

DM

**Campo de Tensão Entre Géneros  
em A História de uma Serva (1985)  
e Os Testamentos (2019)  
de Margaret Atwood**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Adriana Isabel Silva Teixeira**

MESTRADO EM LITERATURA, CULTURA E DIVERSIDADE



UNIVERSIDADE da MADEIRA

*A Nossa Universidade*

[www.uma.pt](http://www.uma.pt)

setembro | 2022

**Campo de Tensão Entre Géneros  
em A História de uma Serva (1985)  
e Os Testamentos (2019)  
de Margaret Atwood**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Adriana Isabel Silva Teixeira**

MESTRADO EM LITERATURA, CULTURA E DIVERSIDADE

ORIENTAÇÃO  
Anne Martina Emonts

Faculdade de Artes e Humanidades

Mestrado em Literatura, Cultura e Diversidade

Ano letivo: 2021/2022

**Campo de Tensão entre Gêneros em  
*A História de uma Serva* (1985) e  
*Os Testamentos* (2019), de Margaret  
Atwood**

Orientada: Adriana Teixeira

Número de aluno: 2039817

Orientadora: Professora Doutora Martina Emonts

## **Resumo**

Nesta investigação pretende-se fazer uma aprofundada análise das obras *The Handmaid's Tale* [A História de uma Serva] (1985) e *The Testaments* [Os Testamentos] (2019), da escritora canadense Margaret Atwood, com o intuito de estudar o campo de tensão entre os géneros feminino e masculino retratado nas obras. Perante uma distopia patriarcal, Margaret Atwood dá-nos a conhecer uma perspetiva ficcional que é de todo imaginável, onde testemunhamos o género feminino subjugado ao género masculino, na voz de uma personagem que relata os acontecimentos do seu dia-a-dia. As duas obras em análise, que surgiram num contexto histórico diferente, mas que seguem a mesma narrativa, desafiam o leitor a refletir sobre o papel e a importância das mulheres na sociedade ficcionada nos textos analisados e, conseqüentemente, na realidade social contemporânea. O sistema ideológico refletido nos textos possibilita igualmente a análise de como o género masculino intervém na ação, ou melhor, como as figuras masculinas estão relacionadas e afetam as vidas das figuras femininas, por beneficiarem de maior poder. Procura-se descrever e analisar de que modo, numa história fictícia, se refletem aspetos da realidade cultural contemporânea pelo olhar da autora em questão, bem como a relação entre géneros narrada e como esta resulta num campo de tensão através da representação de conflito entre as figuras. Pretende-se evidenciar em que medida as duas obras em estudo perpetuam o legado de Simone de Beauvoir na atualidade, isto é, quais as ideias e teses apresentadas no seu livro *O Segundo Sexo* (1949) que se refletem nos textos de Margaret Atwood e são recebidas pela modernidade.

**Palavras-chave:** Estudos de género, campo de tensão, Margaret Atwood, mulheres, distopia, patriarcado.

## **Abstract**

This investigation intends to make an in-depth analysis of the works *The Handmaid's Tale* (1985) and *The Testaments* (2019), by the Canadian writer Margaret Atwood, in order to study the tension field between the feminine and masculine genders portrayed in the works. Faced with a patriarchal dystopia, Margaret Atwood introduces us to a fictional perspective that is entirely imaginable, where we witness the female gender subjugated to the male gender, in the voice of a character who reports the events of her day-to-day. The two works under analysis, which emerged in a different historical context, but which follow the same narrative, challenge the reader to reflect on the role and importance of women in the fictional society in the analyzed texts and, consequently, in contemporary

social reality. The ideological system reflected in the texts also makes it possible to analyze how the male gender intervenes in the action, or rather, how male figures are related and affect the lives of female figures, as they benefit from greater power. It seeks to describe and analyze how, in a fictional story, aspects of contemporary cultural reality are reflected through the eyes of the author in question, as well as the relationship between narrated genres and how this results in a field of tension through the representation of conflict between the figures. It is intended to show to what extent the two works under study perpetuate Simone de Beauvoir's legacy today, that is, which ideas and theses presented in her book *The Second Sex* (1949) are reflected in Margaret Atwood's texts and are received by modernity.

**Key-words:** Gender studies, tension field, Margaret Atwood, women, dystopia, patriarchy.

## **Agradecimentos**

Primeiramente, gostaria de dirigir um sincero agradecimento à minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Doutora Anne Martina Emonts, pelo auxílio prestado e pela paciência que teve ao orientar a presente dissertação. Um obrigada pelo trabalho incansável que fez, guiando-me nesta fase acadêmica. A professora provou ser a melhor escolha que poderia ter feito na minha orientação e ficará para sempre no meu pensamento. Muita gratidão pelo seu trabalho.

Também gostaria de agradecer ao Conselho Científico por ter aprovado o meu projeto, pois sem essa aprovação a presente investigação não seria possível. Permitiu-me explorar um tema do meu interesse pessoal e, por isso, estou agradecida.

Gostaria de agradecer à minha mãe, Dina Silva, que me trouxe ao mundo e que me dá apoio incondicional seja no percurso acadêmico ou em qualquer outro objetivo que eu tenha. Um enorme obrigada pelo apoio e força que me deu, sem isso não teria conseguido chegar ao fim desta investigação.

Igualmente gostaria de agradecer ao meu pai, Nelson Fernandez, que sempre acreditou em mim e que esteve do meu lado durante toda a minha vida. Um grande obrigada pelo amor e carinho que sempre me deu.

Um especial agradecimento às minhas irmãs, Catarina Teixeira e Salma Ashour, pelo companheirismo e amizade durante todos os momentos da minha vida. Obrigada pelo apoio nesta minha jornada.

Um especial agradecimento também à minha avó materna, Cecília Capelo, pela companhia que me fez em muitos momentos ao longo deste mestrado. Esteve sempre por perto para me dar uma palavra de apoio e preocupou-se sempre pelo meu bem-estar durante o processo de redação da presente dissertação.

Também gostaria de dirigir um agradecimento à minha melhor amiga, Ana Gonçalves, por todo o apoio e motivação que me deu. Um sentido obrigada pela amizade e por ser um dos grandes pilares na minha vida.

Por fim, gostaria de agradecer aos professores que lecionaram no âmbito do Mestrado em Literatura, Cultura e Diversidade, da Universidade da Madeira. Provaram ser ótimos profissionais e prestaram auxílio sempre que necessário.

Obrigada.

## Índice

1. Introdução.....	6
2. Os estudos de gênero e a literatura.....	8
2.1. Margaret Atwood: breve panorâmica da vida e da obra.....	15
2.1.1. Margaret Atwood e a questão de gênero. ....	18
3. Análise de uma distopia patriarcal .....	22
3.1. O campo de tensão entre os gêneros .....	23
3.2. <i>A História de uma Serva</i> (1985) .....	25
3.2.1. A dominação masculina.....	31
3.2.2. O papel reprodutor das mulheres.....	36
3.2.3. A desunião entre as mulheres. ....	41
3.3. <i>Os Testamentos</i> (2019) .....	45
3.3.1. A perspectiva divergente de três mulheres.....	50
3.3.2. A sororidade em Gileade. ....	63
3.4. Mulheres distópicas em diferentes épocas .....	66
4. Conclusão.....	70
5. Referências bibliográficas .....	72

## 1. Introdução

Na presente dissertação, serão debatidas questões de gênero e de feminismos, mais precisamente o conceito de campo de tensão entre gêneros aplicado em duas obras de Margaret Atwood, sendo que a segunda é sequência da primeira: *The Handmaid's Tale* (1985) e *The Testaments* (2019). Procura-se saber, neste estudo, em que medida as personagens femininas e masculinas que integram ambos os textos representam figuras com relações de tensão entre os gêneros. O tema poderá ser relevante, pois recai sobre o contexto da contemporaneidade, visto que as questões de gênero e as lutas feministas ganharam novamente importância nos fins do século XX e início do século XXI. É de salientar a vasta recepção das obras de Margaret Atwood, em especial as que serão abordadas nesta dissertação, em múltiplas línguas e, até mesmo, as adaptações cinematográficas que inspiraram. O campo de tensão descrito nas obras em análise e a forma como são retratadas as mulheres na sua irreverência sugere que os textos são adequados objetos de estudo sob o aspecto de questões de gênero. *The Handmaid's Tale* (1985) e a sua sequência *The Testaments* (2019), bem como outras obras da mesma autora, levantam questões da atualidade, já abordadas em meados do século XX por Simone de Beauvoir: questões essas que não foram resolvidas e são, novamente ou ainda, levantadas por Margaret Atwood e servem para a análise cultural em prol de uma melhor compreensão da sociedade contemporânea.

Primeiramente, irei abordar o conceito de “gênero” e explorar propostas que tenham contribuído para uma compreensão do conceito, fazendo uma ponte entre estes entendimentos e os textos de Margaret Atwood a serem analisados. Serão apresentadas uma panorâmica da vida da autora, bem como as características da sua escrita. Passar-se-á para o tema da questão de gênero na escrita de Atwood e será questionado se os textos da autora poderão ser considerados escrita feminista, consoante as obras que já publicou e os temas que explorou nas mesmas. A parte do desenvolvimento da dissertação explora o conceito de “distopia patriarcal” e como este poderá ser adaptado às obras em análise. Será averiguado o conceito-chave desta investigação, isto é, é definido o campo de tensão entre gêneros e como este é representado nas obras analisadas de Margaret Atwood. Cada uma das obras será analisada mais profundamente sob os aspectos propostos, começando por *The Handmaid's Tale* (1985), em que são explorados temas como a dominação masculina presente na distopia aqui descrita, o papel reprodutor das personagens femininas e as relações de desunião entre as mulheres num mundo machista. Já sobre *The*

*Testaments* (2019), é abordada a perspectiva narrativa de três mulheres distintas e as suas opiniões divergentes dentro do mesmo tema, bem como a solidariedade entre as mulheres presente no texto, ao contrário da primeira obra. Por fim, pretende-se estabelecer um termo de comparação entre as duas obras em análise, principalmente entre as protagonistas femininas que se apresentam muito distintas entre si. Será realizada uma análise literária e comparativa entre as obras, bem como um estudo cultural e de género a partir das mesmas, explorando a análise de textos literários de estudos sobre Margaret Atwood e as obras em questão, assim como de obras de referência do campo da literatura e dos estudos de género.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Serão citadas as versões traduzidas para português: *A História de uma Serva* (2013) e *Os Testamentos* (2019); embora, ocasionalmente e em casos justificados, citar-se-á também do original em inglês. Esses mesmos casos especiais devem-se ao facto de, por vezes, as expressões terem um significado específico no original, que depois perde-se um pouco quando são traduzidas. Todas as traduções feitas do inglês para o português, seja das obras em questão ou de documentos utilizados como base teórica, são feitas pela autora do presente estudo.

## 2. Os estudos de gênero e a literatura

Para a presente dissertação, irão ser abordados os estudos de gênero e como estes estão representados na literatura. Segundo o *Dicionário da Crítica Feminista* (2005), entende-se por “gênero” uma componente intrinsecamente ligada às dimensões política, sexual e cultural, que se define por estabelecer para cada indivíduo uma “categoria sexual socialmente construída” (Macedo & Amaral, 2005, p. 87). É importante diferenciar o conceito “sexo”, que diz respeito à biologia com que cada um nasce, de “gênero”, que se refere aos comportamentos sexuais dos indivíduos, que por sua vez se constroem socialmente. O dicionário define a “escrita feminina” da seguinte forma:

Conceito que está ligado, por um lado, à necessidade de engendrar ou *gerar retrospectivamente* uma tradição feminina e, por outro, à problematização da especificidade e existência de marcas do feminino no discurso e na escrita de mulheres (o conceito de *écriture féminine* cunhado pela crítica feminista francesa nos anos 1970). (Macedo & Amaral, 2005, p. 51)

Por outras palavras, a escrita feminina representa uma alternativa à escrita patriarcal que surge a partir de uma necessidade que as mulheres têm de se poder expressar através dos seus textos. Existe uma obra denominada *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory* (2006) que aborda esta questão e defende a premissa que quando existe material literário feminista, então podemos partir do pressuposto de que as mulheres leem e que ao fazê-lo dão importância ao assunto que está a ser lido: “But it can be argued that feminist literary studies depends upon the premise that women read and the conclusion that their reading *makes* a difference.”<sup>2</sup> (Rooney, 2006, p. 4). Num outro texto chamado “A “Página em Branco” e Questões Acerca da Criatividade Feminina” (1981), de Susan Gubar, a autora debruça-se sobre as formas que as mulheres têm para expressar a sua criatividade, sendo uma delas a escrita. Quanto a esse aspeto refere a dificuldade que as mulheres sentem de apropriar-se da pena, que já é tão simbolicamente masculina, principalmente depois de já terem sido marcadas como objeto da sua criação: “Esta tradição que exclui a mulher da produção da cultura, ao mesmo tempo que a reifica como artefacto cultural, é obviamente problemática para as mulheres que querem apropriar-se da pena, tornando-se escritoras.” (Gubar, 1981, p. 102). Prossegue no texto referindo que as mulheres não conseguem distanciar-se muito do que é a sua experiência de vida e, por isso, tendem a escrever textos de cariz mais pessoal e autobiográfico:

---

<sup>2</sup> “Mas pode-se argumentar que os estudos literários feministas dependem da premissa de que as mulheres leem e da conclusão de que sua leitura faz a diferença.” (Rooney, 2006, p. 4)

Para a artista, este sentimento de que ela própria é o texto implica que haja pouca distância entre a sua vida e a sua obra. A atração das escritoras por formas pessoais de expressão como cartas, autobiografias, poesia confessional, diários e jornais aponta para o efeito duma vida experimentada como arte ou uma arte experimentada como forma de vida, como também o interesse tradicional das mulheres pela maquilhagem, a moda e a decoração de interiores. (Gubar, 1981, pp. 108-109)

Uma primeira referência ao tema aqui a ser abordado é Virginia Woolf, escritora, ensaísta e editora britânica, natural de Kensington, distrito em Inglaterra, que faleceu aos 59 anos, em 1941. As suas obras marcaram o modernismo clássico, tendo como exemplo das mais conhecidas o romance *Mrs. Dalloway* (1925), *Orlando: A Biography* (1928) e *A Room Of One's Own* (1929), um ensaio sobre a teoria feminista. Enquanto escritora feminista, Virginia Woolf defendeu a necessidade que as mulheres têm de escrever e que só o conseguem fazer se tiverem independência financeira. Entre o ano de 1905 e o fim da II Guerra Mundial, fez parte de “um grupo de amigos — o *Bloomsbury Group* — unidos pelos mesmos interesses de ordem cultural e pela oposição aos rígidos valores sociais e morais vitorianos.” (Guimarães, 2005, p. 9). Para a presente análise limitar-me-ei às ideias relevantes da autora acerca das questões de género, desenvolvidas no ensaio *A Room Of One's Own* (1929), que resultou de duas conferências apresentadas por Virginia Woolf a mulheres universitárias no *Newham College* em Cambridge, para o qual lhe foi confiado o tema a debater “As Mulheres e a Ficção”. Começa por expor a questão a ser discutida no capítulo um e confessa que quando se deparou com este tema para a sua palestra, ficou com sérias dúvidas sobre a que é que se referia, sendo que abrange variadas vertentes:

O título «as mulheres e a ficção» poderia significar, e seria essa a intenção, as mulheres como elas são; ou as mulheres e a ficção que escrevem; ou as mulheres e a ficção que é escrita a seu respeito; ou, estando estas três hipóteses inextricavelmente associadas, talvez se desejasse considerar estes três pontos de vista. (Woolf, 2005, pp. 17-18)

É precisamente neste momento que expõe a sua principal premissa de todo o livro: a de que as mulheres, se quiserem escrever ficção, necessitam de duas condicionantes: independência económica e um quarto só para si, como o próprio nome da obra indica:

Só vos poderia oferecer uma opinião quanto a um aspecto sem importância — uma mulher tem de ter dinheiro e um quarto só para si, se quiser escrever ficção; e isso, como ides verificar, deixa por resolver o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção. (Woolf, 2005, p. 18)

Quanto ao aspeto de um quarto só para si, a autora defende que as mulheres necessitam de privacidade para poderem ser criativas, já que são constantemente interrompidas ou simplesmente não lhes resta tempo para se dedicarem a essas matérias com os afazeres domésticos a que são submetidas pela sociedade. Já no capítulo seguinte, Virginia Woolf conta que uma tia sua lhe deixou uma herança de “quinhentas libras por ano vitalícias” (Woolf, 2005, p. 60) e isso foi o que lhe deu liberdade para enveredar pelo caminho da escrita. Posteriormente (capítulo 3), a autora conta-nos a história fictícia de uma suposta irmã de Shakespeare que, tal como o irmão, nasceu com o dom para a escrita, mas nasceu mulher e isso logo à partida dificultou-lhe a vida e impediu que esta tomasse o rumo que desejava como escritora, acabando cometendo suicídio e sendo esquecida. Virginia Woolf conta esta história para alertar as universitárias a quem estava a apresentar a conferência de que o nascer mulher já traz consigo um fardo que tem de ser carregado e que torna tudo mais difícil, quer queiram escrever ficção ou enredar por uma outra ocupação. No sexto capítulo, a autora expõe a ideia de que as pessoas nascem, na verdade, com os dois géneros, mas depois um deles sobrepõe-se ao outro:

E comecei, diletantemente, a esboçar a teoria de que em cada um de nós actuam duas forças, uma masculina e uma feminina; e no espírito do homem predomine o homem sobre a mulher, e no da mulher predomine a mulher sobre o homem. (Woolf, 2005, p. 142)

Virginia Woolf alude também ao facto de que as mulheres não gostam de mulheres, isto é, nem as próprias mulheres são solidárias com o seu próprio sexo: “As mulheres são duras para com as mulheres. As mulheres não gostam de mulheres.” (Woolf, 2005, p. 158). Como conclusão, defende que a melhor solução para toda esta situação é a de as mulheres se esquecerem que vivem num mundo dividido entre dois géneros e que passem a encará-lo de outra forma:

se enfrentarmos o facto, pois é um facto, de que não há um braço para nos apoiarmos nele, mas que seguimos sozinhas e que a nossa relação é com o mundo da realidade e não só com o mundo dos homens e das mulheres, então a oportunidade surgirá e a poetisa morta que foi irmã de Shakespeare vestirá o corpo que tantas vezes deixou de usar. (Woolf, 2005, p. 162)

O defendido por Virginia Woolf nesta obra é relevante para o meu tema, visto que aborda a dependência financeira das mulheres em relação aos homens, que lhes retira a possibilidade de terem liberdade para escrever e essa falta de autonomia é retratada nas obras que irão ser exploradas na presente investigação, embora sejam refletidas noutras vertentes, não só na escrita feminina.

Outra teórica clássica no caminho em direção aos Estudos de Género e com relevância para a presente análise foi Simone de Beauvoir, uma mulher que foi escritora, pensadora, filósofa, ativista, feminista e teórica social. A autora era francesa, natural da cidade de Paris, e faleceu em 1986 com 78 anos. O seu legado ficou marcado principalmente pelos seus contributos quanto à teoria existencialista e aos estudos feministas, este último essencialmente através da sua obra *O Segundo Sexo* (1949), dividida em dois volumes. No livro *Simone de Beauvoir: Olhares sobre a Mulher e o Feminino* (2010), é dito o seguinte no prefácio sobre o que a incentivou a tornar-se uma intelectual neste assunto:

Feito o trânsito da idade das fadas para a da razão, Simone de Beauvoir viria a reconhecer que a oposição de convicções entre pai e mãe, que deve ter-lhe facilitado a compreensão de que os valores são históricos e relativos, explica em grande parte ter-se tornado *intelectual* (Pimentel, 2010, p. 10)

*O Segundo Sexo* (1949) surge no contexto de pós-II Guerra Mundial. No primeiro volume, a autora reflete sobre a condição das mulheres na primeira metade do século XX (Silva, 2010) e aborda essencialmente aquela que é a sua premissa principal: a secundarização da mulher, daí o título da obra. Simone de Beauvoir defende que as mulheres são encaradas como o “Outro”, o imperfeito, em comparação ao perfeito, os homens: “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o não-essencial perante o essencial. O homem é o ser, o Absoluto; ela é o Outro.” (Beauvoir, 2009, pp. 15-16). Parte de uma questão pertinente: qual é a origem dessa ideia de que as mulheres são secundárias aos homens? “De onde vem essa submissão na mulher?” (Beauvoir, 2009, p. 18). Então, a autora apercebe-se de que as mulheres não são uma minoria e que nada teve a ver com algum marco histórico que tivesse imposto essa “norma”: “Elas são mulheres em virtude da sua estrutura fisiológica; por mais longe que se remonte na história, sempre estiveram subordinadas ao homem: a sua dependência não é consequência de um acontecimento ou de uma evolução, não *aconteceu*.” (Beauvoir, 2009, p. 19). Acaba então por concluir que a divisão de sexos é nada mais nada menos que um dado biológico:

mas, mesmo em sonho, a mulher não pode exterminar os homens. O laço que a une aos seus opressores não é comparável a nenhum outro. A divisão dos sexos é, com efeito, um dado biológico e não um momento da história humana. (Beauvoir, 2009, p. 20)

Constata o facto de que as mulheres nunca ganharam realmente nada, pois apenas conquistaram o que os homens concordaram em ceder-lhes, o que, irremediavelmente, as prejudica, tanto em campos económicos, como também sociais. Simone de Beauvoir

também ressalta que a dependência dos homens em relação às mulheres para fins reprodutores não foi um fator de liberdade, mas sim de opressão: “A necessidade biológica — desejo sexual e desejo de posteridade — que coloca o macho sob a dependência da fêmea não libertou socialmente a mulher.” (Beauvoir, 2009, pp. 20-21). Por todas estas razões, as mulheres não têm capacidade de escapar ao sexo oposto, visto que estariam a prescindir de uma série de vantagens que, quer queiram quer não, essa aliança proporciona, o que se torna numa frustração geral. Já no segundo volume desta obra, a escritora profere uma das suas mais famosas frases: a mulher não nasce mulher, mas sim torna-se numa, o que remete para a sua vertente existencialista e significa que o ser humano não nasce com a identidade já definida, mas sim que a deve construir ao longo da sua vida. No capítulo intitulado “A mulher independente” (Volume II), Simone de Beauvoir aborda o tema da maternidade e da literatura feminina. Sobre a maternidade, a autora diz não haver liberdade nesta característica feminina, pois é criada toda uma pressão nas mulheres e estas acabam por não ter grande poder de escolha no que toca a este assunto: “Se esse encargo é pesado, é porque, inversamente, os costumes não autorizam a mulher a procriar quando lhe apetece” (Beauvoir, 2008, p. 552); e é por isso que a inseminação artificial é uma ideia tão atrativa para o sexo feminino, dá-lhes algum sentido de liberdade. Também aborda a questão de que, na situação de querer ter um filho, as mulheres passam a enfrentar ainda mais dificuldades a nível laboral, visto que cabe a estas cuidar das crianças, tirando-lhes o tempo que gastariam a trabalhar nos seus ofícios. Quanto ao tema da literatura feminina, Simone de Beauvoir acredita que as artes no geral, não só a escrita, proporcionam às mulheres uma escapatória da sua condição subjugada, podendo estas se expressar mais livremente: “Hoje as artes de expressão não são as únicas que se propõem às mulheres; muitas tentam actividades criadoras. A situação da mulher predispõem-na a procurar uma salvação na literatura e na arte.” (Beauvoir, 2008, p. 560). Embora enfrentem um desafio maior que os homens, pois têm que provar que realmente merecem ser ouvidas, que o que criam tem valor para os outros. A autora chega à seguinte conclusão:

Melhor dizendo: é dentro de um mundo conhecido que cabe ao homem fazer triunfar o reino da liberdade; para alcançar essa suprema vitória é, entre outras coisas, necessário que, acima das suas diferenciações naturais, homens e mulheres afirmem sem equívoco a sua fraternidade. (Beauvoir, 2008, p. 591)

Os temas abordados por Simone de Beauvoir na obra aqui analisada são importantes para a análise da presente investigação, na medida em que se debruçam no tópico principal de

que as mulheres são o “Outro”, o género secundário, e esse pensamento reflete-se muito no sistema patriarcal introduzido nas obras que irão ser exploradas.

Um outro teórico que se debruçou sobre as questões de género foi Pierre Bourdieu. Sendo homem, a sua perspetiva em relação ao assunto poderá ser relevante, já que até agora apenas foram abordados pontos de vista de mulheres. Pierre Bourdieu foi um escritor, antropólogo e sociólogo, que nasceu em França e faleceu em 2002 com 71 anos. Dedicou grande parte da sua vida a estudar nos campos da antropologia e sociologia e desenvolveu trabalhos acerca da dominação do género masculino sobre o género feminino. Na sua obra *A Dominação Masculina* (1999), Pierre Bourdieu explora justamente o tema das relações sociais entre os sexos, que é marcada pela dominação dos homens sobre as mulheres, e, portanto, o escritor tenta perceber a razão para este fenómeno, como explica na seguinte passagem do seu prefácio:

Este livro em que pude precisar, sustentar e corrigir as minhas análises anteriores sobre o mesmo tema apoiando-me nos numerosíssimos trabalhos existentes consagrados às relações entre os sexos, põem explicitamente em questão a questão, obsessivamente evocada pela maior parte dos analistas (e dos meus críticos), da permanência ou da transformação (comprovadas ou desejadas) da ordem sexual (Bourdieu, 1999, p. vii)

O escritor defende que a ordem social já está previamente mecanizada para que exista esta dominação: “A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica tendendo a ratificar a dominação masculina em que assenta” (Bourdieu, 1999, p. 9); e está marcada principalmente pelas discrepâncias que vemos no que são os espaços atribuídos aos homens (por exemplo, a assembleia) e às mulheres (por exemplo, a casa). Posteriormente, Pierre Bourdieu justifica uma vez mais esta diferença acentuada entre os géneros pelo simples fator anatómico, isto é, pelos diferentes órgãos sexuais que cada género possui:

O paradoxo está com efeito no facto de serem as diferenças visíveis entre o corpo feminino e o corpo masculino, sendo percebidas e construídas segundo os esquemas práticos da visão androcêntrica, a tornarem-se o garante mais perfeitamente indiscutível de significações e de valores que concordam com os princípios dessa visão (Bourdieu, 1999, p. 20)

Aborda também a sua perspetiva de que a dominação masculina é uma forma de violência simbólica e que as mulheres, ao consentirem essa violência, estão elas próprias a serem cúmplices da sua situação redutora: “O poder simbólico não pode exercer-se sem a contribuição dos que o sofrem e que só sofrem porque o *constroem* como tal.” (Bourdieu, 1999, p. 34). Pierre Bourdieu salienta também que a masculinidade é por vezes vista como nobreza, na medida em que tudo o que os homens fazem ou dizem é sempre valorizado e

“nobre”, mas se for uma mulher a fazer ou a dizer o mesmo, é automaticamente desvalorizado:

Além do facto de o homem não poder sem se rebaixar submeter-se a certas tarefas socialmente designadas como inferiores (entre outras razões porque se exclui que as possa realizar), há tarefas que podem ser nobres e difíceis, quando são efectuadas por homens, mas que se tornam insignificantes e imperceptíveis, fáceis e fúteis, quando são feitas por mulheres (Bourdieu, 1999, pp. 51-52)

Um outro ponto de vista é o de que as mulheres se sentem inseguras no seu próprio corpo, porque são sempre julgadas e analisadas pelo outro e, por isso, são vistas como um ser-percebido: “existem antes do mais por e para o olhar dos outros, quer dizer enquanto *objectos* acolhedores, atraentes, disponíveis.” (Bourdieu, 1999, p. 57). O que faz o pensamento de Pierre Bourdieu ser relevante para a presente investigação já é revelado pelo próprio título da obra, a dominação masculina, que irá ser abordada no decorrer da análise, quando forem referidas as obras e a autora aqui a serem exploradas.

Em suma, foram abordados diversos pontos de vista dentro do assunto das questões de género, tendo em conta que são separados por diferentes épocas, e existem fatores que são partilhados por estes teóricos e outros que divergem entre si. Porém, todos eles salientaram o sistema patriarcal e a submissão das mulheres ao género oposto como sendo uma problemática recorrente e com evidências suficientes para ser refletida.

## 2.1. Margaret Atwood: breve panorâmica da vida e da obra

Margaret Eleanor Atwood nasceu na cidade de Ottawa, capital do Canadá, no ano de 1939, isto é, no contexto do início da Segunda Guerra Mundial, e a autora tem neste momento 82 anos. Sobre o facto de ter crescido durante a Segunda Guerra Mundial, Margaret Atwood afirmou: “Having been born in 1939 and come to consciousness during World War II, I knew that established orders could vanish overnight. Change could also be as fast as lightning.”<sup>3</sup> (Atwood, 2017, p. 13). É uma escritora considerada versátil, como refere Coral Ann Howells “A versatile and prolific writer”<sup>4</sup> (Howells, 1996, p. 1), visto que tem obras dentro dos géneros do romance, poesia, conto e ensaio, e conta também com uma carreira na área da crítica literária. De início, era mais conhecida pela sua carreira na poesia: “Atwood was known if at all as a young poet”<sup>5</sup> (Howells, 1996, p.1); mas, posteriormente, e especialmente através da sua obra *The Handmaid's Tale* (1985), ficou também conhecida pelos seus romances. Desde muito cedo que desenvolveu o gosto pela escrita, tendo começado a produzir os seus próprios textos literários com apenas seis anos. Já em plena juventude, estudou Artes e Inglês na Universidade de Toronto (Ontário, Canadá), entre 1957 e 1961, ano em que se formou: “In 1961, her graduation year, she had her first book of poems published, a collection called *Double Persephone*.”<sup>6</sup> (Howells, 1996, p. 3). Concluiu o seu mestrado em 1962, na *Radcliffe Institute for Advanced Study* na Universidade de Harvard (Cambridge, estado de Massachusetts). Posteriormente, lecionou a disciplina de Língua e Literatura Inglesas em diversas universidades. A autora é galardoada inúmeras vezes pelos seus textos, nomeadamente foi-lhe outorgada a Ordem do Canadá e incluída no *Canada's Walk of Fame*, na cidade de Toronto em 2001. Entre os vários prémios de que já foi vencedora, conta com o *Governor General's Award* em 1966 com o seu livro de poesia *The Circle Game* e em 1986 com o romance *The Handmaid's Tale*; com o *Arthur C. Clarke Award* em 1987 também com *The Handmaid's Tale*; com o *Booker Prize* em 2000 com o romance *The Blind Assassin* e em 2019 com *The Testaments* (sequela de *The Handmaid's Tale*); e com o Prémio Príncipe das Astúrias em 2008 na categoria "letras". Referente ao

---

<sup>3</sup> “Tendo nascido em 1939 e tendo voltado à consciência durante a Segunda Guerra Mundial, eu sabia que as ordens estabelecidas poderiam desaparecer da noite para o dia. A mudança também poderia ser tão rápida quanto um raio.” (Atwood, 2017, p. 13)

<sup>4</sup> “Uma escritora versátil e prolífica” (Howells, 1996, p. 1)

<sup>5</sup> “Atwood era conhecida como uma jovem poeta” (Howells, 1996, p. 1)

<sup>6</sup> “Em 1961, ano de sua formatura, ela teve o seu primeiro livro de poemas publicado, uma coleção chamada *Double Persephone*.” (Howells, 1996, p. 3)

mais recente prêmio, o *Booker Prize* em 2019, o júri justificou a sua escolha com o seguinte comentário: “It is a savage and beautiful novel that speaks to us today with conviction and power. The bar is set unusually high for Atwood. She soars.”<sup>7</sup>. Desde o ano de 1976, Margaret Atwood é a fundadora do *Writer’s Trust of Canada*, organização não-governamental que oferece apoio a escritores canadenses e desde 2014 que está incluída no projeto *Future Library*, ao qual cem autores se comprometeram a escrever um livro em cada ano, para depois os textos serem compilados numa coleção que deve ser lançada em 2114, isto é, ao fim de 100 anos.

A escrita de Margaret Atwood, como a de todos os escritores, tem as suas próprias características que a definem como única. Uma dessas características, como já foi brevemente referido, é a sua versatilidade, isto é, a sua facilidade de “saltar” de um género literário para outro. Outro traço da sua escrita remete para a sua abordagem futurista, ou seja, a autora cria, em muitas das suas obras, possíveis futuros distópicos numa tentativa de chamar a atenção dos leitores para questões que a mesma considera alarmantes. Sobre esse assunto, e referindo-se à obra *The Handmaid’s Tale* (1985), que poderá ser a mais conhecida distopia da escritora, Margaret Atwood afirma: “No, it isn’t a prediction, because predicting the future isn’t really possible [...]. Let’s say it’s an anti-prediction: if this future can be described in detail, maybe it won’t happen.”<sup>8</sup> (Atwood, 2017, p. 18). A autora também já afirmou seguir este caminho com o objetivo de alertar as pessoas para que não repitam os erros do passado, como diz na seguinte passagem do seu romance *The Testaments* “Temos de continuar a lembrar as manobras erradas do passado, para não as repetirmos.” (Atwood, 2019, p. 441). Quanto às temáticas recorrentes, a autora é também variável, abordando tópicos como a questão de género e o feminismo, aspeto esse que irá ser aprofundado no próximo capítulo da presente dissertação. À pergunta hipotética colocada pela própria autora sobre se *The Handmaid’s Tale* (1985) é um romance feminista, Margaret Atwood responde:

If you mean a novel in which women are human beings — with all the variety of character and behaviour that implies — and are also interesting and

---

<sup>7</sup> “É um romance selvagem e belo que nos fala hoje com convicção e força. O padrão é excepcionalmente alto para Atwood. Ela voa alto.”

<sup>8</sup> “Não, não é uma previsão, porque prever o futuro não é realmente possível [...]. Digamos que é uma anti-previsão: se esse futuro pode ser descrito em detalhe, talvez não aconteça.” (Atwood, 2017, p. 18)

important, and what happens to them is crucial to the theme, structure, and plot of the book, then yes.<sup>9</sup> (Atwood, 2017, p. 16)

Outro tema para a sua escrita é a defesa dos direitos humanos básicos: “She has maintained an active engagement with cultural politics and human rights issues not only in Canada but on the international scene”<sup>10</sup> (Howells, 1996, p. 5). Sempre intencionou dar notoriedade ao Canadá: “Atwood has done much through her writing and interviews to make Canadian culture visible outside her country.”<sup>11</sup> (Howells, 1996, p. 10). Notória é igualmente a sua preocupação com o ambiente: “her ecological interests and increasingly urgent warnings about global pollution”<sup>12</sup> (Howells, 1996, p. 7). Acerca desse tema, Margaret Atwood afirmou numa entrevista:

Haverá duas opções. Na má, não fazemos nada quanto à alteração climática. O oceano morre e morremos sufocados. Na boa, fazemos muitas das coisas que fazemos agora: livramo-nos das garrafas de água de plástico, resolvemos a alteração climática, deixamos de usar pesticidas, cuidamos do nosso bem-estar físico e biológico e depois temos outras possibilidades para o futuro.<sup>13</sup> (RTP Notícias, 2018)

---

<sup>9</sup> “Se quer dizer um romance no qual as mulheres são seres humanos – com toda a variedade de personagens e comportamentos que isso implica – e também são interessantes e importantes, e o que lhes acontece é crucial para o tema, estrutura e enredo do livro, então sim.” (Atwood, 2017, p. 16)

<sup>10</sup> “Ela tem mantido um envolvimento ativo com a política cultural e as questões de direitos humanos não apenas no Canadá, mas também no cenário internacional.” (Howells, 1996, p. 5)

<sup>11</sup> “Atwood fez muito por meio da sua escrita e de entrevistas para tornar a cultura canadense visível fora de seu país.” (Howells, 1996, p. 10)

<sup>12</sup> “os seus interesses ecológicos e alertas cada vez mais urgentes sobre a poluição global” (Howells, 1996, p. 7)

<sup>13</sup> Transcrição e tradução da minha autoria.

### 2.1.1. Margaret Atwood e a questão de género

As vastas obras de Margaret Atwood, que abrangem diversos géneros desde a poesia, o romance, o conto e o ensaio teórico, são recorrentemente exploradas para diversos propósitos, visto tratarem de assuntos igualmente variados, como a preocupação com os direitos básicos do ser humano, a preocupação com os princípios políticos, os perigos do aquecimento global e, até, as questões de género (Howells, 1996). Por questões de género, entende-se a problematização da igualdade de direitos entre o sexo feminino e o masculino em todos os aspetos da sociedade. A escritora iniciou o seu percurso romancista com a obra *The Edible Woman* (1969) no contexto do surgimento da assim chamada segunda onda dos movimentos feministas na década de 1960, marcada pelo seu radicalismo, nomeadamente o Feminismo Cultural, o Separatismo, o Feminismo Materialista e o Feminismo Radical (Gheorghiu, 2008). Passo a citar uma passagem da obra que poderá demonstrar o seu interesse em questões de género: “«Every woman should have at least one baby.» She sounded like a voice on the radio saying that every woman should have at least one electric hair-dryer. «It’s even more important than sex. It fulfills your deepest femininity.»”<sup>14</sup> (Atwood, 1998, p. 39). Ora, Margaret Atwood afirma não se considerar feminista por três razões principais. Uma delas, apontada por Alanna A. Callaway na sua tese de Mestrado intitulada *Women disunited* (2008), é a falta de solidariedade entre mulheres, que agem, por vezes, em conformidade com a opressão patriarcal e desprezam pessoas do seu próprio sexo. Em *The Handmaid’s Tale* (1985) observamos uma forte crítica neste sentido, quando estamos perante personagens como a Tia Lydia ou Serena Joy, que menosprezam e maltratam mulheres abaixo da sua classe social, compactuando com os líderes terroristas de Gileade no seu *modus operandi*, ilustrando a oposição de Margaret Atwood ao facto de as mulheres estarem desunidas, em vez de lutarem pelo interesse comum do seu género. Outro aspeto que desagrada a escritora nesta segunda vaga feminista é a constante mutação do significado de ‘mulher’, como explica Coral Ann Howells: “The greatest challenge for a woman writer is how to position herself in her response to changing cultural definitions of ‘woman’ and its ‘constellations’ like ‘feminine’ and ‘feminist’.”<sup>15</sup> (Howells, 1996, p. 9). Por este motivo, Margaret Atwood prefere se intitular não como feminista, mas como alguém que expressa

---

<sup>14</sup> “«Todas as mulheres deveriam ter pelo menos um bebé.» Ela soava como uma voz no rádio a dizer que todas as mulheres deveriam ter pelo menos um secador de cabelo elétrico. «É ainda mais importante que o sexo. Preenche a tua feminilidade mais profunda.»” (Atwood, 1998, p. 39)

<sup>15</sup> “O maior desafio para uma escritora é como se posicionar na sua resposta às mudanças nas definições culturais de ‘mulher’ e as suas ‘constelações’ como ‘feminino’ e ‘feminista’.” (Howells, 1996, p. 9)

a sua preocupação pela dignidade humana e pela igualdade de direitos entre géneros. Um último ponto que faz com que a autora não fique segura da adoção do termo ‘feminista’ é o método separatista que exclui qualquer interação social com o sexo masculino, o que parece fugir um pouco ao principal propósito dos movimentos feministas, que é o de igualar os direitos dos sexos, não de os eliminar. Uma crítica a esta vertente de feminismo pode ser identificada também em *The Handmaid’s Tale* (1985) através da personagem da mãe de Defred, que é uma feminista radical e que chega até mesmo a afirmar que os homens só são úteis para o fim reprodutor, o que é irónico, visto ser essa a imagem que os homens de Gileade têm das mulheres: “Os homens não passam de uma estratégia das mulheres para fazerem outras mulheres.” (Atwood, 2013, p. 140). Podemos interpretar que Margaret Atwood se identifica mais com os princípios defendidos pela assim chamada primeira onda de movimentos feministas (por volta de 1920), que podem ser considerados mais liberais e que trataram de questões mais práticas e políticas, como a conquista do voto feminino pelas Sufragistas. “For Atwood, who has been a politically active advocate of human rights since the early 1960s, Cultural Feminism lacked an overt political focus or agenda.”<sup>16</sup> (Callaway, 2008, p. 17). Margaret Atwood não deixa de fazer críticas ao feminismo através das suas protagonistas mulheres, usando a sátira nas suas narrativas, como por exemplo na figura de Defred em *The Handmaid’s Tale* (1985), que se distancia da luta pela sua liberdade e acomoda-se a um sistema de opressão dirigido por elementos misóginos.

Margaret Atwood, em diversos momentos, afirma que as suas obras não são inteiramente ficcionais, visto carregarem sempre o peso de acontecimentos históricos: “«I didn’t invent a lot» in *The Handmaid’s Tale*, Atwood remarks. «I transposed to a different time and place, but the motifs are all historical motifs. »”<sup>17</sup> (Bouson, 2001, p. 42). Quer esta afirmação dizer que os temas e preocupações abordados pela escritora nos seus romances são fruto de uma observação da História trabalhada pelo pensamento da própria autora. Apesar de Margaret Atwood igualmente não querer ser rotulada neste sentido, as críticas feministas que podemos detetar em muitas das suas obras levaram muitas feministas a usarem as mesmas como argumento para a sua causa. É inevitável a perceção de que a distopia de Gileade, por exemplo, se assemelha muito aos ideais preconceituosos

---

<sup>16</sup> “Para Atwood, que tem sido uma defensora politicamente ativa dos direitos humanos desde o início dos anos 1960, o Feminismo Cultural carecia de um foco político aberto ou agenda.” (Callaway, 2008, p. 17)

<sup>17</sup> “«Eu não inventei muito» comenta Atwood sobre *The Handmaid’s Tale*. «Eu transpus para uma época e um lugar diferentes, mas os motivos são todos motivos históricos.»” (Bouson, 2001, p. 42)

para com as mulheres do Puritanismo americano, aliás, como já foi salientado pela própria escritora: “Atwood makes a less disputable point when she warns us about the history of American Puritanism, which is long and dangerous.”<sup>18</sup> (Bloom, 2001, p. 2). O Puritanismo, vertente da Igreja cristã que se desenvolveu no século XVII na Inglaterra e que foi transferida também para a América pelos imigrantes, representava ideais ditos antifeministas, em que o papel das mulheres se resumia a casar, cuidar das tarefas domésticas, no sentido de *household*, e ter filhos, cumprindo com o seu propósito reprodutivo: “The family, after all, was the main arena within which women performed their daily activities, [...] Puritan divines emphasised the importance of the family and household religion (the spiritualised household) as a means of achieving godly behaviour.”<sup>19</sup> (Willen, 1992, p. 564). Apesar das restrições no que toca à igualdade de direitos de géneros, as mulheres puritanas tinham acesso à religião e às suas práticas, sendo estas apelidadas de *godly women*. Estas mulheres serviam-se da religião como uma escapatória ao patriarcado, abrindo-se um espaço em que estas se poderiam expressar: “the need to follow Puritan strategies in their daily life allowed godly women to transcend significant restrictions traditionally imposed on gender.”<sup>20</sup> (Willen, 1992, p. 580). Por isso, Margaret Atwood alerta o leitor, como veremos em *The Handmaid’s Tale* (1985), para um futuro possível, que poderá acontecer se não houver igualdade e partilha entre os géneros em todos os aspetos.

No entanto, Margaret Atwood está ligada às questões de género, desde as suas primeiras publicações, pelo facto de a mesma ter afirmado que Simone de Beauvoir e Betty Friedan, ambas pensadoras de relevo de questões de igualdade de género, terão sido, como refere Coral Ann Howells, uma inspiração literária para a escritora: “Atwood refers to *The Second Sex* [Simone de Beauvoir, 1949] and *The Feminine Mystique* [Betty Friedan, 1963] as the two most significant influences on her thinking as a young woman in early 1960s.”<sup>21</sup> (Howells, 1996, p. 15). Ora, ao ler as obras da autora, vemos que na sua maioria são protagonizadas pelo sexo feminino, ou seja, mulheres representadas

---

<sup>18</sup> “Atwood coloca uma questão menos discutível quando nos avisa sobre a história do puritanismo americano, que é longa e perigosa.” (Bloom, 2001, p. 2)

<sup>19</sup> “Afinal de contas, a família era a arena principal dentro da qual as mulheres realizavam as suas atividades diárias, [...] os teólogos puritanos enfatizavam a importância da família e da religião doméstica (a casa espiritualizada) como um meio para alcançar um comportamento piedoso.” (Willen, 1992, p. 564)

<sup>20</sup> “a necessidade de seguir estratégias puritanas no seu quotidiano permitia que mulheres piedosas transcendessem restrições significativas tradicionalmente impostas ao género.” (Willen, 1992, p. 580)

<sup>21</sup> “Atwood refere-se a *The Second Sex* [Simone de Beauvoir, 1949] e *The Feminine Mystique* [Betty Friedan, 1963] como as duas influências mais significativas no seu pensamento enquanto mulher jovem no início dos anos 1960.” (Howells, 1996, p. 15)

consoante várias perspetivas, como os diferentes tipos de feminilidade ou até os aspetos que marcam as suas relações umas com as outras e com o sexo oposto (Callaway, 2008).

### 3. Análise de uma distopia patriarcal

Em ambos os textos analisados, preside à história uma distopia patriarcal. O conceito de distopia vem do termo “utopia”, que surgiu a partir de uma obra de Thomas More do mesmo nome, *Utopia* (1516), cuja definição direta é “lugar nenhum”, mas, mais precisamente, remete para a construção de uma sociedade ideal tida quase como impossível, como diria Marc Augé um “não-lugar” (Augé, 1992). Daí a origem do conceito de “distopia”, que designa o contrário de utopia, isto é, continua a remeter para um futuro imaginado, mas imperfeito ou até nefasto. Outro conceito relevante é o de “patriarcado”, que é definido no *Dicionário de Crítica Feminista* (2005) da seguinte forma:

Num contexto antropológico, patriarcado é o termo que descreve um sistema de organização social, formado a partir de células familiares estruturadas de tal forma que as tarefas, as funções e a noção de identidade de cada um dos sexos estão definidas de uma forma distinta e oposta, sendo estabelecido que as posições de poder, privilégio e autoridade pertencem aos elementos masculinos, quer ao nível familiar, quer ao nível mais lato da sociedade no seu todo. (Macedo & Amaral, 2005, p. 145)

Já no contexto da psicanálise, a noção de patriarcado vem da ideia de pai como figura elevada no seio de um agregado familiar, que depois acaba por se estender a outras situações. No âmbito da crítica feminista é defendida a conceção de que ao privilegiarmos socialmente um género, os homens, estamos a contribuir para a opressão de outro, as mulheres.

Fazendo a junção das duas noções, estamos perante um conceito-chave no âmbito da presente investigação: a “distopia patriarcal”. Este conceito define-se por ser um futuro imaginado, onde vigora um sistema político-social que privilegia os homens em relação às mulheres e, por isso, é o oposto de sociedade ideal, mas sim uma sociedade defeituosa e machista. Margaret Atwood cria assim Gileade, um sistema patriarcal imposto à força por uma entidade terrorista: “A feminist dystopia, but also part lurid Gothic fantasy and domestic romance plot, *The Handmaid’s Tale* lays bare the inherent misogyny of patriarchal culture.”<sup>22</sup> (Bouson, 2001. p. 43).

---

<sup>22</sup> “Uma distopia feminista, mas também em parte uma lúgubre fantasia gótica e um enredo de romance doméstico, *The Handmaid’s Tale* revela a misoginia inerente à cultura patriarcal.” (Bouson, 2001, p.43)

### 3.1. O campo de tensão entre os géneros

Para esta investigação, irei explorar o conceito de campo de tensão entre géneros e aplicá-lo aos textos aqui a serem abordados. Por campo de tensão entre géneros entende-se um campo invisível aos olhos, mas perceptível a todos, tratando-se da relação entre os géneros masculino e feminino que é marcada por tensão, pois, existindo discrepâncias na forma como agem e como socialmente são vistos e tratados, acaba por existir um desconforto entre os géneros, impedindo-os de estarem em completa sintonia. Esse campo de tensão é visível em *The Handmaid's Tale* (1985) através do testemunho de Defred, que dá exemplos de inúmeras situações em que o sexo feminino entra em conflito com o sexo masculino, criando tensão na relação entre ambos. Já em *The Testaments* (2019), o campo de tensão é notório através dos relatos de três mulheres subjugadas mais uma vez ao sistema de Gileade, sendo que se situam em posições distintas na hierarquia e, por esse motivo, poderá ser interessante perceber as discrepâncias no seu pensamento quanto ao mundo à sua volta e quanto às injustiças que vão acontecendo a nível de desigualdade de género.

Na área da Física, o termo “tensão” significa essencialmente uma dupla de forças que gerem uma ação-reação e que é exercida em cada uma das extremidades dos elementos em questão, ou seja, um polo que exerce uma determinada ação que, posteriormente, provoca uma determinada reação no polo oposto e vice-versa. Já no campo da Sociologia, “tensão” remete para “as emoções geradas, de forma espontânea, nomeadamente no âmbito das relações de poder, e a capacidade dos seres humanos de gerirem essas emoções, a partir de «guiões culturais» incorporados em processos de socialização” (Abrantes, 2016, p. 17). Isto é, um campo de tensão está associado a uma relação de poder de uma das partes e, por isso, origina emoções que deverão ser controladas por ambos os polos, mas que podem resultar numa relação em que a tensão está presente.

O campo de tensão entre géneros poderá estar relacionado com uma situação de poder, na medida em que o sexo masculino é dominante sobre o sexo feminino em muitos aspetos da sociedade. Em *The Handmaid's Tale* (1985), o foco será mesmo esse, sendo que Defred, como todas as outras mulheres de Gileade, está subjugada ao sexo masculino e é refém de um ambiente de tensão na ausência de qualquer liberdade para poder reagir com verdade às situações que lhe são impostas com medo de que haja retaliações. Em *The Testaments* (2019), vemos algumas semelhanças a este formato, embora seja narrado

por três mulheres, completamente diferentes entre si, mas com opiniões bem formadas acerca do campo de tensão entre géneros.

### 3.2. *A História de uma Serva (1985)*

Uma das obras selecionadas para exploração do tema foi *The Handmaid's Tale* (1985), traduzido para português com o título *A História de uma Serva*, que foi vencedora do *Governor General's Award* em 1986 e do *Arthur C. Clarke Award* em 1987. Apesar de ter sido publicada em 1985, ainda hoje é lida, traduzida em múltiplas línguas e é objeto de estudo para trabalhos de investigação a nível académico e não só: “*The Handmaid's Tale's* messages and iconography feel more applicable than ever today. But we always seem to be saying that about Atwood's story.”<sup>23</sup> (Armstrong, 2018, p. 9). A obra passou a ser usada como símbolo da opressão feminina, através de referências diretas como a touca de abas largas e o vestido vermelho: muitas feministas passaram a adotar essas vestes nas suas manifestações de defesa dos direitos reprodutivos das mulheres.

Contextualizando o enredo da obra a nível espacial, a narrativa passa-se na cidade de Boston, capital do estado norte-americano de Massachusetts. Apesar de ao longo do texto não ser claro em que parte da América acontece a ação, Margaret Atwood desvenda o mistério numa entrevista em que lhe é perguntado se o espaço da sua narrativa é uma espécie de Boston disforme, ao qual responde: “Not amorphous. It's enormously concrete. (...) I lived in Boston for four years. It's also the land of my ancestors.” (Tomc, 2001, pp. 79-80).<sup>24</sup> Quanto a nível temporal, não é especificado o ano, apenas se sabe que tem ação num futuro próximo.

Passando à narrativa em si, trata-se de uma distopia em que, após um ataque terrorista, a cidade de Boston passa a chamar-se Gileade, e torna-se um sistema totalmente patriarcal. O ataque surge no contexto de uma crise demográfica extrema, na qual a taxa de natalidade e fertilidade estava cada vez mais baixa. De acordo com o Epílogo do livro, denominado “Anotações Históricas”, a queda do nível de fertilidade tem vários motivos, entre os quais o fácil acesso a vários tipos de contraceção, a propagação de doenças sexualmente transmissíveis e o alto nível de esterilidade, na sua maioria nos homens, provocada pela vasta poluição do ar. A solução encontrada pelos membros mais radicais desta nova forma de Governo, que são cristãos extremistas e acreditam cegamente nos costumes conservadores, é a de isolar todas as mulheres férteis e atribuir-lhes o papel redutivo de procriar e conceber vida. Assim sendo, cada uma destas mulheres, chamadas

---

<sup>23</sup> “As mensagens e a iconografia de *The Handmaid's Tale* parecem hoje mais aplicáveis do que nunca. Mas parece que estamos sempre a dizer isso sobre a história de Atwood.” (Armstrong, 2018, p.9)

<sup>24</sup> “Não disforme. É extremamente concreto. (...) Morei em Boston por quatro anos. É também a terra dos meus ancestrais.” (Tomc, 2001, pp. 79-80)

de Servas, são colocadas numa família de elite, após uma formação rigorosa de disciplina e conversão ao seu novo papel na sociedade. As Servas são postas nestas famílias com o objetivo de conceber um filho(a)/ herdeiro(a), de preferência homem, com o Comandante do “agregado”, que é como os homens de classe alta são denominados, durante o que chamam de Cerimónia, feita com a presença obrigatória da Esposa. A Cerimónia acaba por ser uma violação a estas mulheres, não só pela participação direta dos homens, mas também pela presença e consentimento das suas esposas. Todo este procedimento é inspirado na história bíblica de Bila que era serva de um casal, Raquel e Jacó, que não conseguia ter filhos e, por isso, a esposa oferece a sua serva ao marido para que este se sirva dela para procriar um filho para o casal.

É relevante referir a hierarquia imposta em Gileade, de forma a entender melhor o contexto da narrativa. Os homens têm todos algum tipo de poder: os “Comandantes” estão encarregados da tarefa da procriação juntamente com as Servas, embora o mérito, em caso de sucesso, seja quase todo prestado ao sexo masculino; os “Olhos” são espiões do Governo, infiltrados nos agregados familiares, com o propósito de denunciar qualquer lei quebrada; os “Anjos” são os soldados que lutam na guerra; e os “Guardiães” policiam as ruas e os estabelecimentos e encarregam-se também de tarefas menores, como servir de motorista ou jardineiro, no entanto, podem subir na hierarquia e tornar-se Comandantes se lhes for atribuída uma Esposa. Quanto às mulheres, há duas categorias com algum poder, apesar de terem as suas limitações dentro do sistema: as “Esposas”, que como o próprio nome indica, são as mulheres dos Comandantes, e as “Tias”, que supervisionam a formação das Servas. Depois temos mulheres privadas de qualquer tipo de liberdade e independência, como é o caso claro das Servas, mas não só: há as “Martas”, que tratam das lides da casa dos agregados de elite; as “Econoesposas”, que são esposas de homens de classe baixa e, portanto, encarregam-se da questão da procriação e também do cuidado da casa; e as “Não-Mulheres”, o estatuto mais baixo, que inclui idosas, viúvas, freiras, etc., ou seja, mulheres que já não podem procriar ou que simplesmente não estão dispostas a colaborar e, por isso, são mandadas para as Colónias, onde fazem trabalhos forçados que envolvem químicos, o que faz com que não tenham muito tempo de vida uma vez lá. As categorias também são distinguidas através de cores, isto é, os Comandantes vestem um fato preto, as Esposas um vestido azul, as Tias uma farda castanha, as Martas uma farda verde, as Servas um vestido vermelho, a simbolizar o sangue, e as Econoesposas um vestido azul, verde e vermelho, que simboliza o facto de

terem de cumprir com o serviço de três categorias por não terem possibilidades de ter uma Marta ou uma Serva.

Feita a contextualização da narrativa, é importante salientar que a obra está escrita na primeira pessoa, pois segue o testemunho de uma Serva cujo nome nunca sabemos. As mulheres tornadas Servas perdem o seu próprio nome e passam a ser denominadas consoante o nome do seu Comandante. A narradora apresenta-se como “Defred”, o que quer dizer que o seu Comandante se chama Fred, pois o patronímico usado surge através da expressão “do Fred”: “Even her name is a symbol of slavery and a reflection of the intention to erase her individuality”<sup>25</sup> (Cykman, 2013, p. 193). No original, na língua inglesa, a protagonista chama-se “Offred”, que também segue o mesmo patronímico, “*of Fred*”, mas que pode ter uma outra interpretação mais subjetiva, pode estar a fazer alusão à palavra “*offered*”, em português “oferecida” ou até mesmo “*affraid*”, “assustada”, como é referido no seguinte texto: “She is “Of Fred.” Her name, as numerous commentators have pointed out, also suggests the words “afraid”, “offered,” and “off-read” (misread).”<sup>26</sup> (Bouson, 2001, p. 43).

Para além das alusões bíblicas e histórias mencionadas, Atwood inspirou-se no contexto histórico dos anos 80 para recriar a sua distopia patriarcal, visto que a obra foi lançada em 1985. Na década de 80, nos EUA, assistiu-se a um clima opressivo em que a autora se baseou para dar origem a Gileade. Uma das situações opressivas foi a eleição do presidente Ronald Reagan em 1980, grande defensor do conservadorismo, política que defende a manutenção das instituições sociais tradicionais no que toca à cultura e à civilização. Um outro fator alarmante foi o empoderamento da Direita Cristã, movimentos políticos apoiantes do conservadorismo por meio dos ensinamentos do cristianismo, bem como das suas organizações, *Moral Majority*, *Focus on the Family* e *Christian Coalition*. O surgimento do conceito de televangelismo também contribuiu para marcar uma era mais conservadora, visto se tratar da utilização dos *media*, mais precisamente da rádio e da televisão, para divulgar o cristianismo. Este televangelismo está representado na obra através da personagem de Serena Joy, esposa do Comandante Fred, que, antes do regime de Gileade ter ascendido, defendia políticas teocráticas por meio de discursos feitos na televisão: “Agora já não profere discursos. Tornou-se

---

<sup>25</sup> “Até o seu nome é um símbolo de escravidão e um reflexo da intenção de apagar a sua individualidade” (Cykman, 2013, p. 193)

<sup>26</sup> “Ela é “*Of Fred*”. O seu nome, como numerosos comentadores apontaram, também sugere as palavras “*affraid*”, “*offered*”, e “*off-read*” (*misread*).” (Bouson, 2001, p. 43)

incomunicável. Fica em casa, coisa que não parece assentar-lhe bem. Como deve estar furiosa, agora que ficou refém das suas próprias palavras.”<sup>27</sup> (Atwood, 2013, p. 58). Margaret Atwood marca a escrita desta obra baseando-se em todos estes acontecimentos extremos em volta do cristianismo. Também faz uso das preocupações ambientais nos anos 80, bem como dos ataques aos direitos reprodutivos das mulheres. Um dos exemplos mais claros sobre o tema dos direitos reprodutivos é o do *Lebensborn*. Este termo alemão traduzido para português significa “fonte da vida” ou, mais literalmente, “nascido em vida”, e foi uma estratégia implementada pelos nazis durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Tratava-se de um sistema totalitário nacional-socialista da Alemanha com o objetivo de aumentar a raça ariana, tomando medidas como a proibição do aborto, a facilitação de partos em anonimato e a distribuição de crianças ilegítimas por famílias de elite, como membros da SS: “The media and other sources of information have revealed that such horrors have happened in Nazi Germany, old Yugoslavia and Bosnia, among other countries where sexual obedience has served to «fortify the race» and/or establish power relations.”<sup>28</sup> (Cykman, 2013, p. 193). Um acontecimento semelhante ocorreu na Roménia. Em 1966, Nicolae Ceausescu, que na altura era Secretário-Geral do Partido Comunista, implementou medidas para aumentar a taxa de natalidade na Roménia, entre elas o policiamento das mulheres grávidas e a abolição do aborto e dos métodos contraceptivos. Atwood serve-se destes momentos históricos e cria Gileade, um sistema que toma por completo toda a liberdade reprodutiva das mulheres, forçando-as a engravidar de forma a aumentar a taxa de natalidade. Outro evento que inspirou a escritora deu-se em 1976, na Argentina, quando uma força militar se apoderou do governo e tomou medidas para entregar a descendência das classes mais baixas às classes dominantes, ou seja, tiravam os bebés de mulheres de classe baixa e entregavam a famílias de militares sem filhos. Este sistema também se reflete em Gileade, visto que, após o golpe de Estado de uma força militar, as Servas são obrigadas a dar os seus filhos às famílias dos Comandantes:

So many different strands fed into *The Handmaid's Tale* — group executions, sumptuary laws, book burnings, the Lebensborn program of the S.S. and the

---

<sup>27</sup> “She doesn’t make speeches any more. 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. 52) [no original]

<sup>28</sup> “A média e outras fontes de informação revelaram que tais horrores aconteceram na Alemanha nazista, na antiga Jugoslávia e na Bósnia, entre outros países onde a obediência sexual serviu para “fortificar a raça” e/ou estabelecer relações de poder.” (Cykman, 2013, p. 193)

child-stealing of the Argentinian generals, the history of slavery, the history of American polygamy... the list is long.<sup>29</sup> (Atwood, 2017, p. XVIII)

É relevante salientar o contexto literário dos anos 80, isto é, que obras se destacaram no período entre 1980 e 1985, ano em que Margaret Atwood publicou *The Handmaid's Tale*, de modo a perceber de que forma poderá ter influenciado a autora na criação do seu texto. Três livros que foram relevantes na década de 80 foram *Il nome della rosa* [O Nome da Rosa] (1980), de Umberto Eco, *The Color Purple* [A Cor Púrpura] (1982), de Alice Walker, e *V For Vendetta* [V de Vingança] (1982), de Alan Moore e David Lloyd. O último mencionado trata-se de uma série de livros de banda desenhada que retrata um futuro imaginário, mais precisamente uma distopia, em que foi imposto um sistema autoritário marcado pela opressão e resistência, à semelhança do que acontece em Gileade em *The Handmaid's Tale*. Uma outra obra que Atwood confessou ter sido inspiração para escrever o seu texto foi *A Clockwork Orange* [A Laranja Mecânica] (1962), de Anthony Burgess, que, apesar de ter sido lançada muito antes de *The Handmaid's Tale*, tem um enredo que poderia ser adaptado para os anos 80 e que foi consagrada como uma das obras mais influentes no século XX, visto se tratar de uma história que descreve atos de violência e a importância do livre-arbítrio numa distopia criada pelo autor (Bloom, 2001). A obra *Brave New World* [Admirável Mundo Novo] (1932), de Aldous Huxley, também é de sua justiça uma forte referência para Margaret Atwood, visto retratar uma abordagem futurista e ser uma das distopias mais conhecidas do século XX. Os clássicos de George Orwell, como *Animal's Farm* [A Quinta dos Animais] (1945) e *1984* (1949), também foram relevantes nos anos 80, pois foram muito lidos e adaptados ao cinema, inclusive o *1984* foi adaptado a um filme nesse mesmo ano. Estas obras, apesar de não se focarem no papel das mulheres, poderão ter contribuído para a visão de Atwood, na medida em que as suas narrativas são caracterizadas por uma distopia, ou seja, a ameaça de sistemas autoritários de total controlo:

À semelhança do que sucede nas narrativas de Orwell e Huxley, em *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood (1985) as relações sociais são estritamente reguladas, os casamentos são celebrados em massa pelo Estado, o divórcio é proibido e tanto o amor romântico como o amor familiar são tabus. (Mendes, 2007, p. 138)

A década de 80 foi marcada pela preocupação por parte dos escritores e intelectuais com os novos totalitarismos que iam surgindo e com as agravantes alterações climáticas: "The

---

<sup>29</sup> "Tantas vertentes diferentes alimentaram *The Handmaid's Tale* – 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. XVIII)

control of women and babies has been a feature of every repressive regime on the planet."<sup>30</sup> (Atwood, 2017, p. XVII).

---

<sup>30</sup> "O controlo de mulheres e bebés tem sido uma característica de todos os regimes repressivos do planeta." (Atwood, 2017, p. XVII)

### 3.2.1. A dominação masculina

Feito o enquadramento da ação, é perceptível em várias situações da narrativa a relação de tensão entre o género feminino e o masculino perante os acontecimentos que vão decorrendo ao longo do texto. Defred afirma: “Alguma coisa poderia ser trocada, pensávamos nós, algum acordo feito, algum câmbio, continuávamos a ter o nosso corpo. Era essa a nossa fantasia.” (Atwood, 2013, p. 12). O que a protagonista quer dizer com isto é o facto de o corpo feminino ser a única “moeda de troca” que as mulheres têm, a sua única utilidade, pois de nada servem se não puderem gerar vida e, nesse caso, tornam-se dispensáveis. O seu corpo é a sua única salvação. Num outro momento, Defred parece fazer referência ao pensamento de Virginia Woolf: “O meu quarto, seja. Tem de haver um espaço, por fim, que eu reclame como sendo meu, até mesmo numa altura destas.”<sup>31</sup> (Atwood, 2013, p. 63). A protagonista revela a necessidade de ter posse de algo, de ter um porto seguro, um refúgio; é no quarto, à noite, que Defred viaja pelas suas memórias antes de Gileade, quando ainda tinha a sua família, amigos e trabalho, quando ainda tinha algum sentido de liberdade: “A secção *Night* do projecto narrativo sinaliza o escape para um mundo privado de memória e desejo, quando a existência da *Handmaid* não está sob escrutínio público.” (Mendes, 2007, pp. 141-142). Outra questão levantada no texto de Margaret Atwood é o problema da esterilidade e da recorrente atribuição da “culpa” às mulheres. Em Gileade, é uma heresia pensar que um homem pode ser estéril, as mulheres é que são defeituosas nesse sentido: “*Estéril*. Já não existe tal coisa, um homem estéril, pelo menos, oficialmente. Existem apenas mulheres fecundas e mulheres infecundas, é essa a lei.” (Atwood, 2013, p. 74). Outro ideal é o do homem como o chefe de família, é a ele que cabe a gestão do agregado familiar. Este pensamento é comum em muitas culturas, especialmente em ditaduras, como é o exemplo do Estado Novo em Portugal, em que havia a famosa lição de Salazar (“Deus, Pátria, Família”) que resume muito bem os princípios de Gileade, provando mais uma vez que Atwood se inspirou em acontecimentos verídicos para construir a sua narrativa. As Servas, quando assumem este papel, deixam de ser chamadas pelo seu nome:

Não me chamo Defred, tenho outro nome, que agora ninguém usa porque é proibido. Digo para comigo que não importa, o nome de uma pessoa é como

---

<sup>31</sup> “My room, then. There has to be some space, finally, that I claim as mine, even in this time.” (Atwood, 1996, p. 56) [no original]

o número de telefone, só é útil para os outros; mas o que digo a mim própria é errado, importa sim. (Atwood, 2013, p. 100)

Esta ação é quase como um roubo de identidade e uma desumanização destas mulheres e, embora Defred se tente abstrair da importância de lhe ter sido tirado o seu próprio nome, no fundo sabe que são “pequenas coisas” como esta que lhe tiram a liberdade. Em determinada ocasião, a protagonista refere que sente que o seu Comandante usa “disfarces de benevolência” (Atwood, 2013, p. 104), pois parece que este tenta normalizar toda a situação para não se sentir tão culpado, ou seja, tenta parecer benévolo e misericordioso, mas é igual a todos os outros homens de Gileade. Numa outra passagem, Defred afirma o seguinte: “Ele tem algo que nós não temos, tem a palavra. Desperdiçámo-la tanto, em tempos.” (Atwood, 2013, p. 105). A palavra é, provavelmente, o que as mulheres de Gileade mais sentem falta, isto é, o poder de expressar a sua opinião, o que tinham tomado como garantido no mundo pré-Gileade. Num outro momento, a protagonista interroga-se se a situação em que foi posta será pior para ela ou para Serena Joy, a Esposa do seu Comandante. Todas as mulheres, sejam de que grupo social forem, sofrem com Gileade e Defred mostra compaixão por Serena Joy, porque o papel de Esposa acaba por também ser um papel ingrato: “the victimization process does not involve Offred and the handmaids alone, but extends to the oppressors as well. Everyone ruled by the Gilead regime suffers the deprivation of having no choice, except what the church-state decrees”<sup>32</sup> (Malak, 2001, p. 8). Numa parte da obra denominada “Dia de Parto”, Defred reflete sobre alguns aspetos relacionados com o posicionamento de cada grupo de género, isto é, descreve que lugar ocupam as mulheres e os homens num momento destes. Enquanto decorre um parto, as mulheres reúnem-se todas para prestar auxílio à mulher grávida (uma Serva) e os homens fazem tempo ocupando-se de atividades consideradas masculinas, como a leitura. A leitura é proibida para as mulheres, pois são facilmente influenciadas pelo que leem, enquanto os homens têm uma mente mais resistente para essa ocupação. Atentando à seguinte passagem:

Claro que do Comandante nem sinal. Foi seja lá para onde for que os homens vão nestas ocasiões, algum esconderijo. Provavelmente, está a calcular quando será provável que anunciem a sua promoção, se tudo correr bem. Agora tem a certeza de que vai receber uma. (Atwood, 2013, p. 135)

---

<sup>32</sup> “o processo de vitimização não envolve apenas Offred e as servas, mas estende-se também aos opressores. Todos os governados pelo regime de Gileade sofrem a privação de não ter escolha, exceto o que a igreja-estado decreta” (Malak, 2001, p. 8)

Ainda sobre o momento do parto, os Comandantes ausentam-se da casa e deixam esse trabalho para as mulheres. O nascimento de uma criança saudável é sinónimo de uma promoção no seu trabalho, pois não há nada mais precioso em Gileade que as crianças e o mérito é todo atribuído aos homens. Sobre a questão da leitura, o Comandante de Defred a dada altura afirma o seguinte: “Aquilo que é perigoso nas mãos das multidões, disse ele, com o que podia ou não ter sido ironia, é suficientemente seguro para aqueles cujos motivos são... Irrepreensíveis, disse eu. Ele anuiu com ar grave.” (Atwood, 2013, pp. 180-181). A ideia de que as mulheres não são dignas do direito à leitura, pois é considerado perigoso para as mesmas, ao contrário dos homens que são isentos de repreensão/ censura, portanto, são dignos dessa regalia: “tudo é catalogado de acordo com categorias binárias: permitido/proibido, lícito/ilícito, reprodutivo/não reprodutivo” (Mendes, 2007, p. 139). Para Gileade, as mulheres têm sempre um motivo perverso para tais coisas, enquanto os homens só praticam o bem. Numa outra ocasião, a protagonista reflete sobre o facto de as mulheres serem impedidas de trabalhar, o que acaba por ser um retroceder da História antes da emancipação feminina. Começa a ser estranho para Defred pensar que já existiu uma altura em que as mulheres terem empregos era uma normalidade. Encontramos também um pouco do pensamento de Simone de Beauvoir no texto, até porque Margaret Atwood admitiu se inspirar na teórica em questão no decorrer da escrita desta obra. Numa passagem, temos uma referência ao facto de as mulheres se sentirem sempre culpadas: “O que era que nos fazia sentir que merecíamos aquilo?”<sup>33</sup> (Atwood, 2013, p. 203); o que remete para a culpa inerente no sexo feminino que Beauvoir abordou n’*O Segundo Sexo* (1949). A dada altura, o Comandante diz a seguinte frase a Defred: “Melhor nunca significa melhor para toda a gente, diz ele. Quer sempre dizer pior para alguns.”<sup>34</sup> (Atwood, 2013, p. 240). Esta frase resume o significado de campo de tensão entre os géneros, em que o género masculino é beneficiado em prol do género feminino. Este pensamento acaba por ser o lema de qualquer sistema totalitário, ou seja, a normalização dos “danos colaterais” em prol de um bem maior. Na mentalidade do povo de Gileade, o mundo estava perdido antes do golpe de Estado, nunca devia ter deixado de ser regido pelas leis do Antigo Testamento, a lei natural das coisas: “Aqueles anos foram uma anomalia, historicamente falando, disse o Comandante, uma casualidade. A única coisa que fizemos foi devolver as coisas às normas da natureza.” (Atwood, 2013,

---

<sup>33</sup> “What was it about this that made us feel we deserved it?” (Atwood, 1996, p. 182) [no original]

<sup>34</sup> “Better never means better for everyone, he says. It always means worse, for some.” (Atwood, 1996, p. 218) [no original]

p. 250). Esta afirmação remete para o facto de, antigamente, as esferas masculina e feminina estarem bem separadas, nas quais o homem era o chefe da família e a mulher a dona de casa. Durante um discurso, um outro Comandante aborda a história de Adão e Eva ao proferir uma passagem do Antigo Testamento que realça a ideia de que o homem veio primeiro que a mulher (que foi feita a partir da sua costela), a mulher é que corrompeu o homem e a única salvação dos seus pecados é através da maternidade, daí vem a sua redenção. No capítulo final do livro, a protagonista diz o seguinte: “Quero continuar a viver, seja como for. Renuncio de boa vontade ao meu corpo, para usos de outrem. Podem fazer de mim o que quiserem. Sou abjeta. Sinto, pela primeira vez, o verdadeiro poder que eles têm.” (Atwood, 2013, p. 322). Defred sente medo por não saber o que lhe irá acontecer depois de ter sido apanhada a infringir as leis de Gileade e sente, nesse momento, o real poder que os homens têm sobre a sua vida e afirma que prefere viver subjugada do que deixar de viver de todo: “She goes on a ride that can take her toward torture and death or toward freedom.”<sup>35</sup> (Cykman, 2013, p. 196).

A obra de Margaret Atwood também realça alguns aspetos que estavam errados na sociedade no mundo pré-Gileade, fazendo ao mesmo tempo uma crítica à nossa própria sociedade. Um deles é, por exemplo, as regras que não eram ditas, mas que existiam entre as mulheres:

Recordo-me das regras, regras que não eram ditas, mas que todas as mulheres sabiam: não abrir a porta a desconhecidos, mesmo que ele diga que é polícia. Pedir-lhe que passe a identificação por baixo da porta. Não parar na estrada para ajudar um condutor que pareça estar com problemas. Manter as portas trancadas e seguir caminho. Se alguém assobiar, não se virar para olhar. Não ir a uma lavandaria sozinha, à noite. (Atwood, 2013, p. 35)

Nesta passagem percebemos que o mundo não era perfeito ou justo, pois havia uma forte discrepância entre os homens e as mulheres. Também nos apercebemos da falta de segurança que o sexo feminino sofre no dia a dia, por exemplo o medo de sair sozinha à noite. A mulher é vista como uma presa a ser caçada numa sociedade comandada pelos homens e é considerada culpada caso algo lhe aconteça. Numa outra ocasião, Defred afirma que, antes de Gileade, as mulheres pareciam ter o poder de escolha, mas que na verdade não o tinham, ou seja, a ilusão de que as mulheres tinham os mesmos direitos que os homens. Atwood também critica, de certa forma, o feminismo extremo através da personagem da mãe de Defred, que profere estas palavras: “Os homens não passam de

---

<sup>35</sup> “Ela faz um caminho que a pode levar à tortura e à morte ou à liberdade.” (Cykman, 2013, p. 196)

uma estratégia das mulheres para fazerem outras mulheres.” (Atwood, 2013, p. 140). A autora escreve esta frase de uma forma satírica, pois a mãe de Defred tenta reduzir os homens ao papel reprodutor, o que é irônico, visto que é o inverso que é propagado em toda a obra.

Através da análise, conseguimos perceber a clara subjugação do sexo feminino ao masculino presente na obra de Atwood, através do testemunho de uma mulher de Gileade, que nos fala com um discurso pessoal e por experiência própria. Também é visível a influência de teorias de diversos pensadores da área dos estudos de gênero, principalmente o cunho de Simone de Beauvoir, na sua tese de que a mulher é o Outro, o gênero secundário: “The handmaid’s situation lucidly illustrates Simone de Beauvoir’s assertion in *The Second Sex* about man defining woman not as an autonomous being but as simply what he decrees to be relative to him”<sup>36</sup> (Malak, 2001, p. 6). Compreendemos que Defred sente na pele essa secundarização, assim como todas as mulheres de Gileade, na medida em que é tratada de forma diferente e desigual só por ser mulher.

---

<sup>36</sup> “A situação da serva ilustra com lucidez a afirmação de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* sobre o homem definir a mulher não como um ser autônomo, mas simplesmente como o que ele decreta ser relativo a ele” (Malak, 2001, p. 6)

### 3.2.2. O papel reprodutor das mulheres

As mulheres de Gileade estão confinadas a um papel reprodutor no seio desta sociedade, isto é, o de proporcionar crianças num mundo onde a taxa de natalidade estava a decrescer cada vez mais. No início da obra, Defred reflete sobre a sua situação de subjugação que, apesar de ser precária, ainda é uma situação favorável em relação à de todas as mulheres que foram enviadas para as Colónias ou que foram executadas e expostas no Muro, local onde penduravam os corpos dos “traidores” de Gileade: “É isso que agora somos. Ficávamos em situação difícil; aquelas de nós que ainda têm situação.” (Atwood, 2013, p. 16). As Servas têm uma vestimenta própria que é composta, no geral, por um vestido vermelho e por abas brancas que tapam os seus rostos. O intuito deste “uniforme” é o de esconder o máximo possível do seu corpo, pois estas não devem chamar a atenção dos homens, devem ser modestas e humildes: “When entering the public sphere in *The Handmaid’s Tale*, Offred is forced to wear clothing which obscures her face and body, repressing any presentation of identity or sexuality to Gilead’s male population.”<sup>37</sup> (Barkass-Williamson, 2016-2017, p. 164). A cor vermelha é simbólica, pois representa a cor do sangue menstrual, quando a sua missão é falhada, e do sangue do parto, quando é bem-sucedida: “Tudo, à exceção das abas que me ladeiam o rosto, é vermelho: da cor do sangue, que nos define.”<sup>38</sup> (Atwood, 2013, p. 16). Este pensamento já tinha sido discutido por Susan Gubar, quando menciona que o sangue é inerentemente relacionado com a mulher: “a centralidade do sangue como símbolo oferecido pelo corpo feminino.” (Gubar, 1981, p. 110). Numa outra passagem, a protagonista volta a demonstrar empatia e compaixão pela Esposa do seu Comandante ao ponderar sobre o papel da mesma no sistema patriarcal: “Talvez seja simplesmente uma coisa para manter as Esposas ocupadas, para lhes dar a sensação de que estão a ser úteis.” (Atwood, 2013, p. 22). Independentemente de estarem acima das Servas na hierarquia, as Esposas também são vítimas de Gileade pelo simples facto de serem mulheres. A sua função é esperar e rezar para que a sua Serva engravide, por isso não têm um papel ativo ou particularmente útil. As Tias apregoam às Servas que o seu papel é o mais honroso de todos e que não deve

---

<sup>37</sup> “Ao entrar na esfera pública em *The Handmaid’s Tale*, Offred é forçada a usar roupas que obscurecem seu rosto e corpo, reprimindo qualquer apresentação de identidade ou sexualidade para a população masculina de Gileade.” (Barkass-Williamson, 2016-2017, p. 164)

<sup>38</sup> “Everything except the wings around my face is red: the colour of blood, which defines us.” (Atwood, 1996, p. 14) [no original]

ser tomado com leveza, deve ser apreciado, pois é um serviço que só as mesmas podem executar. Apesar disso, as Servas não são de confiança, têm de estar sempre aos pares e supervisionadas pelos Guardiães, além disso, não lhes é permitido estarem sozinhas e só podem ir a determinados sítios. Numa visita de mulheres estrangeiras a Gileade, Defred fica chocada e sente quase repulsa pela forma como estas estão vestidas:

Paro. Deglen para ao meu lado e sei que ela também não consegue tirar os olhos destas mulheres. Estamos fascinadas, mas também com aversão. Parecem despidas. Foi preciso tão pouco tempo para mudar a nossa cabeça, em coisas como esta. (Atwood, 2013, p. 39)

Depois de toda a lavagem cerebral a que as Servas foram submetidas, a narradora sente estranheza ao ver estas mulheres “quase despidas” e conota esse facto como algo negativo. É nesse momento que se apercebe da forma como o ser humano é maleável e adaptável às situações a que é exposto. As Tias treinavam as Servas para sentirem vergonha do seu próprio corpo e para o protegerem a todo o custo: “A modéstia é invisibilidade, dizia a Tia Lydia. Nunca se esqueçam disso. Ser vista... ser *vista*... é ser, a sua voz tremia, penetrada. Aquilo que vocês devem ser, raparigas, é impenetráveis.”<sup>39</sup> (Atwood, 2013, p. 40). O aborto é um crime muito grave em Gileade, as Servas não podem de maneira nenhuma impedir o nascimento de um bebé, pois a pena para tal delito é a morte. Nenhuma Serva tomaria tais medidas, visto ser tão difícil engravidar: “Nenhuma mulher no seu juízo perfeito procuraria nos dias que correm impedir um nascimento, tivesse ela a sorte de conceber.” (Atwood, 2013, p. 45). As Servas são tratadas como crianças, pois, perante o olhar de Gileade, não são de confiança por não terem a capacidade emocional para lidar com certas situações. Por isso, são constantemente monitorizadas e só lhes é dito o essencial: “In Gilead, in contrast, the Handmaids are infantilized. (...) Offred responds mechanically when Serena Joy lays out the ground rules for their relationship.”<sup>40</sup> (Bouson, 2001, p. 44). A dada altura, Defred menciona que é um recurso nacional, pois as Servas, por serem as portadoras de vida, são preciosas e indispensáveis. Apesar da modéstia que deve ser característica das Servas, estas têm de estar sempre apresentáveis, como uma boneca de porcelana: “Recomponho-me. A minha pessoa é uma coisa que eu agora tenho de compor, como alguém compõe

---

<sup>39</sup> “Modesty is invisibility, said Aunt Lydia. Never forget it. To be seen — to be *seen* — is to be — her voice trembled — penetrated. What you must be, girls, is impenetrable.” (Atwood, 1996, pp. 34-35) [no original]

<sup>40</sup> “Em Gileade, em contraste, as Servas são infantilizadas. (...) Defred responde mecanicamente quando Serena Joy estabelece as regras básicas para o seu relacionamento.” (Bouson, 2001, p. 44)

um discurso. Aquilo que tenho de apresentar é uma coisa feita, não uma coisa nascida.” (Atwood, 2013, p. 81). Em determinado momento, Defred descreve o seu ritual de preparação para a Cerimónia de tal forma: “Fico à espera, lavada, escovada, alimentada, como um porco premiado.” (Atwood, 2013, p. 85). Todos os meses, as Servas ficam à espera receosas, pois a menstruação é um sinal de fracasso, porque, se não conseguirem engravidar, significa que já não são úteis para a causa e são descartadas. Estas devem ser capazes de cumprir o seu dever divino e dar crianças a Gileade e, por ser um fator determinante nas suas vidas, passa a ser também um objetivo para as próprias, que não querem de todo falhar com o mesmo. Defred afirma o seguinte: “É culpa minha, esta perda de tempo. Minha não, mas do meu corpo, se é que há diferença. Até o Comandante está sujeito aos seus caprichos.”<sup>41</sup> (Atwood, 2013, p. 97). A protagonista sente a tal culpa inerente às mulheres e constata que é só um corpo, a que todos estão sujeitos aos seus caprichos, até o Comandante. Em várias passagens, Defred faz referência ao facto de sentir que só o seu útero é que importa e que o exterior é superficial: “Somos recipientes, a única coisa que importa é o interior dos nossos corpos. O exterior pode ficar seco e enrugado, tanto se lhes dá, como uma casca de noz.” (Atwood, 2013, p. 114); “Somos úteros andantes, nada mais: veículos sagrados, cálices ambulatórios.”<sup>42</sup> (Atwood, 2013, p. 157). Ou seja: “O corpo de Offred agrupa-se em torno de um objecto útil à comunidade — o útero” (Mendes, 2007, p. 141). Apesar disso, as Servas ganham identidade quando engravidam, pois passam a ser vistas com bons olhos, conseguiram um milagre: “To the patriarchy the handmaid’s body gives them meaning, but to carry a body — a child — gives them identity for in that moment they are not a handmaid: they are a mother.”<sup>43</sup> (Barkass-Williamson, 2016-2017, p. 162). Quando uma Serva é bem-sucedida no momento do parto, significa uma vitória conjunta para todas elas, pois o objetivo foi cumprido e as mesmas são treinadas para serem uma equipa, para serem como um só: “Gilead’s handmaids are deemed a «collective entity» because, as a social subdivision, they contribute by «providing a framework» to society via the reproductive ability of their

---

<sup>41</sup> “It’s my fault, this waste of her time. Not mine, but my body’s, if there is a difference. Even the Commander is subject to its whims.” (Atwood, 1996, p. 87) [no original]

<sup>42</sup> “We are two-legged wombs, that’s all: sacred vessels, ambulatory chalices.” (Atwood, 1996, p. 142) [no original]

<sup>43</sup> “Para o patriarcado o corpo das servas dá-lhes significado, mas carregar um corpo – uma criança – dá-lhes identidade, pois naquele momento não são servas: são mães.” (Barkass-Williamson, 2016-2017, p. 162)

bodies.”<sup>44</sup> (Barkass-Williamson, 2016-2017, p. 161). Defred tem de fazer por merecer a comida e o teto que o agregado familiar do Comandante lhe proporciona, tem que cumprir a sua parte do acordo: “Cabe-me a mim retribuir à equipa, justificar a comida e o teto, como uma formiga rainha com ovos.” (Atwood, 2013, p. 156). Mais próximo do final da obra, a protagonista refere que as Servas, agora, têm um comportamento exemplar, pois já aprenderam com os erros de outras a não subestimar Gileade, aprenderam a sobreviver neste sistema. No final da narrativa, descobrimos que Defred está grávida, fruto de uma relação ilícita que mantinha com Nick, o Guardião do agregado familiar que servia. O final é incerto, pois Nick tenta ajudá-la a escapar, mas o texto acaba em aberto, com a dúvida do destino de Defred.

Em modo de conclusão, o papel que todas as Servas devem adotar é o de engravidar e entregar os seus filhos às famílias de elite, como já vimos acontecer em determinadas situações ao longo da História. A título de exemplo, temos o fenómeno Eugenia, positivo ou negativo, idealizado no século XIX por Francis Galton, antropólogo, meteorologista, matemático e estatístico inglês. O extremo do fenómeno da Eugenia consistia na busca pela raça pura, através da aceleração artificial de nascimentos, isto é, incentivar os humanos considerados de “raça pura” a procriar, de modo a criar herdeiros dessa mesma raça aperfeiçoada. Sem ser este exemplo específico, em vários momentos da história assistimos à utilização de nascimentos para razões guerreiras e como regulador do mercado de trabalho, ou seja, o incentivo à procriação para futuro uso dessas pessoas como soldados, como por exemplo segundo a ideologia do Nacional-socialismo que Hitler implementou entre os anos de 1923 e 1924. Outro exemplo em que se alude a *The Handmaid's Tale* (1985) são as mulheres forçadas a cobrirem o corpo, o cabelo e até a face em alguns países islâmicos, de modo a estarem tapadas para não chamarem a atenção, pelo simples facto de serem do sexo feminino. O Puritanismo norte-americano, como já foi anteriormente referido, foi também para Margaret Atwood uma fonte de inspiração para a criação de Gileade, na medida em que as mulheres puritanas tinham o dever, por razões religiosas, de casar e procriar, para além de que estavam encarregados dos cuidados da casa. Um exemplo mais recente da limitação dos direitos das mulheres foi a nova proibição do aborto nos EUA, em 2022, como forma de determinação dos

---

<sup>44</sup> “As servas de Gileade são consideradas uma «entidade coletiva» porque, enquanto subdivisão social, contribuem «fornecendo um enquadramento» à sociedade através da capacidade reprodutiva dos seus corpos.” (Barkass-Williamson, 2016-2017, p. 161)

corpos das mulheres, o que nos transporta para as Servas: “É inevitável concluir que as *Handmaids* nada mais são que órgãos reprodutivos andantes” (Mendes, 2007, p. 141).

### 3.2.3. A desunião entre as mulheres

As mulheres de Gileade são, na sua maioria, inimigas umas das outras, no sentido em que são as primeiras a denunciar uma outra mulher e buscam acima de tudo, à semelhança dos homens, o poder: “the male-dominated power structure relies on women to regulate one another and enforce social standards.”<sup>45</sup> (Callaway, 2008, p. 10). As Tias são as figuras femininas mais aterradoras de Gileade e as que detêm mais poder. Estas abusam do mesmo, pois exercem uma violência física e psicológica nas Servas, de modo a torná-las o mais obedientes possível: “The Aunts, a vicious elite of collaborators who conduct torture lectures, are among the church-state’s staunchest supporters; these renegades turn into zealous converts, appropriating male values at the expense of their feminine instincts.”<sup>46</sup> (Malak, 2001, pp. 6-7). As Tias supervisionavam as Servas com o auxílio de agulhões elétricos e recorriam a choques caso houvesse uma quebra de regras: “As luzes estavam diminuídas, mas não apagadas. A Tia Sara e a Tia Elizabeth patrulhavam o espaço; traziam agulhões elétricos para gado preso por correias aos cinturões de pele.” (Atwood, 2013, p. 12). A Tia Lydia, a figura mais relevante nesta categoria, critica a forma como as mulheres se vestiam no pré-Gileade e culpabiliza-as por terem sofrido abusos por parte dos homens, pois vestiam-se de forma chamativa. Condena estas mulheres por se terem exposto dessa maneira:

O espetáculo que as mulheres costumavam dar. A encherem-se de óleo como carne para o churrasco, e as costas e os ombros nus, na rua, em público, e as pernas, sem sequer terem meias, não admira que acontecessem aquelas coisas. (Atwood, 2013, p. 68)

A Tia Lydia convence as Servas de que estas estão a cumprir o seu dever divino e que a mesma está a ajudá-las nesse processo. O papel de Serva é preferível a ser uma Não-Mulher, pois as mesmas trabalham em condições precárias e acabam por morrer prematuramente. Ser uma Serva é a melhor oportunidade que aquelas mulheres poderiam ter tido: “Estou a tentar ao máximo, disse ela. Estou a tentar dar-vos a melhor oportunidade que podeis ter.” (Atwood, 2013, p. 68). Janine, uma aspirante a Serva, conta durante a sua formação que sofreu uma violação quando era criança e as Tias utilizam essa confissão para ensinar uma lição às futuras Servas. As Tias obrigam as Servas a

---

<sup>45</sup> “a estrutura de poder dominada pelos homens depende das mulheres para se regularem umas às outras e fazerem cumprir os padrões sociais.” (Callaway, 2008, p. 10)

<sup>46</sup> “As Tias, uma elite viciosa de colaboradoras que conduzem palestras sobre tortura, estão entre os mais leais defensores do Estado-Igreja; estas renegadas transformam-se em convertidas zelosas, apropriando-se de valores masculinos às custas dos seus instintos femininos”. (Malak, 2001, pp. 6-7)

humilhá-la, culpabilizando-a pelo sucedido, dizendo que ela é que provocou os homens envolvidos na violação:

É a Janine, a contar que aos catorze anos foi vítima de uma violação em grupo e fez um aborto. [...] Mas de quem foi a culpa?, pergunta a Tia Helena, de dedo sapudo espetado. *Dela, dela, dela*, entoamos em uníssono. *Quem* é que os incitou? A Tia Helena está radiante, satisfeita connosco. *Ela. Ela. Ela.* Porque é que Deus permitiu que acontecesse uma coisa tão terrível? Para lhe dar uma *lição*. Para lhe dar uma *lição*. Para lhe dar uma *lição*. (Atwood, 2013, p. 88)

A Tia Lydia critica as mulheres do pré-Gileade por terem desperdiçado o seu dom divino de procriar. Critica o Estado anterior por dar independência financeira às mulheres: “Imaginaí só, dizia a Tia Lydia, desperdiçarem assim o tempo, quando deviam estar a fazer alguma coisa útil. Noutros tempos, as Não-Mulheres estavam sempre a desperdiçar tempo. O Estado dava-lhes dinheiro exatamente para isso.” (Atwood, 2013, p. 138). Defred anseia por poder conversar com alguém, pois todas as “conversas” que tem soam ensaiadas. Em Gileade, há uma grande inimizade entre as mulheres, ninguém é de confiança. Ainda assim, Defred tenta criar algumas ligações, mas quase sempre sem sucesso: “Como eu detestava essas conversas. Agora anseio por elas. Pelo menos, era conversa. Uma troca de pouco valor.”<sup>47</sup> (Atwood, 2013, p. 19). Para além do controlo da comunicação, as Martas estão impedidas de fazer amizade com as Servas, apenas podem falar do essencial que compete ao serviço de cada uma. Defred tenta criar amizade com Rita e Cora, as Martas do seu agregado, mas sem sucesso, pois as mesmas têm medo de serem apanhadas a confraternizar com uma Serva:

Mas mesmo que pedisse, mesmo que eu violasse o decoro até esse ponto, a Rita não o permitiria. Teria demasiado medo. As Martas não devem confraternizar connosco. *Confraternizar* significa *agir como um irmão*. Foi o Luke quem mo ensinou. Disse que não havia um termo correspondente para *agir como uma irmã*. (Atwood, 2013, pp. 19-20)

Como Defred já sabe qual o feedback que recebe por parte das Martas, acaba por não insistir muito em fazer amizade com as mesmas, pois não as quer pôr em perigo: “Não sorrio. Para quê tentá-la à amizade?”<sup>48</sup> (Atwood, 2013, p. 20). Rita, a Marta mais velha, censura Defred por ter optado por ser uma Serva em vez de ter escolhido ir para as Colónias como uma Não-Mulher. Sente repulsa pelo que esta representa e critica-a por se sujeitar àquilo: “pensa que eu sou uma qualquer. Tem mais de sessenta anos, a sua cabeça

---

<sup>47</sup> “How I used to despise such talk. Now I long for it. At least it was talk. An exchange, of sorts.” (Atwood, 1996, p. 17) [no original]

<sup>48</sup> “I don’t smile. Why tempt her to friendship?” (Atwood, 1996, p. 17) [no original]

está formatada.” (Atwood, 2013, p. 61). Já Cora, a Marta mais nova, simpatiza com Defred e a dada altura encobre um deslize da sua parte para a proteger. Ao contrário de Rita, Cora considera o serviço de Defred honroso e anseia para que haja uma criança pela casa. Defred valoriza esse gesto de Cora, já que são tão poucas as pessoas com quem pode contar e admira-se por esta correr riscos por ela: “Agrada-me que ela estivesse disposta a mentir por minha causa, mesmo numa coisa tão pequena, mesmo com proveito próprio. Era uma ligação entre nós.” (Atwood, 2013, p. 174). Mesmo as outras Servas não são de confiança. Defred relata que as Servas tinham de andar sempre aos pares quando se ausentavam de casa para fazer as compras necessárias. Nessas ocasiões, Defred ia acompanhada por outra Serva, que, por vezes, ia mudando. Não podia confiar nesta mulher, pois a razão pela qual as Servas andavam aos pares era para serem espias umas das outras. Tinham a obrigação de denunciar comportamentos desviantes que testemunhassem: “A verdade é que ela é a minha espia, tal como eu sou a dela.”<sup>49</sup> (Atwood, 2013, p. 29). As Esposas também demonstram hostilidade perante as outras mulheres, principalmente as Servas. Serena Joy, Esposa do Comandante Fred, sofre com os seus próprios atos, visto que, nos tempos anteriores a Gileade, proferia discursos na televisão e, agora, não tem voz ativa na comunidade, pois as mulheres não têm esse direito: “Agora já não profere discursos. Tornou-se incomunicável. Fica em casa, coisa que não parece assentar-lhe bem. Como deve estar furiosa, agora que ficou refém das suas próprias palavras.” (Atwood, 2013, p. 58). A dada altura, a Tia Lydia avisa as Servas que estas devem ter mais cuidado com as Esposas, pois as mesmas sentem ciúmes e ressentem-nas por precisarem delas. As Esposas são mulheres que não conseguiram engravidar e, por isso, precisam de uma Serva, o que as faz repudiarem-nas:

Não é com os maridos que tendes de vos preocupar, dizia a Tia Lydia, é com as Esposas. Devem tentar sempre imaginar o que elas devem estar a sentir. É claro que se vão ressentir de vós. É natural. Tentai pôr-vos na pele delas. [...] Tentai ter pena delas. [...] Tendes de compreender que estas são mulheres derrotadas. Foram incapazes... (Atwood, 2013, p. 59)

Como diz em *The Handmaid's Anger*: “These women look down on handmaids and attribute vulgar and cowardly characteristics to them, also fearing their possible sexual appeal to their husbands, and envying them their probable fertility.”<sup>50</sup> (Cykman, 2013, pp. 195-196). Em alguns momentos, Defred sente compaixão por Serena Joy quando

---

<sup>49</sup> “The truth is that she is my spy, as I am hers.” (Atwood, 1996, p. 25) [no original]

<sup>50</sup> “Essas mulheres desprezam as servas e atribuem-nas características vulgares e covardes, temendo também o seu possível apelo sexual aos maridos e invejando a sua provável fertilidade.” (Cykman, 2013, pp. 195-196)

reflete que esta também sofre com Gileade, apesar da mesma a tratar mal: “But as it happens with the commander, when Offred recognizes his wife, Serena Joy’s vulnerabilities, she develops certain compassion toward her. Almost absurdly, she also feels guilt due to her (forced) encounters with the commander.”<sup>51</sup> (Cykman, 2013, p. 196). A dada altura pergunta-se se aquela situação é pior para ela ou para Serena: “Para qual das duas é pior, para ela ou para mim?”<sup>52</sup> (Atwood, 2013, p. 113). No decorrer de um dia de parto, Defred ouve sem querer uma conversa entre Esposas e testemunha o ódio e repulsa que as mesmas sentem pelas Servas. As Esposas consideram-nas perversas e sem respeito por elas próprias por se sujeitarem àquela situação, ou seja, são alheias ao seu sofrimento: “São umas putéfiás, todas, mas uma pessoa não pode ser picuinhas. Aceita-se o que nos dão, não é assim, meninas?” (Atwood, 2013, p. 134).

Em suma, atentemos na seguinte citação: “Agora é difícil imaginar ter uma amiga.”<sup>53</sup> (Atwood, 2013, p. 37). Esta frase reflete a verdadeira desunião entre as mulheres de Gileade. Defred não sabe em quem confiar, pois as mulheres estão quase todas a corroborar com o sistema e algumas chegam a ser tão ou mais cruéis quanto os homens. A protagonista reflete sobre este assunto num momento em que relembra Moira, a sua melhor amiga nos tempos pré-Gileade, que a acompanhou na formação das Servas e de quem agora não sabe o paradeiro. Chega à conclusão que nunca vai conseguir estabelecer uma ligação assim em Gileade, onde as mulheres são hostis umas com as outras. Ou seja, Margaret Atwood não hesita em criticar comportamentos femininos e em culpabilizar as mulheres por compactarem com o sistema opressor:

Many readers of *The Handmaid’s Tale* have noted the implied critique of second-wave feminism — [...] on the horrible things that women can do to each other once the male dictatorship forces them to act in their own interests, at the expense of their peers’ wellbeing.<sup>54</sup> (Gheorghiu & Praisler, 2020, p. 89)

---

<sup>51</sup> “Mas, como acontece com o comandante, quando Defred reconhece as vulnerabilidades da sua esposa, Serena Joy, esta desenvolve uma certa compaixão por ela. Quase absurdamente, ela também se sente culpada pelos seus encontros (forçados) com o comandante.” (Cykman, 2013, p. 196)

<sup>52</sup> “Which of us is it worse for, her or me?” (Atwood, 1996, p. 102) [no original]

<sup>53</sup> “It’s hard to imagine now, having a friend.” (Atwood, 1996, p. 31) [no original]

<sup>54</sup> Muitos leitores de *The Handmaid’s Tale* notaram a crítica implícita da segunda onda do feminismo – [...] sobre as coisas horríveis que as mulheres podem fazer umas às outras quando a ditadura masculina as força a agir nos seus próprios interesses, às custas de seus pares 'bem-estar. (Gheorghiu & Praisler, 2020, p. 89)

### 3.3. *Os Testamentos* (2019)

A obra adicional escolhida para explorar o conceito de questões de género e os conflitos existentes entre os mesmos foi *The Testaments* (2019), também escrita por Margaret Atwood. O texto foi traduzido para português com o título *Os Testamentos* e venceu, em 2019, no ano em que foi lançado, o *Booker Prize*, juntamente com o livro *Girl, Woman, Other* (2019) de Bernardine Evaristo, e o romance “Melhor Ficção” no *Goodreads Choice Award*. O livro foi um sucesso logo de início, visto que vendeu mais de 100 000 cópias no espaço de uma semana (Gheorghiu & Praisler, 2020).

O texto aqui referido trata-se de uma sequência do enredo que nos é apresentado em *The Handmaid's Tale* (1985). Margaret Atwood diz ter sentido que devia algumas respostas aos leitores do seu romance distópico anterior e decidiu escrever esta obra como um esclarecimento a muitas dúvidas que tinham ficado previamente sem resposta, fechando assim o ciclo de Gileade:

In connection with the prize, Atwood noted that reader had been asking her about *The Handmaid's Tale* for years, arguing that «as time moved on, instead of moving further away from Gilead we moved towards it, particularly in the US». <sup>55</sup> (Gheorghiu & Praisler, 2020, p. 91)

A nível de contexto espacial, a narrativa passa-se em parte em Gileade (anterior cidade de Boston) e no Canadá, país na América do Norte onde a população é livre do sistema patriarcal. Contextualizando a nível temporal, o enredo passa-se quinze anos depois da ação que decorre em *The Handmaid's Tale* (1985), numa altura em que as pessoas que vivem em Gileade estão mais conformadas com o novo sistema, embora o *Mayday* esteja mais ativo, isto é, o grupo de resistentes que luta pela liberdade da população e que ajuda refugiados de Gileade a passar para o Canadá, onde recebem auxílio e proteção.

A narrativa segue os testemunhos de três mulheres com perspetivas e posicionamentos divergentes na história: a Tia Lydia, que já tinha sido apresentada anteriormente em *The Handmaid's Tale* (1985); Agnes Jemima, filha de um Comandante de alta patente que se prepara para ser uma Esposa; e Daisy, uma jovem que vive em Toronto, no Canadá, longe do conflito. Gileade continua operacional, com os níveis de taxa de natalidade cada vez mais altos devido às medidas impostas, mais precisamente o

---

<sup>55</sup> Em relação ao prémio, Atwood observou que os leitores lhe perguntavam sobre *The Handmaid's Tale* há anos, argumentando que «com o passar do tempo, em vez de nos afastarmos de Gileade, nos aproximamos dele, principalmente nos EUA». (Gheorghiu & Praisler, 2020, p. 91)

uso de Servas como meio de reprodução. A história conta com o depoimento da Tia Lydia, escrito enquanto servia de agente duplo, pois auxiliava secretamente a organização do *Mayday*; e pelos testemunhos dados por Agnes e Daisy, uma vez a salvo no estado do Canadá. Em modo de comparação, *The Testaments* (2019) acaba por ter um final mais otimista do que o que conhecemos em *The Handmaid's Tale* (1985), onde o futuro de Defred é incerto quando chegamos ao fim da obra. Neste romance, pelo contrário, temos um final conclusivo e positivo, pois a república de Gileade cai após uma missão por parte de Agnes e Daisy ter sido bem-sucedida:

*Testaments*, while still engaging the same sense of paranoia and unreliability, ultimately takes a more optimistic, and at times uncomplicated, position. Perhaps it is a consequence of the popularity of Atwood's first novel (and the recent Hulu adaptation); the nihilistic ending of the first book simply does not play well now, at a time when the bleak realities of Gilead are becoming uncomfortably familiar.<sup>56</sup> (Adams, 2020, p. 36)

Quanto à hierarquia de personagens, é retratado o mesmo sistema como em *The Handmaid's Tale* (1985), apesar de nos dar a conhecer mais detalhes acerca de algumas das categorias. Os Comandantes voltam a ter uma forte presença no enredo, maioritariamente como os vilões da história. O Comandante Judd, que é de alta importância no seio de Gileade, destaca-se particularmente no decorrer do texto. Através da narração de Agnes, temos um olhar mais abrangente do que significa tornar-se uma Esposa e, através do testemunho de Lydia, tornar-se uma Tia. Aprendemos nesta obra que, no processo para se tornar numa Tia, estas mulheres passam por duas subcategorias precedentes: primeiramente, são Suplicantes, durante nove anos; depois, podem candidatar-se a Meninas-Pérola, missionárias que espalham a palavra de modo a atraírem mulheres estrangeiras para Gileade com a promessa de uma vida melhor. Só após completar estas duas fases é que uma mulher é oficialmente uma Tia. O conceito de noivacriação é explorado através do testemunho de Agnes Jemima, que descreve toda a preparação por que uma jovem passa para, ao atingir aproximadamente os treze anos, ser entregue em matrimónio a um Comandante. É através deste relato que percebemos a violência sexual e psicológica a que estas raparigas são sujeitas, bem como a desigualdade

---

<sup>56</sup> *The Testaments*, embora ainda envolva o mesmo sentido de paranoia e falta de confiabilidade, acaba por adotar uma posição mais otimista e por vezes descomplicada. Talvez seja uma consequência da popularidade do primeiro romance de Atwood (e da recente adaptação da Hulu); o final niilista do primeiro livro simplesmente já não funciona bem, num momento em que as realidades sombrias de Gileade estão se a tornar desconfortavelmente familiares. (Adams, 2020, p. 36)

entre os géneros de que também as Esposas são vítimas, pois são obrigadas em crianças a casar com homens mais velhos e a cumprir o papel de dona-de-casa.

Como já foi anteriormente referido, Margaret Atwood baseia muitas das suas obras em acontecimentos da própria história da humanidade e *The Testaments* (2019) não é exceção. Será pertinente relatar alguns desses mesmos acontecimentos passados a partir do início do século XXI até 2019, ano em que a obra foi lançada, de modo a identificar que semelhanças conseguimos encontrar entre o que ocorreu na vida real e a distopia criada pela autora. Um primeiro momento histórico diz respeito ao atentado às Torres Gémeas, no dia 11 de setembro de 2001, nos EUA. Tratou-se de um ataque terrorista por parte da organização Al-Qaeda, comandada por Osama bin Laden, que sequestrou quatro aviões, dos quais dois chocaram contra as duas torres do *World Trade Center*, um contra o Pentágono e o último, com o objetivo de embater no Capitólio, acabou por se despenhar antes que isso pudesse acontecer. À semelhança de acontecimentos ficcionais que presenciamos em Gileade, esta ocorrência tratou-se de um ato terrorista por parte de idealistas radicais. Em 2011, iniciou-se a guerra civil na Síria, originada por uma série de protestos que partiram da população que, à semelhança do que Margaret Atwood descreve acerca da organização *Mayday*, queriam libertar-se de um regime autoritário. A violência inerente a esta guerra, bem como o facto de ser civil, ou seja, um conflito interno de interesses, são fatores visíveis no seio de Gileade. Outro exemplo de resistência a um regime opressivo foi a guerra civil no leste da Ucrânia, na cidade de Kiev, em 2014, que resultou de um descontentamento por parte da população face às medidas que estavam a ser tomadas pelo presidente nessa altura, Víktor Yanukóvytch, cuja presidência foi derrubada posteriormente. O descontentamento partia essencialmente da recusa em assinar um acordo de cooperação com a União Europeia. Mais recentemente, em 2016, Donald Trump foi eleito presidente dos EUA e causou muito descontentamento não só à população americana, mas em todo o mundo, pela ideologia radical pela qual se regia e por promover o conflito. A sua presidência durou até 2020, ou seja, *The Testaments* (2019) foi lançado neste contexto histórico, em que grande parte da população dos EUA se sentia oprimida e preocupada com o que poderia acontecer a seguir. Margaret Atwood exprime essa incerteza no seu romance e oferece um final esperançoso. No entanto, em 2022, o direito ao aborto foi abolido pelos juízes nomeados por Donald Trump, o que foi considerada uma grande regressão para a humanidade. Trump promovia ideais tais como um sistema familiar nuclear, (pai, mãe e filho/a(s)) e limitações dos direitos das mulheres,

principalmente os direitos sexuais, através de providências que limitavam ou mesmo proibiam o acesso ao aborto legal em dezanove estados dos EUA, muito à semelhança do que acontece em Gileade. Muitos protestos decorreram nos primeiros meses de presidência de Trump e a população adotou algumas vezes referências simbólicas a *The Handmaid's Tale* (1985) para esse feito: “In the years since Trump’s election in 2016, iconography from Gilead has been adopted widely in protest against misogyny in the US and worldwide.”<sup>57</sup> (Dam & Polak, 2021, p. 173). Outros eventos que marcaram a luta feminista ocorreram neste período, nomeadamente a ascensão do movimento #metoo em 2017, que luta contra a agressão e o assédio sexual, e a nomeação por parte de Donald Trump do suposto agressor sexual Brett Kavanaugh para o Supremo Tribunal em 2018, que deixou muitas pessoas insatisfeitas: “the hyperreal patriarchy-as-terror-regime that *The Handmaid's Tale* portrays has felt increasingly relevant.”<sup>58</sup> (Dam & Polak, 2021, p. 173)

A obra *The Testaments* foi lançada no ano de 2019, por isso será relevante referir um breve panorama sobre as obras que marcaram o século XXI até essa data e que poderão ilustrar em que contexto Margaret Atwood produziu o seu texto. A título de exemplo são referidas aqui algumas obras que remetem, decididamente, a questões de género e que tiveram uma grande receção internacional: *We Should All Be Feminists* [Todos Devemos Ser Feministas] (2014), de Chimamanda Ngozi Adichie e *Chanson Douce* [Canção Doce] (2016), de Leïla Slimani. Adichie é reconhecida por ser uma escritora feminista e é umas das autoras anglófonas jovens com mais sucesso. A obra da escritora é um ensaio feminista, onde dá argumentos para defender que todas as pessoas deviam ser feministas, independentemente do sexo. A autora marcou por ser uma defensora da igualdade e dos direitos humanos, aspetos que reflete no seu livro. Leïla Slimani é uma escritora, jornalista e diplomata francesa empenhada nos feminismos do século XXI. O seu texto, *Chanson Douce* (2016), venceu o prémio *Goncourt* e aborda temas como o conceito de amor, educação e família. Slimani igualmente explora as relações de poder e os preconceitos de classe, temáticas também refletidas por Margaret Atwood nos seus textos literários. Também seria prudente realçar o relevo que livros escritos por mulheres ganharam nas primeiras décadas do século XXI. Obras ganharam o

---

<sup>57</sup> “Nos anos desde a eleição de Trump em 2016, a iconografia de Gileade foi amplamente adotada em protesto contra a misoginia nos EUA e em todo o mundo.” (Dam & Polak, 2021, p. 173)

<sup>58</sup> “o patriarcado hiper-real como regime de terror que *The Handmaid's Tale* retrata tem se sentido cada vez mais relevante.” (Dam & Polak, 2021, p. 173)

*The Booker Prize*, ambas escritas por mulheres. A primeira chama-se *Milkman* [Leiteiro] (2018), de Anna Burns e foi premiada no mesmo ano do seu lançamento. Outra obra que foi premiada é *Girl, Woman, Other* [Rapariga, Mulher, Outra] (2019), de Bernardine Evaristo, que foi o texto que ganhou o mesmo prémio em 2019 com *The Testaments*. A obra conta a história de doze mulheres, na sua maioria negras, refletindo a realidade atual, um mundo multicultural, e também questões de género e classe. Uma outra obra escrita também por uma mulher e galardoada com o *Arthur C. Clarke Award* no ano de 2018 é *Dreams Before the Start of Time* [Sonhos Antes do Início do Tempo] (2017), de Anne Charnock. A narrativa representa uma utopia, que é o oposto de uma distopia como a de Gileade, num futuro próximo e, ao longo do texto, vemos que a autora explora conceitos como fertilidade, gravidez e família. Também seja mencionado o livro *The Tattooist of Auschwitz* [O Tatuador de Auschwitz] (2018), de Heather Morris que ganhou o Prémio Livro do Ano Bertrand, prémio português, em 2018 na categoria “Melhor livro de ficção de autores estrangeiros”. O texto é baseado no testemunho de um sobrevivente do Holocausto e conta a sua história de amor e sobrevivência, que pode ser lido como equivalente à história de sobrevivência de Defred, num dos textos analisados na presente dissertação. A exigência dos primeiros feminismos de igualar a produção cultural feminina contempla tarde, mas seguramente, os primeiros frutos no século XXI.

### 3.3.1. A perspectiva divergente de três mulheres

Como já foi referido, *The Testaments* (2019) conta com o testemunho de três mulheres em categorias divergentes no mundo de Gileade, dando início à narrativa com a palavra da Tia Lydia. A Tia Lydia é uma personagem que já era anteriormente conhecida por parte dos leitores de Margaret Atwood, pois faz parte da história em *The Handmaid's Tale* (1985). Na obra precedente, esta mulher foi retratada como uma vilã, pois é a Tia mais influente de Gileade, que cumpre a sua função de formar as Servas. Em *The Testaments*, ficamos a saber de uma outra função que é a de instruir mulheres aspirantes a se tornarem Tias, isto é, o seu papel essencial no seio de Gileade é o de educar as mulheres para os seus propósitos e informar os Comandantes caso haja algum delito. A Tia Lydia, através da sua narração, dá-nos a perceber que as Tias têm a sua própria esfera de domínio, que raramente é ultrapassada pelos homens. Estas comandam a esfera feminina, ou seja, quando algo acontece a uma Serva, por exemplo, são as Tias que têm o dever de solucionar o problema. Também compreendemos que estas mulheres, em ambas as obras em análise, são as que detêm mais poder em Gileade, ainda mais que as próprias Esposas. Em *The Testaments*, o leitor fica a conhecer outra face da Tia Lydia, pois é relatada a sua história anterior ao atentado que impôs o sistema de Gileade e todo o processo doloroso por que passou até se ter tornado Tia. Também fica a saber que a mesma, na verdade, critica o sistema e que até está a tomar medidas para o derrubar (Adams, 2020). No final da obra, acaba por ser o sacrifício desta antagonista que dá possibilidade para que o patriarcado seja deposto. A Tia Lydia acaba por ser talvez a personagem mais interessante a explorar, visto ter uma visão de dentro do sistema e por fazer o papel de agente dupla durante toda a narrativa, correndo grandes riscos de ser capturada:

Regardless of how one might feel about this redemption, Aunt Lydia is by far the most interesting of the three narrators: Agnes is the daughter of a high-ranking Commander and Daisy is a realistically snotty teenager living in the still-free country of Canada. Both feel underdeveloped when compared to Aunt Lydia.<sup>59</sup> (Adams, 2020, p. 36)

Apesar deste ato de heroísmo, a Tia Lydia não deixa de transparecer sarcasmo em tudo o que diz e em muitas ocasiões não se incomoda em causar danos a outras pessoas para

---

<sup>59</sup> Independentemente de como alguém se possa sentir sobre esta redenção, a Tia Lydia é de longe a mais interessante das três narradoras: a Agnes é a filha de um Comandante de alto escalão e a Daisy é uma adolescente realisticamente arrogante que vive no país ainda livre do Canadá. Ambas parecem subdesenvolvidas quando comparadas à Tia Lydia. (Adams, 2020, p. 36)

levar a sua intenção avante: “In different ways, Atwood and Aunt Lydia are both responsible for the (co-)creation of Gilead as a world in which women’s voices are restricted, censored or even muted completely.”<sup>60</sup> (Dam & Polak, 2021, p. 176).

Em todo o texto que compete ao testemunho da Tia Lydia está presente uma alusão ao pensamento de Virginia Woolf em *A Room of One’s Own* (1929), de que as mulheres devem ter rendimento próprio e um quarto só para si para poderem criar. Neste caso em específico, a Tia Lydia não tem acesso a dinheiro, pois só os homens é que têm esse direito, mas possui um espaço só seu, um escritório, onde ousa escrever o seu testemunho: “Escrevo estas palavras no meu santuário privado, no seio da biblioteca de Ardua Hall” (Atwood, 2019, p. 14). Esta mulher arrisca a sua própria vida cada vez que escreve sem saber se alguma vez o seu texto irá ser lido, embora tenha esperança de que sim: “Se estás a ler, pelo menos este manuscrito terá sobrevivido. Se bem que talvez esteja a fantasiar: talvez nunca venha a ter um leitor. Talvez esteja só a falar para a parede, em vários sentidos.” (Atwood, 2019, p. 15). Apesar do perigo que corre, a Tia Lydia sente-se empoderada sempre que escreve, pois comprova a sua influência e poder no seio de Gileade por guardar vários segredos incriminatórios contra algumas famílias de elite e, por isso, sente-se intocável. Esta narradora é considerada a mulher mais poderosa de Gileade, por isso a ela são confiadas informações altamente secretas, como por exemplo laços de sangue e de parentesco, muitas vezes abafados pelas famílias:

Inchei de poder, é verdade, mas também me tornei nebulosa com ele — informe, de forma inconstante. Estou em todo o lado e em parte nenhuma: até na cabeça dos Comandantes projeto uma sombra inquietante. Como posso reaver-me? Como encolher até ao tamanho normal, o tamanho de uma mulher comum? (Atwood, 2019, p. 42)

Até os Comandantes a temem, tão grande é o seu poder, porém, tem receio, não sabe onde este começa e onde acaba, o que lhe causa inquietação: “However, in Aunt Lydia’s case, this empowered femininity — although the term is questionable — also leaves room for insecurity and disquiet with what it has turned into”<sup>61</sup> (Gheorghiu & Praisler, 2020, p. 93). A dada altura, a Tia Lydia nomeia determinadas obras: “*Jane Eyre*, *Anna Karenina*, *Tess dos d’Urbervilles*, *Paraíso Perdido*, *Vidas de Raparigas e Mulheres* — que pânico

---

<sup>60</sup> “De maneiras diferentes, Atwood e a Tia Lydia são responsáveis pela (co)criação de Gileade como um mundo em que as vozes das mulheres são restritas, censuradas ou até mesmo silenciadas completamente.” (Dam & Polak, 2021, p. 176)

<sup>61</sup> “No entanto, no caso da Tia Lydia, essa feminilidade empoderada – embora o termo seja questionável – também deixa espaço para insegurança e inquietação com o que se transformou” (Gheorghiu & Praisler, 2020, p. 93)

moral cada um deles provocaria se divulgado entre as Suplicantes!” (Atwood, 2019, p. 45). Estas obras são mencionadas com um propósito, cada uma delas representa uma personagem feminina que não se conforma com o seu papel na sociedade em que está inserida e age contra tal. Para as Suplicantes, que cresceram dentro de Gileade, seria um choque imaginar tal coisa. Ao longo da narração, apercebemo-nos de que por vezes a palavra “feminino/a” é utilizada como um adjetivo, como nos seguintes exemplos: “Foi de grande utilidade partilhar connosco as pistas femininas e intuitivas delas.” (Atwood, 2019, p. 76); “O mais provável é ser coisa de menor importância, talvez até imaginária, como acabam por se revelar tantas destas queixas femininas.” (Atwood, 2019, p. 153). Por um lado, temos uma característica positiva atribuída às mulheres, a sua intuição, como frisa muitas vezes o Comandante Judd; por outro, temos a diferença entre as reais queixas e as “queixas femininas”, imaginárias ou psicológicas. No começo de Gileade, uma das primeiras medidas a serem impostas foi retirar a liberdade financeira às mulheres, para que estas dependessem de um parente do sexo masculino: “O governo provisório acabou de promulgar novas leis: o dinheiro das mulheres pertence agora ao seu familiar do sexo masculino mais próximo.” (Atwood, 2019, p. 80). Em alguns casos, esta lei acaba por ser absurda, pois o parente mais próximo pode ser uma criança e, no entanto, é-lhe dado todo o dinheiro porque é do sexo masculino. As mulheres de Gileade têm de corresponder a um “ideal feminino” e estar sempre com uma postura plena, sem histerismos: “(...) eu podia ter desatado a rir, não tendo ainda noção de que o riso feminino seria em breve um produto escasso.” (Atwood, 2019, p. 80); “Por barulho, entendia gritos: que pouco feminino (...)” (Atwood, 2019, p. 231). Quando se deu o golpe de Estado em Gileade, as mulheres foram presas, inclusive a Tia Lydia, e distribuídas nas seguintes categorias: Tias, Martas, Servas e Não-Mulheres. Durante o enclausuramento, as mulheres eram tratadas como animais, em condições desumanas, ou seja, as mulheres eram torturadas para se tornarem mais complacentes: “Naturalmente, começámos a cheirar mal. Para acrescentar ao suplício da sanita, dormíamos com a roupa de escritório, sem mudar a roupa interior. [...] Respirar era sinónimo de ficar nauseada.” (Atwood, 2019, pp. 159-160). Ao longo do seu testemunho, apercebemo-nos de vários momentos em que as mulheres são culpabilizadas de fatores que fogem ao seu alcance, principalmente no discurso do Comandante Judd quando fala com a Tia Lydia: “Está grata a Deus por ele a ter feito num corpo de mulher?” (Atwood, 2019, p. 164); “Desperdiçou o seu corpo de mulher? Negou-lhe a sua função natural?” (Atwood, 2019, p. 189); “A nossa taxa de nascimentos está, por diversas razões, mas tão significativamente pelas escolhas egoístas

das mulheres, em queda livre.” (Atwood, 2019, p. 192). Ou ainda, em alusão ao pecado original: “Se falharem, estarão a deixar mal todas as mulheres. Como fez Eva.” (Atwood, 2019, p. 195). A ideia de que, se a mulher não está a gerar vida, então não está a cumprir o seu propósito divino, e, por isso, é descartável. A Tia Lydia faz um comentário em determinado momento acerca do assédio que as mulheres sofrem por parte dos homens e que é um dos fatores causadores para um campo de tensão negativo entre os géneros: “Desde então reparei que há certos homens que gostam de intimidar mulheres bonitas.” (Atwood, 2019, p. 192). Apesar de serem os homens a dominar Gileade, existem esferas separadas entre as mulheres e os homens, sendo que a das mulheres é comandada pelas Tias e os homens raramente intervêm. Numa conversa com a Tia Lydia, o Comandante Judd afirma que as mulheres nunca poderão viver com igualdade em relação aos homens e que foi uma crueldade alguma vez lhes ter sido prometida tal coisa. É da opinião que Gileade está a restabelecer a ordem natural das coisas, como nunca devia ter deixado de ser: “Foi sempre uma crueldade prometer-lhes equidade — disse ele —, dado que, pela sua natureza, nunca poderiam alcançá-la. Já demos início à misericordiosa tarefa de lhes baixar as expectativas.” (Atwood, 2019, p. 194). Quando ocorre uma situação de abuso, a palavra das mulheres não vale nada, é muito difícil provar algum tipo de delito por parte dos homens, porque os testemunhos não são levados a sério uma vez negados pelo homem:

Até tinha reunido provas fotográficas, mas passara por cima do assunto, uma vez que os testemunhos de raparigas — se é que lhes conseguíssemos extrair testemunho, o que neste caso eu duvidava — contariam para pouco ou para nada. Mesmo com mulheres adultas, quatro testemunhas femininas equivalem a uma masculina aqui em Gileade. (Atwood, 2019, p. 272)

Em suma, o testemunho da Tia Lydia serve para dar uma perspetiva interior de como opera Gileade, visto que está na posse de vários segredos e tem maior proximidade aos homens que estão no comando. Também beneficiamos da sua visão sincera e sarcástica do que se passa na narrativa que reflete os problemas de hoje.

A segunda narradora desta obra é Agnes Jemima, uma rapariga que foi retirada à sua mãe quando ocorreu o golpe de Estado em Gileade, como aconteceu com imensas crianças, e recolocada numa família de elite, onde foi criada por Tabitha e pelo Comandante Kyle. Agnes está destinada a ser uma Esposa, papel que passa a assumir quando atingir a idade para casar, por volta dos treze anos. Quando chega a altura, os pais adotivos terão o dever de escolher um pretendente para a sua filha, de modo a casá-la bem

para que um dia ela também possa constituir a sua própria família. Uma vez casada, Agnes terá de ter filhos, com ou sem o recurso a uma Serva. Ao longo do seu testemunho, acompanhamos o percurso de vida desta rapariga e temos uma perspetiva pessoal do que é crescer no seio de Gileade. No início do texto, Agnes é apenas uma criança, até que atinge a idade para casar e o seu “pai” arranja como pretendente o Comandante Judd, um homem de alta patente e muito mais velho que a mesma. Descontente e assustada com a ideia do casamento, Agnes refugia-se com as Tias e pede para se tornar uma: “Agnes Jemima forms her feminist identity first through the rejection of a Wife role, then by learning to read and subsequently studying books kept beyond reach of Gileadean women except Aunts. Hers, then, is the journey through knowledge.”<sup>62</sup> (Kołodziejuk, 2020, p. 80). A partir daí, e já uma jovem, assistimos ao processo de se tornar uma Tia, em que Agnes só cumpre as duas primeiras etapas: uns meses à experiência, em que se dedica a tarefas de limpeza e começa a aprender a ler; e ser uma Suplicante, quando ganha o título de Tia Victoria. É a Tia Lydia que lhe presta maior auxílio na sua estadia em Ardua Hall, local onde faz a sua formação, pois Agnes, posteriormente uma aspirante a Tia, torna-se um pilar fundamental na sua própria demanda para derrubar o sistema. Esta narradora em particular foca-se em dar-nos o seu cunho acerca do que significa ser uma noiva-criança e todo o sofrimento que isso envolve, o que alude às medidas patriarcais de hoje em dia em muitos dos países orientais. Também estamos perante a perspetiva de uma pessoa que já cresceu na cidade pós-golpe de Estado, por isso não tem conhecimento do mundo pré-Gileade. O seu parecer, em muitos aspetos, entrará em choque com o de Daisy, a terceira narradora, pois esta personagem é o oposto de Agnes, viveu toda a sua vida no Canadá, fora de Gileade. Agnes Jemima começa a narrativa como uma criança assustada e vai se desenvolvendo enquanto personagem, em busca da sua coragem ao longo do percurso. No final da obra, estamos perante uma mulher destemida e inconformista que lutou pelos seus princípios e pelo controlo da sua própria vida.

No decorrer do testemunho de Agnes Jemima, encontramos um ponto de semelhança com a narrativa de Defred em *The Handmaid's Tale* (1985). Em conformidade com o que nos é explicado sobre as Servas, também as raparigas de Gileade que aspiram a ser Esposas devem andar tapadas o máximo possível e ser discretas, de

---

<sup>62</sup> “Agnes Jemima forma a sua identidade feminista primeiro através da rejeição do papel de Esposa, depois aprendendo a ler e posteriormente estudando livros mantidos fora do alcance das mulheres de Gileade, exceto Tias. Dela, então, é a jornada através do conhecimento.” (Kołodziejuk, 2020, p. 80)

modo a não instigarem impulsos nos homens; cabia a cada uma delas se protegerem para não caírem em pecado:

Braços tapados, cabelo coberto, saias pelo joelho até aos cinco anos e não mais do que cinco centímetros acima do tornozelo depois disso, porque os impulsos masculinos eram coisas terríveis e tinham de ser contidos. [...] Independentemente das nossas formas e feições, éramos ciladas e engodos, quer quiséssemos quer não, éramos a causa cândida e inocente que, pela nossa natureza, podíamos inebriar os homens de desejo, fazendo-os cambalear, tropeçar e cair borda fora [...] Éramos guardiães de um tesouro de valor incalculável que existia, invisível, dentro de nós; éramos flores preciosas que tinham de ser mantidas em segurança no interior de casas de vidro (Atwood, 2019, pp. 19-20)

É através de Agnes que nos é dada a conhecer a técnica da casamenteira, ou seja, a realização de casamentos arranjados por conveniência e não por amor. A narradora estava destinada a casar com um Comandante, escolhido pelo seu pai, quando completasse treze anos, sendo que a mesma não tinha margem de escolha quanto ao seu pretendente. Os Comandantes, seguindo os concelhos das Tias, escolhem homens mais velhos para as suas filhas e, de preferência, de alta patente. Agnes sente grande repulsa pela ideia do casamento e do relacionamento sexual que isso implica: “Eu temia a ideia de envelhecer: de ter idade suficiente para casar. Não tinha fé nas escolhas sábias das Tias: receava acabar casada com um bode excitado.” (Atwood, 2019, p. 21). Agnes conta que quando era criança tinha uma casa de bonecas e que era uma representação da sua realidade, isto é, a casa continha as figuras de cada categoria: um Comandante no escritório, uma Esposa de vestido azul, Martas na cozinha, uma criança e uma Serva de vestido vermelho. As crianças eram assim incutidas nas normas de Gileade desde muito cedo. A narradora aborda também a questão da indumentária das raparigas que, por causa dos seus vestidos e por terem que “manter a postura” sempre, não podiam brincar tão à vontade quanto os rapazes: “Num dos parques havia baloiços, mas, por causa das saias, que podiam ser levantadas pelo vento e depois alguém podia espreitar, não devíamos pensar em tomar a liberdade de os usar. Só os rapazes podiam experimentar essa liberdade” (Atwood, 2019, p. 26). Este aspeto do texto reflete as limitações que existem no mundo real, onde em dadas culturas as mulheres têm de cumprir com uma certa indumentária carregada de um determinado significado. Também à semelhança das Servas, as noivas-criança deviam se ajudar umas às outras, serem todas um só, por isso não eram permitidas duplas ou grupos:

Nós não devíamos ter melhores amigas. Não era bom formar círculos fechados, disse a Tia Estée: fazia com que as outras raparigas se sentissem postas de parte e nós devíamos todas ajudarmo-nos a ser as raparigas mais perfeitas que conseguíssemos. (Atwood, 2019, p. 34)

Agnes salienta um ponto importante relacionado com o campo de tensão entre géneros, quando afirma que tudo o que é feito pelas mulheres toma proporções maiores que as ações dos homens: “uma mulher rebelde ainda era pior do que um homem rebelde, porque os homens rebeldes se tornavam traidores, mas as mulheres rebeldes tornavam-se adúlteras.” (Atwood, 2019, p. 34). Esta afirmação é associada ao campo de tensão entre os géneros, pois é um exemplo de que as mulheres são vistas de forma nefasta em comparação aos homens, o que contribui para que haja tensão entre os sexos. Ao longo do testemunho também nos são apresentadas mulheres que sustentam o sistema machista, nomeadamente as Tias, como é o caso da Tia Vidala que diz o seguinte: “O homem que está no comando deve ser honrado pela mulher, disse ela.” (Atwood, 2019, p. 93). Mais uma vez, é promovida a ideologia de que as mulheres têm um propósito a cumprir no mundo e esse propósito diz respeito à procriação, tudo o resto é irrelevante:

Todas as mulheres queriam um bebé, disse a Tia Estée. Todas as mulheres que não eram nem Tias nem Martas. Porque, se não fosse uma Tia ou uma Marta, disse a Tia Vidala, qual era a utilidade terrena de uma mulher que não tivesse um bebé? (Atwood, 2019, p. 96)

Em alguns momentos do seu relato, Agnes transparece vergonha do seu próprio sexo e sente culpa por ter nascido mulher: “(...) a parte vergonhosa de muitos nomes evasivos.” (Atwood, 2019, p. 96); “O sangue contaminava, especialmente quando saía de raparigas (...)” (Atwood, 2019, p. 97). O sangue associado ao corpo feminino que, neste caso, contamina. É-lhe atribuído uma conotação negativa, porque Agnes foi educada para desdenhar o seu corpo e ter vergonha do mesmo, para além de que o sangue menstrual é associado ao fracasso. Muitas mulheres de Gileade, como é o caso específico das Tias, corroboram com o patriarcado e regem-se por ideologias conservadoras, por exemplo a Tia Estée, que em determinada aula direcionada às raparigas diz o seguinte: “Era um talento que as mulheres tinham por causa dos seus cérebros especiais, que não eram duros e focados, como os cérebros dos homens, mas suaves, húmidos, mornos e envolventes como... como o quê? Não terminou a frase.” (Atwood, 2019, p. 102). A teoria de que as mulheres têm cérebros diferentes dos homens; o cérebro das mulheres é uma espécie de analogia ao seu órgão reprodutivo (húmido, morno) e o dos homens também (focado, duro). A dada altura, Agnes é assediada por um dentista de Gileade e sente repulsa e, acima de tudo, culpa: “Era também vergonhoso: quando nos fazem uma coisa vergonhosa, a vergonha esfrega-se em nós. Sentimos que nos sujaram.” (Atwood, 2019, p. 109). A culpa é atribuída às mulheres: “(...) eu era a causa.” (Atwood, 2019, p. 110).

A culpabilização das mulheres em casos de abuso sexual e o incentivo por parte da sociedade para que as mulheres sintam vergonha por terem sido abusadas é mais um instrumento para a opressão das mesmas. Agnes, ao descrever o seu “pai”, diz o seguinte: “Quanto ao Comandante Kyle, era difícil dizer o que sentia. Sempre teve uma cara empedernida e, seja como for, os homens não devem mostrar emoções de certas maneiras como chorar ou mesmo rir alto (...)” (Atwood, 2019, p. 113). Os homens também são afetados pelo patriarcado, na medida em que devem ter sempre uma postura séria, não demonstrar fraquezas e vulnerabilidades, como chorar. Mais tarde, Tabitha, a mãe adotiva da narradora, morre e o Comandante Kyle casa com outra mulher, Paula. O novo casal decide ter uma Serva, que engravida do Comandante. Em todo este processo, Agnes apercebe-se da gravidade e do peso que é retirar uma criança da sua mãe: “O seu bebé. Não o bebé da Dekyle. Eu perguntava-me o que pensaria a Dekyle daquilo.” (Atwood, 2019, p. 114). E explica: “Tinha tido em tempos uma mãe e eu fora-lhe arrancada para ser dada à Tabitha, tal como aquele bebé ia ser arrancado à Dekyle e dado à Paula.” (Atwood, 2019, p. 115). É também neste momento que descobre que não é filha biológica de Tabitha e que também a própria foi retirada da sua mãe verdadeira, o que a entristece imenso, porque um dia, se tiver uma Serva, terá de fazer o mesmo para cumprir com os requisitos impostos pela sociedade. As raparigas de Gileade não podiam dar-se ao luxo de se apaixonarem, pois deviam casar por conveniência e consoante o que o seu pai, o Comandante, decidisse:

Mas o objetivo em todos os casos era o mesmo: raparigas de todos os tipos — tanto as de boas famílias como as menos favorecidas — deviam casar cedo, antes que pudesse acontecer algum encontro casual com um homem desadequado que conduzisse àquilo a que se costuma chamar apaixonar-se ou, pior, à perda da virgindade. (Atwood, 2019, p. 171)

Casavam logo que possível, de modo a assentarem e começarem a pôr em prática o seu papel de Esposa, não fossem cair em pecado e, nesse caso, passarem a Servas: “Agnes Jemima is forced to contemplate and prepare for wifehood and subsequent motherhood from her early years. Her marriage is arranged when she turns thirteen, which is considered the optimal age to produce a subservient wife.”<sup>63</sup> (Kołodziejuk, 2020, p. 82). Tal como é descrito por Defred em *The Handmaid’s Tale* (1985), Agnes também salienta o facto de que as mulheres não estão autorizadas a ler ou escrever em Gileade, pois as

---

<sup>63</sup> “Agnes Jemima é forçada a contemplar e se preparar para o papel de Esposa e subsequente maternidade desde cedo. O seu casamento é arranjado quando ela completar treze anos, que é considerada a idade ideal para produzir uma esposa subserviente.” (Kołodziejuk, 2020, p. 82)

suas mentes são incapacitadas e frágeis para tal atividade: “Ler não era para meninas: só os homens eram suficientemente fortes para enfrentar a força daquilo: e as Tias, claro, porque não eram como nós.” (Atwood, 2019, p. 174). A jovem narradora chama a atenção para a questão de que as Esposas também são vítimas do sistema patriarcal, pois também têm um papel a cumprir e são punidas caso não sigam as regras de Gileade: “Tem de se perceber que eu não era alguém por direito próprio — embora pertencesse à classe privilegiada, eu não passava de uma rapariga confinada ao matrimónio.” (Atwood, 2019, p. 176). Uma outra personagem que ficamos a conhecer através do testemunho de Agnes é Becka, a sua melhor amiga e colega na escola de preparação para Esposas. Becka sofre de abuso sexual por parte do seu pai e, por isso, sente um tremendo horror a homens e a relações sexuais:

Seja como for, a minha reação tinha sido mais do género nojo e aversão e agora parecia-me trivial, à luz do genuíno horror da Becka. Ela acreditava mesmo que o casamento a ia destruir. Seria esmagada, anulada, derreteria como a neve, até não restar nada. (Atwood, 2019, p. 181)

Agnes também sente repulsa em relação à ideia de casamento, mas reconhece que o caso de Becka é muito mais preocupante, sendo que esta acaba por tentar cometer suicídio para evitar casar com um Comandante: “Unlike some of her friends [...] Agnes and her best friend Becka fear the physical aspects of marital sex and the loss of self in a marital union.”<sup>64</sup> (Kołodziejuk, 2020, p. 82). Em conclusão, os leitores assistem ao crescimento de Agnes Jemima enquanto mulher e à sua busca pela liberdade. A narradora dá um parecer intimista do que é crescer no seio de Gileade e ter a sua vida planeada por outrem, com o único propósito da procriação. Simultaneamente, a autora analisa, através do seu texto, quais os instrumentos de opressão das mulheres e oferece aos leitores a oportunidade de refletir em que medida as sociedades atuais aboliram ou não estes instrumentos. Agnes acaba por conseguir escapar de Gileade e a este destino de submissão, ao se tornar uma Tia, tal como Becka, e, posteriormente, fugir para o Canadá:

Similarly, Agnes, who is elected to become the new wife of Commander Judd, is spared the fate of her predecessors by rejecting marriage altogether and claiming to have a religious calling. Hence, both girls liberate themselves from

---

<sup>64</sup> “Ao contrário de algumas das suas amigas [...] Agnes e a sua melhor amiga Becka temem os aspetos físicos do sexo conjugal e a perda de si em uma união conjugal.” (Kołodziejuk, 2020, p. 82)

their gendered roles of prospective Wives by electing the path of an educated, single Aunt.<sup>65</sup> (Kołodziejuk, 2020, p. 82)

O terceiro testemunho que nos é apresentado é o de Daisy, uma jovem de dezasseis anos que vive no Canadá, longe da prisão que é Gileade. A narradora demonstra desde cedo uma vertente feminista, na medida em que se junta a manifestações contra Gileade, pois não concorda com as leis que lá são impostas. No início da sua narrativa, descreve a sua vida com os seus pais, que possuem uma loja de roupa em segunda mão, e as suas idas à escola, onde debate temas sobre Gileade. No dia em que completa dezasseis anos, os seus pais são assassinados e Daisy descobre que era adotada. Na verdade, Daisy é a “Bebé Nicole”, uma bebé que foi resgatada de Gileade e que se tornou um símbolo de campanha para ambos os lados. Daisy também descobre que os pais adotivos faziam parte do *Mayday*, um grupo de resistência, e que ajudavam refugiadas de Gileade. Daisy então é recrutada por uma agente do *Mayday*, amiga dos seus pais, com a missão de se infiltrar em Gileade e trazer de lá uma mensagem de uma agente secreta, que mais tarde ficamos a saber se tratar da Tia Lydia. Essa mensagem contém provas incriminatórias contra Gileade e é o que vai fazer com que o sistema patriarcal seja derrubado. Ao lá chegar, Daisy descobre que é irmã de Agnes e juntas montam um plano, orquestrado pela Tia Lydia, para fugirem para o Canadá, com a mensagem das provas incriminatórias. Através de um capítulo final denominado “Décimo Terceiro Simpósio”, é dada a informação que, muito provavelmente, Agnes e Daisy são filhas de Defred, a protagonista de *The Handmaid’s Tale* (1985), sendo que a primeira foi a filha que lhe foi retirada aquando do golpe de Estado e a segunda o resultado do relacionamento ilícito que mantinha com Nick, o Guardião, na primeira narrativa. Daisy, que é também chamada de Nicole ou Jade, nome que adota quando se infiltra em Gileade, é uma mulher de carácter forte, que não hesita em ajudar na queda de Gileade, seguindo os passos dos seus pais adotivos:

Nicole/Jade, on the other hand, is already a self-aware feminist at the beginning of *The Testaments*. Having grown up in quasi contemporary Canada, she is a self-empowered teenager who, thanks to her adoptive parents and the school she attended, knows she should always “stand up against injustice”. She understands that the personal is political, and actively participates in rallies against Gilead as well as environmental protests that echo current youth climate strikes.<sup>66</sup> (Kołodziejuk, 2020, p. 80)

---

<sup>65</sup> Da mesma forma, Agnes, que é eleita para se tornar a nova esposa do Comandante Judd, é poupada do destino dos seus predecessores ao rejeitar completamente o casamento e alegar ter um chamado religioso. Assim, ambas as raparigas se libertam dos seus papéis de género de futuras Esposas, elegendo o caminho de uma Tia solteira e educada. (Kołodziejuk, 2020, p. 82)

<sup>66</sup> Nicole/Jade, por outro lado, já é uma feminista autoconsciente no início de *The Testaments*. Tendo crescido no Canadá quase contemporâneo, ela é uma adolescente autodidata que, graças aos seus pais

O relato de Daisy é em vários aspectos diferente do de Agnes, pois a mesma cresceu longe de Gileade, por isso tem uma perspectiva exterior e uma opinião já formada acerca do sistema lá imposto, ao contrário de Agnes que viveu toda a sua vida no seio de Gileade e não conhece outro mundo sem ser esse.

Na escola de Daisy, os alunos estudavam sobre o que se passava em Gileade, o que possibilitava a narradora ter uma opinião acerca do assunto e considerar um absurdo todo o sistema que aí foi imposto:

Tínhamos tido três módulos sobre Gileade na escola: era um lugar muitíssimo horrível, onde as mulheres não podiam ter um emprego nem conduzir e onde as Servas eram obrigadas a engravidar como vacas, só que em condições piores do que as vacas. Que tipo de pessoa podia ficar do lado de Gileade sem ser uma espécie de monstro? Especialmente se se fosse mulher. (Atwood, 2019, p. 56)

Daisy compara as condições das Servas com a de vacas leiteiras, só que piores. Para a jovem narradora, é impensável que uma mulher possa aceitar Gileade, só monstros poderiam concordar com aquelas normas. Daisy enfrenta as consequências de Gileade de perto quando assiste a um grupo de refugiadas a chegar ao Canadá e descreve as mulheres da seguinte forma: “Entraram várias mulheres, uma delas com um bebé. Pareciam realmente destroçadas, e também assustadas.” (Atwood, 2019, p. 140). Daisy começa a ganhar medo de que se descubra que ela é a “Bebé Nicole” e receia ser levada para Gileade contra a sua vontade: “Haveriam de me apanhar, de alguma maneira, e de me arrastar para Gileade, onde as mulheres podiam ser gatos domésticos e toda a gente era fanática religiosa.” (Atwood, 2019, p. 215). A narradora tem medo de ser obrigada a ser uma Esposa ou pior, uma Serva, e aborda o fanatismo religioso como um dos maiores problemas na sociedade de Gileade, já que as leis são inspiradas em histórias do Antigo Testamento. Quando Daisy é levada pelas Meninas-Pérola, como forma de se infiltrar em Gileade, estas tentam incutir nela as suas leis e começam por lhe dizer que tem de ser modesta e esconder a cara: “Esconde as feições. Seja como for, é a atitude mais modesta.” (Atwood, 2019, p. 291). Quando a jovem chega a Gileade, conhece Agnes e Becka, e a última explica a Daisy as diferenças entre o sexo masculino e o feminino no seu entender: “— Os homens são fortes de corpo — disse a Becka. — E de cabeça. As mulheres são fortes de espírito.” (Atwood, 2019, p. 352); “— As mulheres não batem em homens”

---

adotivos e à escola que frequentou, sabe que deve sempre “lutar contra a injustiça”. Ela entende que o pessoal é político e participa ativamente de comícios contra Gileade, bem como protestos ambientais que ecoam as atuais greves climáticas da juventude. (Kołodziejuk, 2020, p. 80)

(Atwood, 2019, p. 352). Becka acredita na ideia de que os homens são fortes fisicamente e as mulheres mentalmente e que essa é a regra. Becka foi instruída a sentir culpa caso chame a atenção de um homem e, por isso, diz o seguinte a Daisy: “— Não se deve atrair os homens — disse a Becka. — Aquilo que acontecer se o fizermos é em parte culpa nossa.” (Atwood, 2019, p. 352). Em suma, Daisy acaba por ser uma personagem de esperança para um mundo melhor, livre de Gileade, já que toma medidas imediatas quando lhe é proposta a missão perigosa de se infiltrar no seu seio e escapar com uma mensagem de extrema importância. Daisy também ajuda Agnes a ver Gileade com mais clareza e é a chave de ouro que completa o trio das três mulheres narradoras (Tia Lydia, Agnes e Daisy) que acabam por ter sucesso na demanda de derrubar o regime patriarcal.

*The Testaments* (2019), ao contrário de *The Handmaid's Tale* (1985), tem um final otimista, pois o sistema de Gileade é finalmente derrubado e as mulheres ganham a sua liberdade e independência de volta. Em *The Handmaid's Tale*, temos Defred que, no final da obra, parte para o incerto, sem saber se irá ser salva ou capturada: “E, portanto, entro, para o escuro interior; ou então para a luz.”<sup>67</sup> (Atwood, 2013, p. 331); em *The Testaments*, as supostas filhas de Defred, Agnes e Daisy, fecham o ciclo de abuso de Gileade, embarcando numa missão para derrubar o regime, dando um final feliz a esta narrativa e uma sensação de alívio para os leitores. Acaba por ser um fim utópico, em contraste com o resto da obra, pois agora sim as mulheres de Gileade poderão ser livres e resgatadas da distopia que é a República de Gileade. Margaret Atwood, ao proporcionar um final positivo no segundo livro, faz os leitores questionarem se será um final realista para os dias de hoje e se os regimes opressivos da atualidade poderão também ser derrubados. Já existiram ditaduras ao longo da História que caíram, embora seja um processo longo e doloroso, como é o caso da distopia de Atwood. A autora cria um romance realista em conformidade com os acontecimentos que marcaram o mundo no passado, mas também com tudo o que ainda acontece nos dias de hoje. Parece que a força e união é o elemento essencial para derrubar um regime opressivo, como é o caso da organização *Mayday*, que foi a principal responsável na queda de Gileade. Mas, apesar da narrativa em si ter tido um final esperançoso, o epílogo que Margaret Atwood nos apresenta, denominado “Décimo Terceiro Simpósio”, vem lembrar que, por vezes, as pessoas não aprendem com os erros do passado. O capítulo é apresentado como uma palestra dada por um

---

<sup>67</sup> “And so I step up, into the darkness within; or else the light.” (Atwood, 1996, p. 303) [no original]

professor, décadas após a queda de Gileade, em que o mesmo debate acerca dos testemunhos deixados pelas três narradoras do romance. Ao longo do seu discurso, é perceptível que o professor utiliza um tom irônico e desvaloriza os testemunhos apresentados, argumentando que seria mais útil se tivessem dados em concreto, em vez da sua história pessoal. O cientista parece não perceber o poder que estes testemunhos carregam e só valoriza o lado estatístico e superficial dos mesmos.

### 3.3.2. A sororidade em Gileade

Ao contrário do que foi observado em *The Handmaid's Tale* (1985), em *The Testaments* (2019) temos a prova, porém fictícia, de que a existência de uma boa relação entre as mulheres de Gileade é possível: “*The Testaments* (2019) restores hope in humanity and the power of sisterhood.”<sup>68</sup> (Kołodziejuk, 2020, p. 68). A primeira narradora da obra, a Tia Lydia, é retratada no romance anterior como sendo uma mulher cruel e insensível à dor das outras mulheres. Nesta sequência, é-nos retratado um lado da mesma de que os leitores ainda não tinham conhecimento. A Tia Lydia revela ser uma agente secreta do *Mayday*, com a missão de passar informações ilícitas de Gileade para o Canadá para que o governo de Gileade seja derrubado: “Aunt Lydia resolves to use the power she has gained through collaboration with the Gileadean regime to overthrow it, thus positioning herself firmly on the women’s side — to the astonishment of *The Handmaid’s Tale* readers.”<sup>69</sup> (Kołodziejuk, 2020, p. 80). Nessa jornada, vemos esta personagem ser solidária para com as outras mulheres, no sentido em que arrisca a sua própria vida pela causa de as salvar do patriarcado, numa tentativa de redenção por tudo o que as fez passar. O romance começa com o relato da Tia Lydia, em que esta conta ter sido feita uma estátua em sua honra em Ardua Hall. Esta estátua é a clara prova do poder e influência que detém, pois é a única mulher em Gileade a lhe ter sido concedida tal homenagem: “A minha estátua é maior do que a vida, como tendencialmente são as estátuas” (Atwood, 2019, p. 13). É através deste poder que a mesma vai acumulando informações secretas que possibilitam o seu sucesso na missão que leva a cabo: “Inchei de poder, é verdade [...] Estou em todo o lado e em parte nenhuma” (Atwood, 2019, p. 42). A Tia Lydia é indispensável para Gileade, pois, devido à sua influência, tem conhecimento de muitos segredos dos Comandantes, o que lhe dá segurança, visto que, uma vez morta, essas informações poderiam ser divulgadas: “sei demasiado acerca dos líderes — muita sujidade — e eles não sabem bem o que posso ter feito com isso em termos de documentação. [...] É possível que desconfiem que eu tenha tomado precauções de segurança e teriam razão.” (Atwood, 2019, p. 74). A Tia Lydia começa a planear a queda de Gileade desde o primeiro momento em que se torna Tia. Promete a si

---

<sup>68</sup> “*The Testaments* (2019) restaura a esperança na humanidade e o poder da irmandade.” (Kołodziejuk, 2020, p. 68)

<sup>69</sup> “A Tia Lydia resolve usar o poder que ganhou através da colaboração com o regime de Gileade para derrubá-lo, posicionando-se firmemente do lado das mulheres – para espanto dos leitores de *The Handmaid’s Tale*.” (Kołodziejuk, 2020, p. 80)

mesma que irá se vingar pela tortura a que foi exposta quando a obrigaram a ser Tia, principalmente pela parte do Comandante Judd, que orquestrou a mesma:

Chorei? Sim: saíram lágrimas dos meus olhos visíveis, os meus olhos humanos húmidos e chorosos. Mas eu tinha um terceiro olho, no meio da testa. Sentia-o: era frio como uma pedra. Não chorou: viu. E, atrás dele, alguém pensava: *Eu vou apanhá-los por isto. Não quero saber quanto tempo demora* (Atwood, 2019, p. 166)

Esta assume a sua posição e começa a ganhar poder, de modo a chegar a uma altura em que tenha todas as ferramentas necessárias para colocar a sua vingança em andamento, isto é, a queda de Gileade. Num momento de esperança, a Tia Lydia deseja que as suas duas missionárias, Agnes Jemima e Daisy (a Bebé Nicole), tenham sucesso na missão que esta lhes atribuiu: “Voem bem, mensageiras minhas, pombas de prata, anjos da destruição. Pousem em segurança.” (Atwood, 2019, p. 425). Une-se a estas jovens mulheres para derrubar o sistema e é através desta união e sororidade que o regime totalitário é deposto. Como foi demonstrado em *The Handmaid's Tale* (1985), Gileade promove a desunião entre as mulheres. Um exemplo disso é o facto de as Tias desencorajarem amizades entre as crianças, justificando que leva a que se tornem desobedientes e que caíam em desgraça: “A Tia Vidala disse que as melhores amigas geravam cochichos, esquemas e segredos, sendo que os esquemas e os segredos geravam desobediência a Deus e a desobediência gerava rebeldia” (Atwood, 2019, p. 34). Apesar desses avisos, Agnes Jemima trava amizade com Becka, uma colega da escola de preparação para Esposa. A ligação entre Agnes e Becka é extremamente forte, pois ambas são salvas pela Tia Lydia de um casamento precoce com um homem mais velho e uma vida de subjugação ao seu marido. A dada altura, Becka chega a dizer a Agnes que lhe confia a vida, pois só podem contar uma com a outra: “Confiava-te a minha vida.” (Atwood, 2019, p. 319). Os seus caminhos cruzam-se novamente quando Agnes se junta à amiga na formação para Tia: “This sisterhood is what Aunt Lydia plans to form between them, the solidarity, the ability to trust one another.”<sup>70</sup> (Kamaluldeen, 2022, p. 25). Becka sente-se em dívida com a Tia Lydia por esta a ter salvado de um casamento indesejado. Quando a mesma pede auxílio a Agnes e Becka na sua missão arriscada para derrubar Gileade, Becka lembra que esta a ajudou quando mais precisavam e que agora era o momento de fazerem o mesmo: “Está a pedir obediência e lealdade — disse a Becka. — Lembra-te de que ela nos salvou... às duas? Temos de dizer que sim.” (Atwood, 2019,

---

<sup>70</sup> “Essa irmandade é o que a Tia Lydia planeja formar entre elas, a solidariedade, a capacidade de confiar uma na outra.” (Kamaluldeen, 2022, p. 25)

p. 365). Instala-se um vínculo de solidariedade entre estas mulheres, que se entreajudam em prol de algo maior que elas próprias. Quando Agnes descobre que Daisy é sua irmã, diz a Becka que a vê também como uma irmã, pois estas não são irmãs de sangue, mas sim por afinidade: “E tu és como uma irmã para mim — disse eu à Becka —, por isso a Jade [Daisy] é também como tua irmã. — Não queria que a Becka se sentisse excluída.” (Atwood, 2019, p. 363). Cria-se um sentido de irmandade entre as três jovens, um vínculo inquebrável. Aquando da fuga de Agnes e Daisy para o Canadá, Becka sacrifica a sua própria vida para salvar a das amigas e para que estas sejam bem-sucedidas na sua missão, o que é um gesto louvável para alguém que cresceu em Gileade e que sempre foi desmotivada a criar qualquer tipo de amizades: “A frugal criança tinha despido a roupa de fora para a guardar para uso futuro de outra pessoa [...] Era como eu esperava que ela se comportasse” (Atwood, 2019, p. 421), diz a Tia Lydia. Daisy, ao chegar ao seu destino juntamente com Agnes após uma viagem atribulada, diz ouvir a voz de Becka a guiá-la, como se tratasse de um anjo. Nesse momento, Becka já se encontrava morta, mas Daisy sente-se tão ligada à mesma que ouve a sua voz a ajudá-las a chegar a salvo: “A Becka disse: *Não falta muito*. Não me lembrava de ela estar connosco no insuflável, mas encontrava-se junto de nós na praia, eu não a via por estar tão escuro. Depois ela disse: *Olha para cima. Segue as luzes*.” (Atwood, 2019, p. 431).

No epílogo denominado “Décimo Terceiro Simpósio”, temos a informação no final de que foi feita uma estátua em honra de Becka, para homenagear o sacrifício que fez pelas amigas e por todas as mulheres refugiadas de Gileade. Na estátua está escrita a frase “Este memorial foi erigido por suas irmãs” (Atwood, 2019, p. 450), o que sugere uma vez mais que a união e solidariedade entre as mulheres é possível, tanto em Gileade como em qualquer outra parte do mundo: “The discovery of the statue dedicated to Becka [...] is an unambiguous tribute to women’s solidarity that seems to extend the fictional world.”<sup>71</sup> (Kołodziejuk, 2020, p. 80).

---

<sup>71</sup> “A descoberta da estátua dedicada a Becka [...] é uma homenagem inequívoca à solidariedade das mulheres que parece estender o mundo ficcional.” (Kołodziejuk, 2020, p. 80)

### 3.4. Mulheres distópicas em diferentes épocas

As obras aqui estudadas, escritas pela mesma autora, são semelhantes em muitos aspectos, isto é, ambas descrevem uma distopia e são narradas por personagens femininas, mas também se distinguem uma da outra em múltiplos pontos. Um dos contrastes é o contexto histórico e literário em que cada uma das obras foi lançada. *The Handmaid's Tale* foi lançada em 1985, num contexto em que se tinha assistido a um cristianismo extremo, através do empoderamento da Direita Cristã e do surgimento do Televangelismo nos EUA. As medidas contra os direitos das mulheres já tinham sido alvo de conflito na história do século XX, como são exemplos o “Lebensborn” durante e depois da Segunda Guerra Mundial, as medidas para aumentar a taxa de natalidade na Roménia em 1966, entre elas a abolição do aborto, e as medidas para entregar a descendência das classes mais baixas às classes mais altas na Argentina em 1976. Já o século XXI, contexto em que foi lançado *The Testaments* (2019), foi marcado por ataques terroristas e guerras civis, como é o exemplo do atentado às Torres Gémeas a 11 de setembro de 2001, a guerra civil na Síria que teve início em 2011 e a guerra civil no leste da Ucrânia, em Kiev, em 2014. O conflito na Ucrânia não é, no entanto, assunto do passado, visto que decorre uma guerra com a Rússia no presente ano de 2022. O século XXI também foi marcado por manifestações feministas, aquando da terceira vaga feminista, mais propriamente a ascensão do movimento #meeto em 2017: “While a decade and a half separates Offred’s narrative from that of her daughters, the time lapse between the publication of *The Handmaid’s Tale* and its sequel is thirty-four years and encompasses significant shifts in the women’s liberation movement.”<sup>72</sup> (Kołodziejuk, 2020, p. 79). Porém, estes dois contextos distintos, embora separados por um número considerável de anos, têm pontos em comum, como a eleição de presidentes com tendências autocratas, como é o caso de Ronald Reagan, em 1980, que era apoiante do conservadorismo, e de Donald Trump, em 2016, que defendia um sistema de família nuclear e queria implementar medidas contra o aborto. Em 2018, Donald Trump marcou mais uma vez a luta pelos direitos das mulheres quando elegeu o suposto agressor sexual Brett Kavanaugh para o Supremo Tribunal. Apesar de muitos anos separarem a presidência de ambos, Reagan e Trump

---

<sup>72</sup> “Enquanto uma década e meia separa a narrativa de Offred da das suas filhas, o lapso de tempo entre a publicação de *The Handmaid’s Tale* e a sua sequela é de trinta e quatro anos e engloba mudanças significativas no movimento de libertação das mulheres.” (Kołodziejuk, 2020, p. 79)

regiam-se por valores e princípios semelhantes e foram considerados presidentes radicalistas:

The information the reader is offered on the constructed world of Gilead adheres to the common notion that there are no new stories: it uses historical narratives, such as those around slavery and segregation, as well as political ones, responding to the traditional family values of the Reagan era and to the Trump administration's promotion of a similar nuclear family system, with increasing limitations on women's sexual — and other — rights.<sup>73</sup> (Dam & Polak, 2021, p. 179)

Outro ponto que as obras têm em comum a nível de contexto histórico são as preocupações ambientais, que permanecem nos dias de hoje. Quanto ao contexto literário, enquanto os anos que antecederam *The Handmaid's Tale* (1985) foram marcados por autores de renome, como George Orwell e Aldous Huxley, no século XXI não conseguimos ter ainda o distanciamento histórico para perceber que obras irão perdurar no tempo como é o caso do contexto anterior. Apesar disso, foram publicadas, ao longo das últimas duas décadas, obras com uma receção internacional que marcaram a contemporaneidade e provam que a literatura reflete e tem um impacto considerável na vida social. Outro termo de comparação entre as duas obras poderá ser o contexto espacial em que a narrativa de cada uma delas se passa. Enquanto *The Handmaid's Tale* (1985) se passa unicamente na República de Gileade, *The Testaments* (2019) toma ação em Gileade e no Canadá, onde se encontra a figura Daisy/Nicole no início da narrativa e onde a mesma retorna no final, juntamente com Agnes Jemima. Quanto ao distanciamento temporal, a sequência passa-se quinze anos após o relato de Defred e, conseqüentemente, alguns aspetos do enredo mudaram. Gileade encontra-se mais consolidada, mas a organização *Mayday* também, tornando-se tão forte que a queda do regime totalitário se torna possível. Uma diferença considerável entre as duas obras é a configuração da narrativa das mesmas. Em *The Handmaid's Tale* (1985) temos como narradora Defred, que nos dá a perspetiva de uma Serva em Gileade; já em *The Testaments* (2019) não temos uma, mas três narradoras: a Tia Lydia, Agnes Jemima e Daisy/Nicole: “The shift in narration from the single voice of Offred into three parallel first-person narratives — Aunt Lydia, Agnes Jemima and Nicole/Jade — answers the third-wave feminists' urge to

---

<sup>73</sup> “A informação que o leitor recebe sobre o mundo construído de Gileade adere à noção comum de que não há histórias novas: usa narrativas históricas, como aquelas sobre escravidão e segregação, bem como políticas, respondendo aos valores familiares tradicionais da era Reagan e à promoção do governo de Trump de um sistema familiar nuclear semelhante, com crescentes limitações aos direitos sexuais – e outros – das mulheres.” (Dam & Polak, 2021, p. 179)

contest the essentialist understanding of womanhood.”<sup>74</sup> (Kołodziejuk, 2020, p. 79). A Tia Lydia relata como foi o processo de se tornar uma Tia, até ao ponto em que ganhou poder suficiente para derrubar o regime com a ajuda das restantes narradoras. Já Agnes e Daisy representam duas jovens irmãs que têm perspetivas diferentes acerca de Gileade, visto que uma nasceu na mesma e a outra no Canadá. As narrativas dos dois textos são, portanto, muito distintas entre si, visto que, apesar de as narradoras serem todas do sexo feminino, têm idades diferentes e posicionamentos distintos na sociedade. Também é de salientar que, enquanto a narração de Defred vem da transcrição de gravações que a mesma fez, em *The Testaments* (2019) temos o relato da Tia Lydia em modo de texto que esta escreveu quando Gileade ainda existia e os depoimentos de Agnes e Daisy que foram transcritos. Ou seja, a autora oferece-nos uma diversificação das vozes que, certamente, corresponde a uma diversificação das situações sociais atuais e reage às críticas proferidas em relação ao texto de 1985. Enquanto *The Handmaid's Tale* (1985) se foca principalmente na categoria de Serva, dando um parecer do sofrimento por que estas passam, *The Testaments* (2019) guia os leitores para outras categorias de papéis femininos, como as Tias e as Esposas. Ficamos a ter conhecimento, no último, que existem duas subcategorias de Tias: as Suplicantes, aspirantes a Tias, e as Meninas-Pérola, missionárias de Gileade. Igualmente ficamos a saber mais sobre as noivas-criança e a sua preparação para o papel de Esposas. Portanto, em *The Handmaid's Tale* (1985) são explorados os temas da dominação masculina e do papel reprodutor das mulheres, através do testemunho de Defred, mas também como as mulheres se relacionam umas com as outras e quais os motivos da sua desunião. Em *The Testaments* (2019) vemos serem explorados temas como a luta pelos direitos das mulheres, o conceito de noivas-crianças e casamenteiras e a sororidade numa sociedade machista.

Ambos os textos incluem um epílogo: no primeiro livro, trata-se de uma palestra dada por um professor e o capítulo é denominado “Anotações Históricas”; e no segundo, é descrita uma outra palestra dada posteriormente pelo mesmo professor, mas o capítulo tem o nome de “Décimo Terceiro Simpósio”. Ambos os capítulos transmitem a mesma mensagem de que, através dos comentários sarcásticos do professor em questão, as mulheres que narram estas histórias não são levadas com seriedade, mas sim desvalorizadas por darem um testemunho tão pessoal em vez de estatístico e conciso.

---

<sup>74</sup> “A mudança na narração da voz única de Offred para três narrativas paralelas na primeira pessoa – Tia Lydia, Agnes Jemima e Nicole/Jade – responde ao desejo das feministas da terceira vaga de contestar a compreensão essencialista da feminilidade.” (Kołodziejuk, 2020, p. 79)

Provam que as mulheres ainda têm muito caminho a percorrer no que toca à sua emancipação, pois as condições que levaram à fundação de Gileade ainda existem após a sua queda. O desfecho das narrativas das obras também se distingue um do outro. Enquanto em *The Handmaid's Tale* (1985) temos um final que não é conclusivo, pois deixa dúvidas quanto ao que terá acontecido a Defred, em *The Testaments* (2019) os leitores recebem a conclusão que precisavam e um final bastante otimista e esperançoso, quando Gileade finalmente cai:

According to Atwood, the central question underlying *The Handmaid's Tale* is: «if there was a totalitarian regime in the United States what kind of regime would it be? ». Conversely, *The Testaments* instead asks the question how totalitarian regimes fall apart.<sup>75</sup> (Dam & Polak, 2021, p. 175)

---

<sup>75</sup> Segundo Atwood, a questão central subjacente a *The Handmaid's Tale* é: «se existisse um regime totalitário nos Estados Unidos, que tipo de regime seria? ». Por outro lado, *The Testaments*, em vez disso, pergunta como os regimes totalitários caem. (Dam & Polak, 2021, p. 175)

#### 4. Conclusão

Como ficou provado, Margaret Atwood, apesar de não se autointitular uma escritora feminista, aborda na maioria das suas obras, em especial nas obras analisadas, questões de gênero e de feminismos. A mensagem global da autora parece ser a de que as mulheres ainda têm um longo caminho a percorrer no que diz respeito à sua libertação e na luta pelos seus direitos, pois, nas obras em questão, assistimos a uma forte dominação masculina num mundo contemporâneo, bem como as mulheres a serem reduzidas ao seu papel reprodutor e a serem hostis umas com as outras. As obras ilustram, de forma fictícia, um mundo em que os erros do passado não serviram de lição, pois esses mesmos erros repetem-se numa época moderna, onde a igualdade já deveria ser certa. Parece que Margaret Atwood está a alertar todos os seus leitores para um futuro possível e não totalmente descabido, como indica a frase que acompanha o título de *The Handmaid's Tale* (1985): “Na tradição de Huxley e Orwell, uma distopia que nos alerta para um futuro assustadoramente possível” (Atwood, 2013). Porém, será prudente ressaltar que as obras foram escritas em épocas diferentes, a primeira na década de 80 e a segunda no século XXI. Trinta e quatro anos separam estes dois textos e, portanto, o contexto histórico foi se alterando conforme a progressão do tempo. Em *The Handmaid's Tale* (1985), parece que a autora queria essencialmente fazer uma crítica ao feminismo radical e à desunião entre as mulheres, pois, num mundo onde as mulheres são subordinadas pelos homens, esperava-se mais solidariedade entre as mesmas, o que não foi o caso nesta distopia. Já em *The Testaments* (2019), Atwood parece querer representar o lado mais favorável da história e apresenta personagens feministas de caráter forte e capazes de derrubar o patriarcado. Nesta sequência, a autora demonstra que é através da sororidade que as mulheres têm sucesso na sua libertação, isto é, a união faz a força e nunca o contrário. As duas obras serviram para dar esperança na luta feminina e foram fonte de inspiração para muitas manifestações feministas. O traje de Serva foi adotado pelo movimento feminista como forma de manifestar o seu desagrado pela opressão das mulheres, bem como frases icónicas, do primeiro livro em especial, foram utilizadas como slogans para esses tais movimentos, a título de exemplo: “Don't let the bastards grind you down.” (Atwood, 1996, p. 193), frase que Defred encontra cravada no vestuário do seu quarto pela sua antecedente, ou seja, a Serva que serviu naquela casa antes da protagonista. Portanto, as obras retomam a questão da secundarização da mulher de que Simone de Beauvoir falou quando publicou *O Segundo Sexo* (1949), que a mulher é vista como o Outro, secundária

ao homem que é o Absoluto, a primeira referência normativa. É possível denotar marcas do pensamento de Beauvoir na escrita de Atwood, justamente na representação extensa da secundarização das mulheres.

Em suma, Margaret Atwood alerta, nestas duas obras, para um campo de tensão entre géneros, seja entre o feminino e o masculino ou entre as próprias mulheres, que existe e que deve ser extinto, de forma que as mulheres consigam finalmente ter a sua liberdade e igualdade no mundo. Ou seja: Atwood finaliza *The Testaments*, de 2019, com uma proposta utópica, porém representada como possível e contraposta à distopia de Gileade. E é assim que Atwood termina o ciclo de Gileade, incentivando, através da voz da Tia Lydia, as mulheres a serem livres e lutarem pelos seus direitos: “Voem bem, mensageiras minhas, pombas de prata, anjos da destruição. Pousem em segurança.”<sup>76</sup> (Atwood, 2019, p. 425).

---

<sup>76</sup> Alusivo a esta citação está o quadro “O Anjo” (1998), de Paula Rego, que se encontra na Fundação Gulbenkian. Pode ser encontrado no seguinte link: <https://expresso.pt/cultura/2022-01-28-fundacao-gulbenkian-adquire-pinturas-o-anjo-e-o-banho-turco-de-paula-rego>

## 5. Referências bibliográficas

### Corpus:

- Atwood, M. (1996). *The Handmaid's Tale*. Londres: Vintage.
- Atwood, M. (2013). *A História de uma Serva*. Tradução de Rosa Amorim. Lisboa: Bertrand Editora.
- Atwood, M. (2017). Introduction. *The Handmaid's Tale*. Nova Iorque: Anchor Books. pp. 13-19.
- Atwood, M. (2019). *Os Testamentos*. Tradução de Sofia Ribeiro. Lisboa: Bertrand Editora.
- Atwood, M. (2019). *The Testaments*. Nova Iorque: Knopf Doubleday Publishing Group.

### Estudos:

- Adams, H. (2020). Book Review – Margaret Atwood, *The Testaments*. *Bridgewater Review*. Bridgewater State University. pp 36-37.
- Armstrong, J. (2018). Why *The Handmaid's Tale* is so relevant today. *BBC Culture*. Academia.
- Atwood, M. (1998). *The Edible Woman*. United States: Anchor Books.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil.
- Barkass-Williamson, D. (2016-2017). How is the body used to characterise the dystopian female identity in the patriarchal societies of Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and Angela Carter's *The Passion of New Eve*?. *Innervate: Leading student work in English studies*. Volume 9. Universidade de Nottingham. pp. 161-166.
- Beauvoir, S. (2008). A mulher independente. *O Segundo Sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Volume 2. Lisboa: Quetzal Editores.
- Beauvoir, S. (2008). Conclusão. *O Segundo Sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Volume 2. Lisboa: Quetzal Editores.
- Beauvoir, S. (2009). Introdução. *O Segundo Sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Volume 1. Lisboa: Quetzal Editores.
- Bloom, H. (2001). Introduction. *Margaret Atwood's The Handmaids Tale*. Broommal: Chelsea House Publishers.
- Bourdieu, P. (1999). *A Dominação Masculina*. Oeiras: Cpimentelelta Editoras.
- Bouson, J. (2001). The Misogyny of Patriarchal Culture. *The Handmaid's Tale*. Margaret Atwood's *The Handmaids Tale*. Broommal: Chelsea House Publishers. pp. 41-62.

- Callaway, A. (2008). *Women Disunited: Margaret Atwood's The Handmaid's Tale as a critique of feminism*. San Jose State University.
- Cykman, A. (2013). The Handmaid's Anger. *Revista Ártemis*. Volume XV. Nº1. pp. 192-197.
- Cykman, A. (2014). *My Body, My Self, and My Reading of Corporeality in Margaret Atwood's Fiction*. Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis.
- Dam, D. & Polak, S. (2021). Owing Gilead: franchising feminism through Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and *The Testaments*. *European Journal of English Studies*. pp. 172-189.
- Deer, G. (2001). The Handmaid's Tale: Dystopia and the Paradoxes of Power. *Margaret Atwood's The Handmaids Tale*. Broommal: Chelsea House Publishers. pp. 93-112.
- Gheorghiu, O. & Praisler, M. (2020). Rewriting Politics, or the Emerging Fourth Wave of Feminism in Margaret Atwood's *The Testaments*. *Elope*. Universidade de Galati: Romania. Vol. 17. pp. 87-96.
- Gil, I. C. & Pimentel, M. C. (orgs.). (2010). *Simone de Beauvoir: Olhares sobre a Mulher e o Feminino*. Lisboa: Vega.
- Grace, D. (2001). *The Handmaid's Tale*: "Historical Notes" and Documentary Subversion. *Margaret Atwood's The Handmaids Tale*. Broommal: Chelsea House Publishers. pp. 155-166.
- Gubar, S. (1981). A "Página em Branco" e Questões acerca da Criatividade Feminina. *Critical Inquiry*. Tradução de Francesca Rayner. Vol. 8. University of Chicago Press. pp. 97-124.
- Guimarães, M. (2005). Prefácio. *Um Quarto Só para Si*. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Howells, C. (1996). *Margaret Atwood*. UK: MacMillan Press.
- Kamaluldeen, N. (2022). *The Power of Solidarity: An Analysis of Atwood's The Handmaid's Tale and The Testaments*. Dalarna University.
- Kołodziejuk, E. (2020). Mothers, Daughters, Sisters: The Intergenerational Transmission of Womanhood in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and *The Testaments*. *Elope*. Vol. 17. Universidade de Białystok: Polónia. pp. 67-85.
- Macedo, A. & Amaral, A. (2005). *Dicionário de Crítica Feminista*. Porto: Afrontamento.

- Malak, A. (2001). Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and the Dystopian Tradition. *Margaret Atwood's The Handmaids Tale*. Broommal: Chelsea House Publishers. pp. 3-10.
- Mendes, A. (2007). "The Bone of Contention": Prazeres-Desejos do Corpo em *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood. *CEAUL*. Universidade de Lisboa. pp. 135-149.
- Pinheiro, C. Emonts, A. Franco, M. & Beja, M. (orgs.). (2013). *Mulheres: Feminino, Plural*. Universidade da Madeira. Funchal: Nova Delphi.
- Rooney, E. (ed.) (2006). *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge, University Press.
- Tomc, S. (2001). "The Missionary Position": feminism and nationalism in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. *Margaret Atwood's The Handmaids Tale*. Broommal: Chelsea House Publishers. pp. 73-85.
- Willen, D. (1992). Godly Women in Early Modern England: Puritanism and Gender. *Journal of Ecclesiastical History*. Vol. 43. N°4. pp. 561-580.
- Woolf, V. (2005). *Um Quarto Só para Si*. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

### **Webgrafia:**

- Abrantes, P. (2016). Socialização: onde a sociologia e as neurociências se encontram. *Sociologia, Problemas e Práticas*. Mundos Sociais. pp. 11-25. Consultado em 16/05/2022. Disponível em [Socialização: onde a sociologia e as neurociências se encontram \(openedition.org\)](https://www.openedition.org)
- EW Staff. (2017). Emma Watson interviews Margaret Atwood about *The Handmaid's Tale*. *Entertainment*. Consultado em 06/07/2021. Disponível em [Emma Watson interviews Margaret Atwood about 'The Handmaid's Tale' | EW.com](https://www.ew.com)
- RTP Notícias. (2018). *Margaret Atwood em entrevista à RTP*. Consultado em 06/07/2021. Disponível em [Margaret Atwood em entrevista à RTP](https://www.rtp.pt)