

# BIBLOS

---

*Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*

## 4 REFÚGIOS

NÚMERO 4, 2018  
3.ª SÉRIE

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

# NOS ESCOMBROS DO REAL A FICÇÃO COMO ESTRATÉGIA EVASIVA (NA PRÓPRIA FICÇÃO)

MEMÓRIA, IMAGINAÇÃO E REALIDADE  
NO ROMANCE DISTÓPICO DE MARGARET  
ATWOOD *THE HANDMAID'S TALE* (1985)

*Under the ruins of reality  
Fiction as an escaping strategy  
(within fictional itself)*

memory, imagination, and reality in Margaret Atwood's  
dystopic novel *The Handmaid's Tale* (1985)

RICARDO AFONSO MANGERONA  
*a41721@campus.fcsh.unl.pt*  
*Universidades Nova de Lisboa / Université de Lyon 2*

DOI  
[https://doi.org/10.14195/0870-4112\\_3-4\\_3](https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-4_3)

*Recebido em setembro de 2017*  
*Aprovado em outubro de 2017*

**Biblos.** Número 4, 2018 • 3.ª Série  
pp. 61-81

**RESUMO.**

Analisando o percurso nocturno (nos sete capítulos “Noite”) da protagonista, pretende-se mostrar como nele opera um processo de reconstrução do real próximo da criação ficcional. O processo, com base, a um tempo, na imaginação e memória afectiva da heroína e em fragmentos da realidade factual, proporciona-lhe, até certo momento da narrativa, um mecanismo de defesa e abrigo (nocturno) perante a realidade decadente (diurna), mas acaba por se perverter, também ele, contagiado pela mesma decadência. Partimos, para essa análise, do conceito ricœuriano de utopia, enquanto deformação compensatória da realidade, e do exemplo clássico de D. Quixote, sem, contudo, orientar a reflexão num estudo de natureza comparativa. Conclui-se com a utilidade do engenho na validação alegórica da narrativa distópica.

Palavras-chave: Margaret Atwood; *The Handmaid’s Tale*; Ficção; Realidade; Distopia.

**ABSTRACT.**

Analysing the main character’s nocturnal journey (in the seven chapters entitled “Night”), our goal is to draw attention to a process of reconstruction of reality that is similar to fictional creation. Based on both the protagonist’s memory or affective memory and on fragments of factual reality, this process provides the main character, up to a certain point in the storyline, with a self-defense mechanism and a (night) shelter from the decaying reality (of the day). However, this mechanism is to be ultimately perverted by the same decay. This analysis will be based on Ricœur’s concept of utopia as a compensatory distortion of reality, and on the classical example of Don Quixote, without nevertheless directing our reflection towards a comparative study. Finally, we will analyse the success and utility of this strategy as a means of validating an allegorical function in the dystopian novel.

Key-words: Margaret Atwood; *The Handmaid’s Tale*; Fiction; Reality; Dystopia.

Aos que o haviam escutado sobreveio nova lástima de ver que homem que ao parecer tinha bom entendimento e bom discurso em todas as coisas que tratava, o tivesse perdido tão rematadamente em tratando-se da sua negra e obscura cavalaria.<sup>1</sup>

Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2005, p. 246

Tanto lera o famigerado e engenhoso fidalgo da Mancha das tais ficções cavaleirescas que, quando se apronta a deixar a fazenda onde já não se reconhece, adentra num mundo onde não mais se dá reconhecido: algo mudara, no entanto das leituras, na relação sujeito-realidade, desfasando um do outro de tal modo que todos os seus coetâneos dão o moderníssimo cavaleiro andante por louco. Falamos de decadência? Sem dúvida, se é à *realidade* que nos referimos e não tanto ao sujeito que nela se perde, pois que, apesar das vicissitudes que enfrenta, não deixa ele de se afirmar, do alto da sua loucura, a cada contrariedade: “eu sei quem sou” (Cervantes, 1615: 35).

Por decadência, entendamos a vertigem sintomática da perda de um referente estável e reconhecível, que era a projecção do próprio sujeito na envolvência ideológica em que se gerara, enquanto tal. Decadência, essa, que se concretiza, neste caso, no anacronismo da ideologia cavaleiresca no advento da era Moderna. Não se trata, este desfasamento “das fronteiras entre o interior e o exterior, entre o próprio e o alheio” (Sverdloff, 2015: 10), da clássica e diabólica perda da inocência, que é como quem diz, da *ignorância*, já que o Cavaleiro da Triste Figura mais parece *escolher* ignorar a realidade crua que é a vida sem cavaleiros *de cota e elmo e a longa espada* e damas às ameias para cortejar; e fá-lo, então, através de um peculiar processo *reconstrutivo* da mesma realidade, peça por peça, ao gosto daqueles romances em que tanto se embrenhara que, diz quem o viu, lá deixara o juízo.

A loucura é um argumento fácil, o processo é profundamente complexo. Talvez o conceito de *utopia*, se esta não for só mais um tipo de loucura, se

---

<sup>1</sup> A tradução de todas as citações aqui presentes é da nossa inteira responsabilidade.

ajuste melhor ao herói cervantino, pois que nem os utopistas, lembra Ricoeur, arquitectos de mundos ideais, estão isentos de uma conotação negativa numa era que carece mais de acção do que de ideias (Ricoeur, 1986: 356). Diz o filósofo: “Enquanto veículo de ironia, a utopia pode fornecer um instrumento crítico com o propósito de desfazer a realidade, mas é também um refúgio contra essa mesma realidade” (p. 405). Afirmção que verificamos válida para o caso: é consabida a dimensão paródica, fortemente carregada de ironia, que alimenta o romance de Cervantes, e parece, com efeito, dar-se o caso de o manchego procurar abrigo da decadência daquele mundo sob o mais decadente dos pilares que durante séculos lhe serviram de alicerces: a cavalaria feudal. Ou mais exactamente – e este é o centro da problemática – na sua representação romanesca, cristalizada em sábios volumes, como que buscando refúgio por entre as ruínas da realidade ideológica e social ali representada, já ultrapassada, demolida sob o peso de uma nova organização do mundo.

Assim vai errando o herói, fazendo das ruínas refúgio, maquilhando-as de ficção e utopia, sendo que de uma a outra a distância é curta (Ricoeur, 1986: 356), e é desse constante processo de refundição de histórias de cavaleiros andantes que forja uma nova realidade, ou camada segunda sobre a realidade, por si *fabricada* e que a partir desse momento lhe vai servir como meio de reencarnação, por força subjectiva, dos valores perdidos. Não se trata, portanto, de uma criação no vazio; tão-pouco de um covil de evasão a eventuais perigos resultantes da degeneração dos valores cavalleirescos (em maiores perigos, aliás, incorrerá o nosso cavaleiro na persistente tentativa de os regenerar). Apetece, em vez disso, apelidar esta máscara de qualquer coisa como *realidade alternativa*, para recorrer (abusivamente, sim) a um jargão que mais depressa encontraríamos no domínio ficção científica/especulativa, ambiência onde a obra-prima distópica de Margaret Atwood, a que tudo isto vem a propósito, melhor se enquadraria.

Considerando, então, a utopia como discurso ficcional ou projecto fantasioso, se há termo que se lhe pode opor será, talvez, por faltar melhor, o de não-ficção, nele aflorando géneros como a crónica, ou o ensaio. Quer isto dizer que o lugar de antónimo que a intuição traiçoeira tentará, por vezes, ocupar com a palavra *distopia* está já reservado. A distopia apresenta-se, tal como a utopia, enquanto uma ficção de propósito marcadamente crítico e construti-



vo, dela diferindo apenas na estratégia retórica com que esse fim é alcançado: relevando da realidade o que pode piorar, em vez de sugerir o aperfeiçoamento. Nesse caso, infere-se a hipótese de que também um cenário distópico pode providenciar lugares de refúgio perante a decadência de uma sociedade, compensação pelo desfalque entre a realidade desmoronante e o sujeito, nela apanhado em falso. Eis o que pretendemos averiguar, em *The Handmaid's Tale* (1985)<sup>2</sup>, de Margaret Atwood. A noite, enquanto lugar e período de excelência para a construção de um *eu* e de um mundo paralelo, quase utópico, será o ponto central do nosso objecto, sem que isso dispense uma contextualização de tais ideias no âmbito global da narrativa. Como pedra-de-toque, sempre presente, ainda que silencioso, fica o cavaleiro manchego, sustentáculo do preâmbulo que aqui rematamos.

\*

Se todo o romance, como o conhecemos hoje, é glosa das aventuras quixotescas, e se o *herói dos mil rostos* (v. Campbell, 1949) despira já, há muito, a pele do ardiloso navegador Ulisses para encarnar o cavaleiro idealista, pede o nosso século líquido, fragmentado e imensuravelmente prolífico em ficções de toda a sorte, que se faça proporcional justiça às obras que melhor o espelham, e que assim se contemple, demoradamente, o novo rosto do herói. Nesse sentido, afigura-se-nos a narrativa distópica, de matriz *especulativa*, senão o espelho mais polido, ainda que retorcido, numa actualização do conceito stendhaliano de romance, onde se reflecte, quase caricaturalmente, a sociedade das *fake news* e do *Big Brother* que vai apertando o círculo da vida privada a cada cidadão, pelo menos um dos mais finos balões de ensaio da contemporaneidade, no modo como explora as suas falhas, que são as *nossas* falhas, desvelando uma realidade *potencial*, para onde elas poderão conduzir-nos se não forem corrigidas a tempo.

---

<sup>2</sup> Todas as citações do romance aqui apresentadas provêm da edição de 1996, pela Vintage Books, Londres. Assim, referenciaremos apenas o número da página.

A distopia é a ficção do extremo, por excelência, e o realismo brutal que aflora nos detalhes mais sórdidos dessa ficção, advertindo o leitor para uma assustadora promiscuidade entre a ficção e o facto, confere ao género a sobriedade que o mero retrato de costumes por vezes não alcança. Numa entrevista recente a Atwood: “– Disse várias vezes [...] que tudo o que acontece em *The Handmaid’s Tale* já aconteceu. – Algures e em algum momento. Não inventei nada” (Dockterman, 2017: 46).

De resto, a qualidade literária da autora é prova bastante para situá-la quer na esfera dos melhores autores anglófonos contemporâneos, quer num prestigiado nicho de visionários formado por Orwell, Huxley, Azimov ou, se quisermos um exemplo português, Saramago. Numa prosa rica em desdobramentos simbólicos e ambiguidades semânticas, habilmente ritmada pela pulsação interior, biológica e espiritual, da narradora e profundamente ferida pelo epos de quem se vê perdido na imposição perversa e humilhante de um novo (inesperado?) quotidiano, *The Handmaid’s Tale* quer contar-nos não o que foi, mas o que poderia ter sido e poderá, ainda e sempre, vir a ser. Fazendo isto, desvela de permeio, com elegante subtileza, o carácter perene da nossa mais primitiva natureza: aquilo de que somos feitos – as emoções que nos movem e consomem e o buraco negro para onde estas nos encaminham, modulando os nossos comportamentos, arrastando toda uma civilização.

Offred, protagonista e narradora, deixa-nos (e este nós, leitores, é fulcral, como veremos), por isso, em permanente estado de alerta e com todas as razões para desconfiarmos do discurso que nos vai sussurrando, intermitente, fragmentado como o pensamento, em torno dos acontecimentos que vieram revolucionar a realidade quotidiana que tinha como certa: na sequência de um ataque terrorista ao coração político dos EUA, uma obscura organização neo-puritana consegue aniquilar os membros do congresso e fazer suspender a Constituição, acabando por tomar o poder de assalto. A informação que nos é dada pela narradora sobre a situação político-social enquadrante da sua própria história é apenas a necessária, uma vez que é do centro do furacão, onde fica enclausurada, que ela nos põe ao corrente de uma guerra então iniciada entre os que se filiam naquele novo movimento e os rebeldes, guerra essa que perdura, paralela à narrativa, para lá das muralhas de Gilead. É sugestivo, o

nome de ressonância bíblica<sup>3</sup>, que é dado ao estado de contornos teocráticos e assente no “regresso aos valores tradicionais” (p. 17) então fundado sobre as ruínas dos EUA, onde Offred, como milhares de outras Servas, sobrevive com o único propósito de gerar descendência aos casais abastados hierarquicamente dominantes, numa sociedade radicalmente patriarcal.

Com esta sinopse aflorámos já diversos pontos sensíveis do caldo social em que fermenta a acção: o mundo ocidental atravessa uma séria crise demográfica. Numa das origens desta crise, é-nos vagamente revelado (pp. 316-317), está a extrema degradação ambiental do planeta e o esgotamento de recursos, o que nos permite inferir a coexistência de uma violenta crise financeira, sintomática de um período de revolução (de resto, as primeiras medidas do regime no sentido de fragilizar a posição das mulheres, limitando o seu envolvimento activo na sociedade, é justamente o despedimento maciço imediato e o congelamento das contas bancárias). A mulher, por sua vez, vê-se ainda conotada com um papel social doméstico e submisso, restringida de direitos igualitários em relação ao homem e vulnerável a uma permanente exploração económica e sexual. Para além disso, a emergência da clandestinidade de seitas e partidos de ideologias extremistas, ou a activação de células paramilitares e terroristas – em suma, a actividade de grupos organizados de cariz político ou religioso, senão ambos – exerce uma forte influência sobre a chamada opinião pública, ora por meio de estratégias demagógicas sustentadas por uma retórica populista, ora disseminando puro terror com a execução de massacres e bombardeamentos em plena praça pública.

Estes elementos não são meros adereços de cenário, mas motores funcionais que determinam a acção. No fundo, esta é a malha de que se tece a narrativa, esta é a realidade, na ficção de Atwood, do período pré-Gilead. A realidade de Offred antes de ser, de facto, *of Fred* (literalmente, do Fred, eminente Comandante),

---

<sup>3</sup> Aparece em diversas passagens bíblicas, ora topónimo, ora antropónimo. Talvez a mais significativa se encontre em Jeremias 8:22, onde se menciona o famoso bálsamo de Gileade, purgativo de todo o sofrimento. Uma das personagens de *The Handmaid's Tale* declarará abertamente a ironia que o nome do novo estado carrega, substituindo “balm” por “bomb” na célebre canção *gospel* “There’s a balm in Gilead” (p. 230).



isto é, antes da penosa lavagem cerebral a que é submetida num centro de reeducação para mulheres, férteis mas moralmente desviantes, que fará dela uma Serva e propriedade alheia. Poucos anos terão passado desde a suspensão da sua vida enquanto mulher, mãe de uma criança, casada, funcionária de uma biblioteca e simples (?) cidadã livre de um estado democrático, leitora, crítica, opinativa, fumadora, cliente de centros comerciais e frequentadora de parques e cafés. O limite antes/depois, um quase-lugar de natureza límbica onde a voz que narra parece perder-se na tentativa de responder à grande questão – como chegámos até aqui? – é evidenciado, ao longo de toda a narrativa, mas revela-se com particular insistência nos sete capítulos explicitamente dedicados às divagações nocturnas. Intercalados com os demais, consistem estes capítulos (“Noite”) em desabafos em torno da rotina obscura das Servas, das compras às cerimónias pseudo-religiosas de acasalamento com os respectivos Comandantes, contrabalançados com as visões analépticas de uma vida anterior.

“A noite é minha, só para mim, [...] desde que esteja calada. Desde que não me mexa. [...] a noite é o meu tempo de folga. Onde posso eu ir?” (p. 47). A narradora aproveita o único momento do dia em que lhe é dada alguma privacidade para dar largas às recordações da vida passada, que se confundem amiúde com a própria imaginação e vice-versa. A noite é, por excelência, o cenário da fuga, literal ou figurada; período temporal, sim, indispensável no encadeamento dos dias, assegurando o fio condutor que une o passado ao por vir é também o espaço onde opera essa veiculação rotineira, um espaço de sombra, abrigado de olhares indiscretos, ou de intimidade e comunhão, mística ou mundana, sob o parco brilho da lua, embebido na transparência das cortinas, cujo balancear testemunha a fragilidade, a porosidade da fronteira entre dois universos, interior e exterior. Mas a noite, o sono e a escuridão, conferindo perigosa semelhança às criaturas que a habitam, formam também território de feras, de libertação da bestialidade resiliente ainda neste animal que a amordaça com a razão – como Hyde, deformando a figura austera do Dr. Jekyll, escapulindo-se na noite marginal.

Apesar de preciosa, por contrapor a essência mais íntima do indivíduo à realidade degradante que se faz sentir do *lado de lá*, a noite não é inquebrável e vale a pena estudar a evolução nocturna de Offred – porque é disso que se

trata, de um processo evolutivo próximo do de uma metamorfose – ao longo da narrativa, inventariando os sete capítulos a ele explicitamente dedicados, para percebermos como aquele espaço/tempo sagrado vai sendo progressivamente contaminado pelo real, num lento processo, altamente destrutivo, de mutação, até culminar na implosão que aniquila toda a subjectividade ainda presente na personagem e na sua libertação plena e redentora do espartilho que é a realidade da sua vida de Serva.

\*

Serve de preâmbulo à obra uma explanação pessoal do que acabamos de sintetizar, quanto à preciosidade da noite entre dias de opressão, humilhação e controlo sufocante:

Aprendemos a sussurrar quase sem ruído. Na semi-escuridão podíamos esticar os braços, quando as Irmãs<sup>4</sup> não estavam a olhar, e tocar as mãos umas das outras entre as camas. Aprendemos a ler os lábios, a cabeça contra o colchão, virada para o lado, fixando as bocas umas das outras. Assim trocávamos nomes, de cama para cama: Alma. Janine. Dolores. Moira. June. (p. 14)

Estamos no centro de formação de Servas, após a captura que separa a fugitiva da família e antes de ser entregue ao comandante Fred. O que não significa tratar-se de um ponto de partida diegético, mas antes da evocação de um momento zero, período de percepção da queda e reconfiguração ideológica, espiritual e emocional da personagem; evocação nocturna de um outro momento nocturno. Este período de reeducação será revisitado noutras analepses que nos elucidam quanto aos códigos e métodos doutrinários de Gilead. Mas, acima de tudo, a evocação do Red Center parece funcionar mais como uma análise cuidada da cadeia de acontecimentos que conduziu a protagonista à posição de

---

<sup>4</sup> *Aunts*, no original.

escrava sexual em que se encontra, que é, no essencial, o papel que cabe a uma Serva. *O que é que correu mal?*, é a questão que paira sobre cada memória, cada observação de cada detalhe da vida no Centro: o uniforme vermelho atribuído às Servas, guarnecido de pala branca em torno do rosto; as orações bíblicas, genuínas ou reformuladas, ritualmente repetidas; as idas à casa-de-banho viagiadas pelas Irmãs; e as noites, claro, momentos de reflexão sobre tudo isto e, com o devido cuidado, de troca de impressões com as parceiras de quarto.

As noites do Centro são particularmente importantes por esta proximidade que é temporariamente permitida entre as mulheres, que é, na verdade, uma partilha de algo mais do que pensamentos reprimidos, conselhos ou, o que já seria muito, opiniões. É também a assunção de uma identidade, cristalizada no nome próprio, a solicitação a outrem do seu reconhecimento, dando-lhe assim permissão para entrar num campo que se quer destruído mas que resiste à opressão: o da vida privada. Repare-se, a respeito disso, que ao longo de toda a narrativa não se conhece um nome anterior (melhor do que real) para a protagonista. Daqueles cinco mencionados no capítulo preambular, sabe-se que Moira é o da melhor amiga, único vestígio vivo e físico do tempo passado e, não por acaso, acaba por tornar-se símbolo de rebelião ao evadir-se do Centro e escapar ao jugo das Irmãs. Quanto a Janine, Alma e Dolores, apercebemo-nos no fio da narrativa que se vai desatando, são três das Servas contemporâneas de Offred no Centro, personagens secundárias que enriquecem o enredo, cada qual com seu traço de uma vida anterior, residual mas suficiente para reverberar no interior de Offred.

Dos cinco nomes resta o de June, que não mais aparecerá. A ausência de referente atíça a suspeita de que se trate do nome da própria enunciativa e, com efeito, Atwood parece piscar-nos olho com pequenos jogos de palavras<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> P. ex., p. 53: “O bom tempo mantém-se. É quase como em Junho [June], quando tirávamos os vestidos e as sandálias do armário e íamos comer um gelado.” Ou então, p. 232, recordando uma advertência da Irmã Lydia nos tempos do Red Center, esta lição intraduzível sobre o amor: “*Amor*, disse a Irmã Lydia com desdém. [...] *No mooning and June-ing around here girls.*” Por prudência, sempre que for necessária referência à *vida anterior* de Offred, acrescentaremos um ponto de interrogação ao nome June.

envolvendo o signo que não só representa o auge primaveril (Junho) como remete para a rainha dos deuses e padroeira da mulher romana (Schmidt, 1965: 120). Em todo o caso, é notável a carga simbólica que o nome porta, implicando conceitos que são essenciais à narrativa, como a fertilidade e a feminidade (p. 120). Mas a importância do nome vai além do peso simbólico do signo; independentemente de qualquer significação etimológica ou mitológica, o nome dá um rosto à identidade pessoal, à subjectividade mais essencial do ser humano, subjectividade que, não sendo incorruptível, impõe, pela memória de uma vida transcendente à pontualidade dos eventos, por mais catastróficos que sejam, resistência ao tratamento de choque que subjugava as mulheres destinadas a servir a nova sociedade.

A não-referência directa de um nome anterior a Offred não corresponde, por isso, a um anulamento da sua vida no tempo passado. Pelo contrário, a própria, sem ousar revelá-lo, reconhecerá ter um nome e com ele, justamente, um passado:

O meu nome não é Offred, eu tenho outro nome, que já ninguém usa porque é proibido. Digo-me que não importa, um nome é como um número de telefone, útil apenas para os outros; mas o que digo é errado, importa sim. Tenho presente este nome como qualquer coisa que se esconde, um tesouro que virei desenterrar um dia. Penso neste nome como estando enterrado. Este nome tem uma aura à sua volta, como um amuleto, um talismã que sobreviveu de um passado inimaginavelmente distante. Deito-me na cama à noite, de olhos fechados, e o nome flutua diante de mim, brilhando na escuridão. (p. 94)

Entendamos, pois, a omissão do nome, mais como uma dissimulação estratégica, um mecanismo de auto-defesa que obriga a um esforço de abstracção e retraimento, válido não só para o *eu* mas também para a outra extremidade da cadeia comunicativa, o *tu*, todo o potencial receptor, quer da narrativa global, o *tu-leitor* que tem acesso à aventura já codificada sob a forma de livro, quer do próprio discurso íntimo, monológico, que Offred idealiza nas reflexões nocturnas:

Apenas *tu*, sem um nome. Atribuir-te um nome atribui-te a *ti* ao mundo factual, o que é mais arriscado, mais perigoso: quem sabe quais são as probabilidades de sobrevivência neste mundo, as tuas? Direi *tu*, *tu* como numa velha canção de amor. Tu [you] pode significar mais do que um. [...] *Tu* pode significar milhares. (pp. 49-50)

Esta passagem remata o segundo capítulo dos sete “nocturnos” (ocupa o capítulo 7 da obra) e a partir dela ficamos cientes, na posição de leitores, da falibilidade do discurso que nos é apresentado, um discurso que, sendo literário, cristaliza uma realidade subjectiva e esta não faz mais do que reflectir, com todas as deturpações a que o termo obriga, uma realidade factual. O leitor é sempre um receptor de segunda. A peculiaridade do caso está na frieza com que isso nos é apontado. Mas é justamente nessa qualidade que vemos a legitimidade para questionar tudo o que se lê. Assim, no mesmo capítulo, quando do quarto austero vemos a figura de Moira materializar-se aos pés da cama de Offred (note-se o contraste entre os dois nomes próprios, um de um tempo passado, o outro do insofrível presente), fumando um cigarro e gracejando sobre rapazes, percebemos que não é já do quarto de Offred que se trata, mas de um quarto passado, algures na memória de June (?), sem que se trate, por certo, de uma recordação precisa ou de uma reconstrução imaginativa com base nos moldes dessa memória.

Assistimos a uma cena de fuga assumida: Offred procurando abrigo sob a imagem de Moira, emblemática de valores agora desusados, senão proibidos, como a amizade, a fraternidade e o espírito de resistência; a que se segue a memória da mãe, presente no discurso enquanto projecção fantasmática de um passado conflituoso, referente vazio e não isento de responsabilidade no movimento decadente da geração de Offred. Assim, órfã de tais figuras, amputada de tais valores, esta “preferia acreditar que isto é uma história”, já que “Aqueles que conseguem acreditar que estas histórias são só histórias têm melhor sorte” (p. 49). Afinal, o que lemos é isto: uma história.

Se considerarmos, então, as reflexões nocturnas como ficções circunscritas numa malha central (a história de Gilead), ela própria inscrita num círculo maior a que chamaremos realidade figurativa, isto é, a decadência da sociedade

ocidental na ficção de Atwood, que reflecte, por sua vez, uma realidade objectiva (Descartes perdoará o uso abusivo do termo), vamos penetrando na espiral de um submundo altamente refractário, na imaginação da protagonista e, em última análise, na da sua criadora. No capítulo 18, terceiro “nocturno”, vemos, por exemplo, Luke, marido de June (?) (ambos personagens de um plano interno da malha narrativa – a história dentro da história), aparecer, qual visão mística, perante a Serva Offred (já num plano intermédio, que corresponde à narrativa dominante, sequente à instauração de Gilead). A aparição acontece na sequência de um incidente com Nick, motorista do Comandante, por quem Offred alimenta um sentimento ambíguo rastilhado por um transgressor impulso sexual, o mais cru dos sintomas da animalidade humana e, por isso, estandarte inequívoco da força destrutiva que a sua restrição, como qualquer restrição à intimidade primitiva de todo o homem, implica. Num círculo externo, abarcando todos estes episódios, está a queda de uma sociedade desgovernada, inadaptada às liberdades individuais, que acaba por ceder e dar lugar a uma outra ordem, Gilead, igualmente destrutiva, por se sustentar numa ideologia falaciosa no momento em que restringe necessidades elementares. Diríamos, então, ser a voz mesma da autora que, tanto quanto a de Offred, emerge, no quarto capítulo nocturno, ao aperceber-se dos ventos da mudança que fustigam a vultosa muralha, para fornecer-nos um código interpretativo desta ficção em camadas:

Eu preciso é de perspectiva. Da ilusão de profundidade, criada pela mol-  
duragem, a combinação das formas numa superfície plana. É preciso ter  
perspectiva. Senão só há duas dimensões. Senão vivemos com a cara esbor-  
rachada contra o muro, tudo é um enorme plano de fundo, de detalhes,  
pormenores, cabelos, a malha do lençol, as moléculas do rosto. Senão  
vivemos no momento. Que não é onde eu quero estar. (p. 153)

A chave – “O contexto é tudo.” (p. 154) – funciona em todos os níveis: é no contexto das insinuações do comandante Fred que a serva começa a compreender o todo, e o todo não corresponde apenas à implosão da sociedade que conhecia, mas também à podridão que vai corroendo os alicerces da nova, indiciada pelo apetite sexual de um homem que vê reduzidas as potencialidades



da satisfação carnal à solenidade do acto de procriação. É também no contexto desta nova decadência (de velha sintomatologia) que Offred detecta sinais de uma possível fuga, isto é, de uma fuga que pode, fisicamente, levá-la para longe de Gilead, aproveitando-se da nova rotina, também ela transgressora, de sessões de Scrabble e leitura de revistas cor-de-rosa<sup>6</sup> com o Comandante, momentos em que o próprio põe em xeque reputação, carreira e vida.

É com esta nova luz no horizonte que a memória da Serva a brinda com uma recordação crucial e muito significativa:

Lembro-me de um programa de televisão que uma vez vi; [...] Era o tipo de coisa que a minha mãe gostava de ver: histórico, educativo. Ela tentou explicar-me, depois, dizer-me que aquelas coisas tinham mesmo acontecido, mas para mim era só uma história. [...] Se é só uma história, torna-se menos assustador. (p. 154)

Trata-se de um documentário “sobre uma daquelas guerras” (p. 154), onde intervém, bem a propósito, uma mulher que, alegadamente, fora amante de um oficial nazi. “Ele não era um monstro, disse ela. As pessoas dizem que ele era um monstro, mas não era” (p. 155). A recordação, nada inocente, para além de expor a máxima degeneração moral como medida de comparação com o estado de Gilead, antecipa um passo fulcral da narrativa, se continuarmos seguindo a insinuação. Offred e o Comandante tornar-se-ão amantes e frequentadores de um prostíbulo de traços dantescos conhecido como Jezebel<sup>7</sup>, onde

---

<sup>6</sup> A escrita e a leitura, enquanto actividades potenciadores de comportamentos *desviantes*, são interditas sob o regime de Gilead. Só o Comandante tem, legalmente, acesso a um livro: a Bíblia, de onde lê, em voz alta para os membros da casa em dias de cópula cerimoniosa, a passagem genesíaca sobre Lea e Raquel, referência epigráfica na abertura do romance. A biblioteca do Comandante Fred é um luxo clandestino, e a presença de uma Serva nela, um crime capital. A imagem da incineração de livros na praça pública, evocando as fogueiras inquisitoriais, surge numa recordação de infância de Offred, prenúncio do então iminente regime de Gilead.

<sup>7</sup> Em Português, Jezebel, personagem bíblica demoníaca. 2 Reis 9:22: “E sucedeu que, vindo Jorão a Jeú, disse: Há paz, Jeú? E disse ele: Que paz, enquanto as prostituições da tua mãe Jezebel e as suas feitiçarias são tantas?”.

terão ocasião, ele e ela, respectivamente, de satisfazer os impulsos socialmente reprimidos, e repensar o mundo sob uma nova perspectiva, um novo ângulo, quer ao nível do contexto espacial, já que é a primeira vez que Offred transgride o limite a que sempre esteve confinada, quer do ponto de vista social, tendo chegado tão perto do centro de tal degeneração que lhe é dado ver quão frágil é a realidade que a subjuga.

Pôr esta realidade em perspectiva, encará-la deliberadamente do ponto de vista da amante do próprio cárcere condiz com o crucial momento de ruptura com o padrão imposto. Para isso, há que fingir, dissimular disponibilidade nas solicitações daquele que passa a ser visto sem equívoco como o inimigo, para poder alcançar algo tão precioso quanto a informação, consubstanciada na palavra impressa (as partidas clandestinas de Scrabble são uma bela e desconcertante imagem desse poder) e algo tão mundano quanto um creme hidratante para a pele (p. 166). É interessante notar que a resistência que se vai construindo passo a passo assenta, também ela, numa base de mentiras; e veja-se o que de mais se recorda Offred, como que numa autêntica revelação, daquela que será sempre, para si, a amante de um nazi: “Aquilo de que agora me lembro, mais do que tudo o resto, é a maquilhagem” (p. 156).

Vamo-nos, então, apercebendo da metamorfose que decorre sob o manto da noite, qual casulo, quando, no seguimento de tal revelação, ao tomar consciência do poder potencial que a sua nova posição no campo de batalha lhe confere, renasce, carne e sangue, para o mundo: à noite deixa de corresponder o sossego inerte, reconfortante mas impalpável, da memória; os primeiros sinais vitais que rasgam, irreprimíveis, a cortina da quietude são os mais orgânicos, humanos:

Levanto-me, na escuridão, e começo a despir-me. Depois ouço algo, dentro do meu corpo. Quebrei-me, algo se partiu, só pode ser isso. Sobe-me um ruído, irrompe, do sítio que se partiu, pelo meu rosto. [...] Espalmo as duas mãos contra a boca, como se fosse vomitar, caio de joelhos, o riso queimando-me a garganta como lava. (p. 156)

A noite está infectada, contagiada pela a luz e o verbo, que redundam numa e mesma coisa. E, ainda assim, a protagonista não chega a esboçar um

plano de ataque. Levada mais pela espontaneidade da redescoberta de velhas emoções, pela aproximação possível à liberdade e humanidade perdidas, como que forjando uma utopia para enfrentar a realidade distópica, Offred acaba por sofrer o peso da responsabilidade que lhe confere a tomada de consciência de si própria, o reconhecimento do próprio corpo e de uma existência pessoal, individualizada da massa homogênea de fardas vermelhas. A esse sufoco responde com a formulação de um outro interlocutor (cap. 30, “noite 5”): “Meu Deus. [...] Quem me dera saber o teu nome, o verdadeiro, quero dizer” (p. 204). O desabafo em forma de oração revela insegurança e inaptidão em quem nunca precisara realmente de lutar pela vida e se encontra, agora, num ponto de não-retorno nessa luta. As hesitações, as interrogações que se acumulam no grito de desespero – “Ó Deus, ó Deus. Como posso eu continuar a viver?” (p. 205) – evidenciam a inexorável perda da inocência, reconhecida pela personagem (“Talvez eu não queira mesmo saber o que se está passar. [...] A Queda foi uma queda da inocência para o conhecimento” p. 205), por oposição aos tempos no Centro: “Vivíamos, como sempre, ignorando. Ignorar não é o mesmo que ignorância, tem que ser trabalhado” (p. 66).

A memória acaba por ceder à força dos eventos: se é verdade que a imagem do marido, surgindo na noite, começa por reconfortá-la, o episódio invocado, nesta que é já uma noite diferente – uma noite terrena, desperta para a realidade dos dias – episódio, esse, que antecede a tentativa frustrada de exílio, assemelhar-se-ia a um fragmento de tragédia em pleno auge catártico, se a mestria de Atwood não ajustasse o *pathos* da cena à baixeza mais mundana da vida familiar: “A gata? [...] Não podemos simplesmente deixá-la aqui. [...] Eu trato disso, disse Luke. E porque ele disse isso em vez de ela eu percebi que ele quis dizer matar” (p. 202). A compreensão do mundo torna-se uma arma e matar, isto é, objectivar o inimigo, passa a ser uma opção – “É assim que se faz antes de se matar, pensei. Tem que se criar uma coisa [*an it*], onde antes não havia. Faz-se isso primeiro na cabeça, e depois isso torna-se real. Então é assim que eles fazem [...]” (p. 202) – e talvez a única saída, seja enquanto meio de salvação, eliminando quem constituir obstáculo, ou de auto-aniquilação.

Na prática, nenhuma das opções é executada. “Contexto é tudo? Ou é a madurez?”, duvida Offred numa fase em que não há muito mais a fazer do que

esperar pela colheita; e todavia o capítulo 40 (“noite 6”) presenteia-nos com uma engenhosa variação de um recurso que ainda não se perdeu: o da meta-ficção. Para situarmos esta noite na narrativa é preciso contar que, tardando os serviços da serva em frutificar na casa do Comandante Fred, encarrega-se a esposa, Serena Joy, de estabelecer uma via alternativa que passa pelo motorista. O encontro ilícito só pode ser acertado durante a noite: e eis que vemos a acção nocturna, até aqui confinada às quatro paredes do quarto e aos recantos da memória imaginativa da heroína, transgredir estes limites e florescer para um espaço exterior.

Todo este capítulo é, pois, a prova acabada da “ficção em caixinhas” altamente refractária, que começa em Atwood, encadeia-se em June (?), passa por Offred e chega a diferentes tus, sendo cada um de nós o último de todos. A narradora parte, como sempre, de um espaço concreto, território conhecido e o mais seguro que as circunstâncias permitem: o quarto. Depois de uma formidável passagem descritiva da densa atmosfera estival que incendeia a noite de adrenalina e expectativa, Offred deixa-se conduzir, ou melhor, relata como se deixa conduzir por Serena Joy aos aposentos de Nick, e como, uma vez a sós, vê erguer entre os dois a imensa muralha do desconcerto perante a perversidade da cena (como dirão) em que são forçados a actuar (literalmente, *to act*). Parecem, finalmente, encontrar alento nessa ideia, de que tudo não passa de um filme, como nos tempos idos, de que as suas vidas não passam de uma perversa encenação, desfazendo assim o nó do constrangimento e desimpedindo a noite de demónios castrantes, quando, sem mais, tudo o que acabamos de ler cai como um castelo de cartas: “Inventei tudo. Não foi assim que aconteceu. Eis como aconteceu” (p. 273). E prossegue reformulando o relato, repescando os pormenores verdadeiros daquele primeiro, mas desmentindo todo e qualquer sinal de amor, saudoso mas residual, que antes denotava.

O esquema repete-se uma segunda vez e o terceiro relato, resignante, vem finalmente desenganar-nos, a nós e à própria Offred, restringindo-nos, *tout court*, o acesso a uma verdade plena, que afinal ninguém garante existir: “Também não foi assim que aconteceu. Não tenho bem a certeza de como aconteceu; não exactamente. Posso aspirar apenas a uma reconstrução” (p. 275), assim se resume aquela cena, e assim poderíamos resumir a obra – a reconstrução

de uma verdade, a partir de estilhaços, interpretações subjectivas e cenários hipotéticos da mesma.

A vida, como o amor, parece fazer-se sentir apenas por aproximação<sup>8</sup> e, nesse sentido, na noite do desenlace deste drama distópico, já os encontros com Nick, bem-sucedidos no propósito primeiro, se tornaram habituais, escapando ao aval de Serena Joy (que, entretanto, se inteira do episódio de Jezebel, prometendo severa punição), resignada a não mais do que aguardar os desígnios da Fortuna, Offred pondera as opções que lhe foi dado, até ao momento, desperdiçar:

Podia pegar fogo à casa, por exemplo. [...] Podia rasgar os lençóis em tiras e enrolá-los num cordão e atar uma ponta à perna da cama e tentar partir a janela. Que é à prova de bala. [...] Podia ir ter com o Comandante, [...] agarrá-lo pelos joelhos, confessar, choramingar, implorar. [...] Em vez disso, podia enrolar o lençol à volta do pescoço, prender-me no guarda-roupa, pender com todo o meu corpo e sufocar. [...] esconder-me atrás da porta, esperar até que ela chegasse [...]. Podia caminhar, com passo firme, pelas escadas abaixo e pelo portão afora ao longo da rua, para ver quão longe conseguia ir. [...] Podia ir ao quarto do Nick [...]. Podia ir ver se ele me deixaria ou não entrar, dar-me abrigo, agora que preciso realmente de um. (pp. 303-304)

Não é isto que acontece, podemos acrescentar; nada disto. Porque tudo isto pertence ao etéreo campo dos ses. A “verdade” é que a intimidade com Nick, única aproximação possível ao amor em tempos de desumanização em massa, que estreita com o anúncio da gravidez, empurra a nossa protagonista para um estado letárgico de resignação, senão derrotista, então niilista e desinteressado. E tanto assim é que nem no momento final, quando da escuridão da noite surgem

---

<sup>8</sup> No primeiro encontro com o Comandante, quando este lhe pede que o beije: “Penso numa maneira de me aproximar dele, beijá-lo, aqui sozinhos, e tirar-lhe o casaco, como que permitindo ou convidando-o a algo mais, uma aproximação ao amor [...]” (p. 150).

dois agentes acompanhados de Nick, com a certeza inequívoca do duplo papel do motorista enquanto espião do regime e membro da resistência – “ ‘Está tudo bem. É o Mayday. Vai com eles’. Chama-me pelo meu próprio nome. [...] ‘Confia em mim’ ” (pp. 305-306) – nem nesse momento, dizíamos, se permite acreditar numa realidade outra que não aquela a que se vai acomodando, a de Serva, certo, mas grávida de Nick e, nessa condição pelo menos, vitalmente vinculada ao único homem com quem o afecto pode ainda vingar. Mas no fim, Atwood deixa-nos nas mãos a dúvida, fervendo: se Offred, escoltada por dois agentes de negro, do quarto até à carrinha negra, na noite negra, vestida de vermelho, rasga de novo os limites do seu espaço, agora numa parada triunfal perante a surpresa e indignação do Comandante e da Esposa – “Cabra! [...] Depois de tudo o que ele fez por ti?” (p. 307) – para cair na inelutável treva ou ser salva pela luz, nós, leitores, como ela, só podemos aspirar a uma reconstrução especulativa.

\*

Esta reconstrução está neste momento a ganhar forma audiovisual pela mão de Bruce Miller, numa série, recentemente premiada, produzida pela Hulu. É consabido o modo como o formato de série tem vindo a conquistar um território até há pouco tempo dominado pela produção cinematográfica. O progresso da narrativa, operando mais lentamente, habilmente gerido pelos guionistas e orquestrado por uma equipa de produtores, a série, mais do que o filme, tem hoje o poder de manter em elevada fasquia a expectativa da audiência durante, até, vários anos, o que a situa, enquanto meio de expressão artística narrativa, a um nível talvez tão próximo do cinema como da literatura. Merece, por isso, hoje mais do que nunca antes, cuidada atenção por parte da crítica académica, que apenas dá os primeiros passos nesse sentido.

Serve isto para notar que, uma vez desbastada, a história de *The Handmaid's Tale* envereda pelo mesmo trilho: a recém-aclamada primeira temporada esgota a matéria narrativa (mas nunca a literária) do livro de Atwood e abre, engenhosamente, espaço a novos desenvolvimentos numa futura temporada. Isto é significativo: não estão os autores da série, afinal, com tais desenvolvimentos por vir, a pôr em prática o recurso sugerido pelas aproximações de Offred



a uma realidade potencial? Para isso, há que partir de uma realidade objectiva, um quarto como o da serva, e não é por acaso que, em entrevistas da autora a propósito do projecto da Hulu se fale tanto em Trump, sexismo, violência racial e invasão de privacidade (v. Mead, 2017; Dockterman, 2017; Crampton, 2017).

Estamos a partir do momento presente, em vez de 1984, e há mais casais multi-raciais agora. No livro eu fi-los [os instauradores de Gilead] mais segregacionistas, separavam toda a gente e enviavam-nos para longe, como fizeram os Nazis.

Na série é diferente. Tal como agora há telemóveis, tivemos que actualizar outras coisas. (Dockterman, 2017: 47)

Teremos, assim, a possibilidade de visualizar um cenário possível do futuro de *Offred*, que é também um cenário possível do nosso futuro, sequela reinventiva, ou refacção de segundo grau (mais do que mera continuação), daquele que já Atwood nos mostra.

Por outro lado, é imperativo que, para concluir, retomemos a tópica quixotesca com que introduzimos esta reflexão: afinal, quão longe andará o imaginário fantasista do moderno cavaleiro andante da verdade, da pura verdade das ideias, quando, cá na terra sensorial derrama a golpe de espada o vinho das pipas como se de sangue de gigantes se tratasse? (Cervantes, 1615: 225-226) A verdade, aqui, é simbólica: “Bebei [...] porque este é o meu sangue”, assim terá Cristo, segundo Mateus (26:27-28), selado mítica associação, aliás anterior ao próprio Cristo. Assim, se todo o discurso é simbólico, e por conseguinte aproximativo, talvez o do idealista cavaleiro esteja tão longe da tal inefabilidade, que sempre é mais perto do que o comum dos mortais, quanto o de *Offred*, ao reconstruir, qual manta de retalhos, o relato de uma vida que possa chamar sua.

Vimos como a vida de June (?), no decorrer da novela distópica, adquire contornos de ficção na mente de *Offred*, ela própria desempenhando um papel de mentiras numa sociedade que pretende reconstruir, com base nas Sagradas Escrituras, a virtude humana (os saudosos “valores tradicionais”, num discurso assustadoramente próximo do dos movimentos xenófobos que vão proliferando ainda neste século XXI). Procurámos também mostrar como esse processo de

idealização de um tempo passado, em estreita relação com a definição de uma identidade, tem lugar predominante durante a noite, momento de fuga e transição, operando, assim, numa primeira fase, como recurso purgativo ou mecanismo de defesa contra a degeneração moral e opressão circunstante, e mais tarde, invadida a noite pelas consequências dos eventos em que, involuntariamente, se envolve, como degenera, também ela, numa dormência niilista, cuja causa encontramos, justamente, na perda da noite-inocência, na castração do sonho e consequente queda no mundo dos homens. Por último, se o autor morre quando a obra nasce, ele nem por isso deixa de estar vivo nas palavras que nos lega; e é importante não esquecer que por trás de toda esta orquestração de ficções está uma pessoa que habita um mundo próximo do nosso, do de cada um de nós, leitores, e que, reconstruindo este estilhaço de realidade, nos permite ver, desimpedidamente e a distância (por enquanto) segura, um pouco mais do todo novelesco onde vamos cavalgando, cautelosos com os moinhos de vento.

## BIBLIOGRAFIA

- Atwood, Margaret (1985 [1996]). *The Handmaid's Tale*. London. Vintage U.K. Random House.
- Campbell, Joseph (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. (2004). Princeton University Press.
- Cervantes, Miguel de (2005 [1615]). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa Calpe.
- Crampton, Caroline (2017). Dystopian dread in the new golden age of television: Why we need Margaret Atwood's Handmaid's Tale. *New Statesman*, 12-18, 16-17.
- Dockterman, Eliana (24-04-2017). The Handmaid's Tale, Retold. *Time Off*, 46-48.
- Mead, Rebecca (2017). The Prophet of Dystopia: Margaret Atwood's dark "speculative fiction" eerily anticipated today's crises. *The New Yorker*, Abril, 38-47.
- Ricœur, Paul (1986 [1997]). *L'idéologie et l'utopie*. Trad. Myriam Revaux D'Allonnes; Joël Roman. Paris: Seuil.
- Schmidt, Joel (1965 [1998]). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Larousse.
- Sverdlhoff, Mariano (2015). Retóricas de la decadencia: los tópicos de los discursos sobre la declinación desde la antigüedad hasta la modernidade. *nova tellus*, 32 (2), 9-55.

TEXTO SEGUNDO A ANTIGA ORTOGRAFIA.