991, p. 149). Mas e quando as linhas históricas mergulham em um universo ficcional?

A autenticidade, ou não, dos fatos pertence aos critérios de Pieixoto. Seu primeiro questionamento é, obviamente, o fato de ser um depoimento de uma mulher. Não explicitamente, Pieixoto e o restante da plateia, que ocasionalmente ri de suas ironias, demonstra o machismo da academia (mesmo “futurista”):

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’. (...), enquanto na plateia, (*Risos, resmungos.*) (ATWOOD, 2017, p. 353).

Ainda complementa que, devido à provável modernização futura com relação à época de Gilead, a narradora “parece ter sido uma mulher instruída, tanto quanto poderia se dizer que fosse instruída qualquer pessoa graduada por uma faculdade norte-americana da época”

(ATWOOD, 2017, p. 359). O que, novamente, segue com risos e resmungos da plateia. Nesse sentido, Bloom conclui:

parece que Atwood quer alertar os leitores sobre como os acadêmicos têm o poder de re-moldar e distorcer o registro histórico; assim como a narrativa de Offred era questionável em relação à confiabilidade, assim também é a de Pieixoto (e qualquer acadêmico, para esse assunto), uma vez que todas as informações são processadas através de uma lente subjetiva¹⁹ (BLOOM, 2004, p. 74).

A partir disso, vemos a história de Offred duplamente manipulada: pelo homem, que não reconhecerá suas angústias enquanto mulher, aia, e todo o sofrimento a que foi exposta; e pela ciência, que buscará em seu discurso fatos que verifiquem, comprovem, sua história enquanto “verdade”. A indagação da veracidade no discurso da aia nos leva a um ponto presente e discutido pela metaficção historiográfica nos romances pós-modernos, a referência:

O referente é sempre já inserido nos discursos de nossa cultura. Isso não é motivo de desespero; é o principal vínculo do texto com o “mundo”, um vínculo que reconhece sua identidade como constructo, e não o simulacro de um exterior “real”. Mais uma vez, isso não nega que o passado “real” tenha existido; apenas condiciona nossa forma de conhecer esse passado. Só podemos conhecê-lo por meio de seus vestígios, de suas relíquias (HUTCHEON, 1991, p. 158).

O passado, conforme questionado pela própria Hutcheon, só nos encontra enquanto forma textualizada. Os vestígios que nos alcançam são sempre perpassados por um referente já dado, muitas vezes manipulado. Não bastou a própria aia nos relatar o que se passou durante a República de Gilead e seus absurdos contra as mulheres “férteis”, pois o seu discurso teve que ser “transcrito” por mãos masculinas da ciência, para que fosse passível de ser considerado algo próximo de um “documento histórico”. Sua voz, enquanto ex-cêntrica, apenas reforça a necessidade de Pieixoto de verificar suas informações em várias instâncias: “primeiro, tentamos, através de velhas plantas da cidade de Bangor e de outros tipos de documentações que ainda existem, identificar os habitantes da casa que deve ter ocupado o lugar da descoberta por volta daquela época”, e ainda, “pesquisamos os registros do período, tentando correlacionar personagens históricos conhecidos com os indivíduos que aparecem no relato da autora” (ATWOOD, 2017, p. 356). Mas por que dar a voz a uma aia e não a uma

¹⁹ Tradução nossa: “it appears that Atwood wants to alert her readers to how scholars have the power to re-shape and warp the historical record; just as Offred’s narrative was questionable regarding reliability, so is Pieixoto’s (and any academic’s, for that matter), since all information is being processed through a subjective lens”.

Esposa? A um Comandante? Porque nós simplesmente não aceitaríamos o discurso de uma aia como um documento científico.

O que nos remete ao conceito de centro e ex-cêntrico de Linda Hutcheon: “o centro pode não permanecer, mas ainda é uma atraente ficção de ordem e unidade que a arte e a teoria pós-modernas continuam a explorar e subverter” (HUTCHEON, 1991, p. 88). A tentativa de subverter, dando voz a uma aia, acontece, mas continuamos nos apoiando no centro científico e masculino para que o discurso seja tomado como verdadeiro ou não. Indiferentemente da forma como o discurso histórico nos chega, “devemos ser gratos por quaisquer migalhas que a Deusa da História tenha se dignado a nos conceder” (ATWOOD, 2017, p. 364). Isso porque, ainda utilizando-me das palavras de Pieixoto,

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 tempo (ATWOOD, 2017, p. 366).

Somos levados cada vez mais a não valorizar o discurso de Offred. Quantos ecos ainda ressoam nessas gravações obscuras? A luz nunca será suficiente para dar a credibilidade necessária para esse documento, por isso a eterna incerteza. Talvez Gilead não seja uma distopia, mas um futuro (não tão) longínquo que nos aguarda, e mostra cada vez mais seus indícios.

Julgar a história da aia enquanto verdadeira ou não cabe ao cientificismo de Pieixoto e toda sua academia, entretanto “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” (ATWOOD, 2017, p. 355), ele nos diz, como se para evitar qualquer revolta que pudesse acontecer caso as mulheres de seu presente (2195) tomassem as palavras de Offred como verídicas; “nosso trabalho não é censurar e sim compreender” (ATWOOD, 2017, p. 355). O futuro das gravações de Offred, a sua importância para a evolução da ciência, não deixa de poder ser comparada com a sua reação ao ver o carro preto chegar e não saber se aquilo seria o que a salvaria ou o que a condenaria para um lugar pior: “Se isto é o meu fim ou um novo começo não tenho nenhum meio de saber: eu me entreguei às mãos de desconhecidos; porque não há outro jeito” (ATWOOD,

2017, p. 347). Reescrita, reeditada, usada e reutilizada por mãos masculinas, Offred é novamente uma servente, uma “ponte” entre aquilo que se passou e os estudos futuros.

Margaret Atwood manipulou elementos distópicos para a criação de um futuro, trouxe a voz do ex-cêntrico para evidenciarmos o silêncio de muitos na história, contestou essa voz por meio do academicismo supervalorizado dos dias de hoje e sempre. Considerar *O conto da aia* apenas uma ficção que se vale da distopia para “forçar” a criação de um “mundo irreal” é desconsiderar o muito que fez a autora. Mulheres caladas por vozes, mãos e pés masculinos, religiões como cúmplice de crimes, prostituição velada, academicismo machista, abusos de poder, supervalorização da ciência, silenciamento do marginal... Quão distante estamos desse futuro distópico?

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BLOOM, Harold. Summary and Analysis. In: BLOOM, Harold (ed.). *Bloom's Guides: The Handmaid's Tale*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2004, p. 24-77.
- EHRENREICH, Barbara. Feminist Dystopia. In: BLOOM, Harold (ed.). *Bloom's Guides: The Handmaid's Tale*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2004, p. 78-80.
- FEUER, Lois. *The Handmaid's Tale and 1984*. In: BLOOM, Harold (ed.). *Bloom's Guides: The Handmaid's Tale*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2004, p. 97-101.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- MALAK, Amin. Atwood in the Dystopian Tradition. In: BLOOM, Harold (ed.). *Bloom's Guides: The Handmaid's Tale*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2004, p. 82-84.
- ORWELL, George. *1984*. Trad. Alexandre Hubner, Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? In: *Novos Rumos*, ano 16, n. 35, 2001, p. 54-64.
- STIMPSON, Catherine R. Atwood Woman. In: BLOOM, Harold (ed.). *Bloom's Guides: The Handmaid's Tale*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2004, p. 80-82.

**Artigo recebido em setembro de 2017.
Artigo aceito em novembro de 2017.**