

Márcia Lemos

(Investigadora do CETAPS e Doutoranda da Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Citação: Lemos, Márcia, "Vestir Identidades: Uma Leitura de *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 13 (2012). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

Why not enjoy ourselves, trying on an endless chain of chameleon-like identities the way we try on clothes?

Andy Grundberg, *Crisis of the Real*

My nakedness is strange to me already. My body seems outdated. Did I really wear bathing suits, at the beach? I did, without thought, among men, without caring that my legs, my arms, my thighs and back were on display, could be seen. *Shameful, immodest*. I avoid looking down at my body, not so much because it's shameful or immodest but because I don't want to see it. I don't want to look at something that determines me so completely.

Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*

Num texto dedicado à obra camaleónica de Cindy Sherman (1954-), fotógrafa americana conhecida pela sua capacidade de se metamorfosear, envergando uma *persona* diferente em cada um dos seus trabalhos, Andy Grundberg questiona-se, e questiona-nos, sobre a possibilidade de se experimentar identidades, vestindo-as e despindo-as, tal como se faz com as roupas (Grundberg 1999: 122).¹ Embora Sherman seja quase sempre protagonista dos seus retratos, há da sua parte uma recusa veemente em considerá-los auto-retratos (Sherman/Stevens 2008).² Esta recusa tem vindo a ser certificada pela crítica que vê no trabalho de Sherman um olhar transformador sobre a(s) identidade(s) feminina(s) e, simultaneamente, uma denúncia dos estereótipos que lhe(s) surgem associados (cf. Grundberg 1999: 8).

A interrogação de Grundberg servirá de mote para uma reflexão sobre vestuário e identidade, aos quais se acrescentará um terceiro factor que a referência inicial a Sherman e ao seu trabalho já deixam adivinhar: falo do corpo feminino e da sua anatomia muito particular que, de forma mais ou menos problemática, sempre ditou o modo, ou os modos, como as mulheres se vêem e são vistas em sociedades eminentemente patriarcais; sendo certo que, como sublinha Roxanne Fand, o patriarcado não se encontra exclusivamente associado a um determinado grupo de instituições ou de ideologias, mas é antes transversal a todas, configurando-se como uma forte hegemonia masculina manifestada sob formas diversas, nas diferentes camadas sociais (Fand 1999: 18-19).³ Esta reflexão sobre corpo (feminino), identidade e vestuário permitirá uma incursão por *The Handmaid's Tale*⁴ (1985), de Margaret Atwood, onde esta tripla dialéctica assume, como se verá, especial relevância.

Em *Nudes from Nowhere: Utopian Sexual Landscapes* (2000), Darby Lewes analisa "somatopias", isto é, textos exemplificativos da tradicional divisão entre natureza e cultura, associando a primeira à esfera do feminino e a segunda à do masculino. O neologismo resulta da junção de duas palavras gregas – *soma* ou "corpo" e *topos* ou "lugar": "a 'body place' could be a place either composed of a body or designed for (as in providing bodily pleasure). Yet the term works both ways, for the places are simultaneously composed of female bodies and designed for male bodily satisfaction" (Lewes 2000: 3). Lewes parte da velha metáfora da mulher enquanto terra – "the woman-as-land metaphor" (*idem*: 16) –, presente desde muito cedo nas baladas populares da poesia em língua inglesa, para investigar a desumanização da condição feminina ao longo dos tempos, concluindo que:

Woman as her own land is first degraded to woman as landscaped cultural creation, then to woman as architectural property of culture, then to woman as imperial colony, and finally, to woman as decorative map: a representation of woman as a representation of land. Throughout her long somatopic history, she has been animal, vegetable, and mineral; now she is symbol. She has been everything except fully human. (*idem*: 162)

Um dos textos citados por Lewes intitula-se “A Discourse on Ireland” (1620) e é da autoria do jurista inglês Luke Gernon:

Her flesh is of a soft and delicate mold of earth.... Her bones are of polished marble, the gray marble, the black, the red, and the speckled.... Her breasts are round hillocks of mild-yielding grass, and that so fertile that they contend with the valleys. And betwixt her legs (for Ireland is full of havens) she hath an open harbour, but not much frequented. (Gernon *apud* Lewes 2000: 129-130)

“Her flesh”, “her bones”, “her breasts”, “her legs”, a Irlanda, esta terra-mulher, encontra-se, na opinião de Gernon, à espera de ser conquistada. Assim se explica a insinuação de que há nela um porto aberto, pouco frequentado. E se dúvidas existissem seriam definitivamente apagadas pela continuação do texto: “she wants a husband: she is not embraced; she is not hedged and ditched; there is no quickset put into her” (*idem*: 130). Este tipo de discurso que associa a fragilidade de um país à fragilidade da condição feminina, perspectivando a mulher como mero receptáculo masculino, demonstra bem a importância da especificidade anatómica do corpo feminino para a sua actuação enquanto agente social. De resto, este exemplo, estudado por Lewes, ilustra plenamente as palavras de Kathleen Kirby sobre a forma como a interioridade do corpo feminino se impõe mais do que a masculina, fixando paradigmas de comportamento, estilos de vida e expectativas: “Perhaps in speaking of the space of the body, the female subject has more at stake than the male; our vaginas, our wombs, our menstruations, and our pregnancies make the interiority of our bodies seem much more present, obvious, conscious, critical” (Kirby 1996: 12). Esta centralidade da sexualidade feminina, sempre problemática, torna-se verdadeiramente perigosa quando é usada como arma ideológica:

My sexuality centers my bodily consciousness, making an open berth for me to occupy as a specifically female subject. [...] Though subjects of all races, classes, and ethnicities may live their bodies as volumes, for subjects from marginal groups the *margins* of the body may prove more palpable, central, defining, and affecting. If I live my body as volume, my “femininity”, my gender, resides at its surface, on the level of the clothes I wear or the lipstick I (do or don’t) apply. [...] The surfaces of our bodies interact with the divisions between groups drawn up by ideology [...] and **it is precisely when the space of the body coincides with the space of ideology that violence can occur.** (*idem*: 13, meu sublinhado)

É precisamente esta coincidência entre o espaço do corpo e o espaço da ideologia que enforma o romance distópico de Margaret Atwood; uma coincidência que transparece a todo o momento das palavras da protagonista: “I avoid looking down at my body [...]. I don’t want to look at something that determines me so completely” (HT: 72-73).

Com efeito, na República de Gilead, um estado teocrático totalitário que se instala nas fronteiras do que um dia fora os Estados Unidos da América algures durante o século XXI (cf. HT: 182-183), os papéis das mulheres encontram-se absolutamente definidos e qualquer transgressão é punida com a máxima severidade. Entre as mulheres aceites nesta sociedade encontram-se as Esposas (“Wives”), casadas com os homens das classes dominantes (“Commanders”); as Filhas (“Daughters”) naturais ou adoptadas destes casais que passam depois a ocupar o lugar de Esposas; as “Handmaids”, verdadeiras “criadas de quarto” para fins reprodutivos, a quem cabe gerar os filhos que muitas Esposas não conseguem ter;⁵ as Tias (“Aunts”), formadoras das Handmaids no seu treino de obediência, aceitação, e até de exaltação do valor do seu contributo para a harmonia da sociedade (cf. HT: 171-172); as Martas (“Marthas”), mulheres mais velhas e inférteis que, fazendo jus ao seu arquétipo bíblico (Lucas 10: 38-42),⁶ asseguram todo o trabalho doméstico na casa das Esposas da elite; e as Esposas das classes mais baixas (“Econowives”) que por não pertencerem à elite dirigente têm de acumular grande parte das funções anteriores.

Em Gilead ser excluída significa pertencer às “Não-mulheres” (“Unwomen”), mulheres inférteis, viúvas, idosas, lésbicas ou que simplesmente recusam desempenhar qualquer uma das funções sancionadas pelo Estado, mesmo que esta recusa lhes custe a sobrevivência ou as condene a uma vida de sofrimento nas Colónias, infestadas pela fome, a guerra e a doença (HT: 260-261). Entre as excluídas encontram-se igualmente as moradoras do bordel “Jezebel’s”, prostitutas oficialmente não reconhecidas pelo Estado, mas que servem de entretenimento aos homens das classes dirigentes, aborrecidos com os dramas da vida doméstica, a pressão da descendência ou as relações sexuais, sem qualquer demonstração de prazer, que é suposto manterem com as Handmaids sob o olhar atento e rancoroso das suas Esposas.⁷ As identidades femininas validadas oficialmente (cf. Baccolini 2000: 263) encontram-se assim perfeitamente definidas e não se incluir numa delas equivale a “aceitar” que não se é mulher, daí a designação

“unwoman”. Não sendo mulher, é-se outra coisa, uma perigosa presença liminar, fugidia, que deve, por isso, ser banida a todo o custo.

Como o título indica, em *The Handmaid's Tale*, é pela voz de uma Handmaid, Offred, que as atrocidades cometidas em Gilead nos são dadas a conhecer. Todavia, este testemunho feminino que ocupa a maior fatia do texto é no final problematizado por uma voz masculina que em escassas páginas parece procurar racionalizar, fazendo uso da pretensa objectividade do saber e do jargão académico, uma violência e uma violentação inaceitáveis sob qualquer ponto de vista. Como sublinha Raffaella Baccolini:

The main portion of the novel, Offred's text, is a reconstruction of the scholar [Professor Pieixoto], whose distanced and detached reading neutralises once again Offred's situation and perpetuates, to some extent, Gilead's misogyny. His preference for **official history** and dismissal of Offred's personal stories reflect **a conventional view of history**, an acceptance of hierarchy, and the search for a neutral, complete understanding of values that need to be questioned and that merely make Gilead an exaggerated, horrifying version of pre-Gilead and Nunavit societies. (Baccolini 2000: 264, meus sublinhados)

Na verdade, a história oficial não é mais do que um olhar masculino sobre os acontecimentos. Embora diplomaticamente condenatório pelos extremos de violência atingidos em Gilead (onde os homens em discordância com o regime também não são poupados), este olhar não representa uma assunção de responsabilidades pela parte que cada homem desempenhou na aceitação e instalação de um regime altamente penalizador especialmente para as mulheres, mas sim um desejo de retorno a um patriarcado mais moderado, tal como este existia nas sociedades que precederam a República de Gilead. Com efeito, Offred, cujo verdadeiro nome desconhecemos, antes de ser pertença de Fred (“of” “Fred”),⁸ o Comandante da casa em que vive como Handmaid, havia já sido do seu próprio marido, Luke, uma vez que quando os primeiros passos foram dados no sentido de se instaurar o regime teocrático de Gilead, a primeira medida tomada foi a interdição feita apenas às mulheres de possuir um emprego e bens materiais:

It's only a job, he said, trying to soothe me.
I guess you get all my money, I said. And I'm not even dead. I was trying for a joke, but it came out sounding macabre.
Hush, he said. He was still kneeling on the floor. You know I'll always take care of you.
I thought, already he's starting to patronize me. Then I thought, already you are starting to get paranoid. (HT: 188)

Pese embora o óbvio desejo de tranquilizar a companheira, minimizando o impacto das alterações públicas na sua vida privada, Luke não podia estar mais errado. Não se tratava apenas de um emprego, mas de um direito fundamental, de uma garantia de igualdade que tragicamente se perdia. Como por esta altura o dinheiro já só existia no mundo virtual, podendo ser acedido através do Compubank (HT: 182), privar as mulheres do que era seu por direito não se revelou tarefa difícil: “They've frozen them, she said. Mine too. The collective's too. Any account with an F on it instead of an M. All they need to do is push a few buttons. We're cut off” (HT: 187). Os bens das mulheres casadas passavam então para os respectivos maridos que, numa fase inicial, não revelaram a indignação necessária para combater lado a lado com as mulheres, desde o primeiro minuto, a injustiça e a desigualdade assim legisladas (HT: 189). Era a tentação de ser o “rei do seu castelo” (Fand 1999: 19) a dominar. Era o apelo do patriarcado a fazer-se sentir em todas as camadas da população: “He doesn't mind this, I thought. He doesn't mind it at all. Maybe he even likes it. **We are not each other's, any more. Instead, I am his**” (HT: 191-192, meu sublinhado). Talvez os pensamentos de Offred sobre o marido tenham sido injustos, talvez Luke desejasse tão pouco quanto ela própria este cenário de dependência total, mas a verdade é que perante uma situação de tamanha desigualdade até as relações mais íntimas e mais nobres são minadas pela desconfiança e a incerteza: “So Luke: what I want to ask you now, what I need to know is, Was I right? Because we never talked about it. By the time I could have done that, I was afraid to. **I couldn't afford to lose you**” (HT: 192, meu sublinhado).

Esta dependência forçada da condição feminina não é, aliás, uma novidade, mas antes um retrocesso civilizacional. Só no século XX as mulheres alcançaram uma situação de plenos direitos (no que diz respeito à sexualidade, educação, propriedade, voto, etc.) e só em algumas partes do mundo, permanecendo muito ainda por fazer, mesmo nas sociedades ditas igualitárias. Uma luta de séculos que a mãe de Offred, uma feminista militante,⁹ gostaria de ver reconhecida pelas gerações mais jovens:

You young people don't appreciate things, she'd say. You don't know what we had to go through, just to get you where you are. Look at him, slicing up the carrots. Don't you know how

many women's lives, how many women's *bodies*, the tanks had to roll over just to get that far?
Cooking's my hobby, Luke would say. I enjoy it.
Hobby, schmobby, my mother would say. You don't have to make excuses to me. Once upon a time you wouldn't have been allowed to have such a hobby, they'd called you queer.
(HT: 131)

O desabafo da mãe de Offred mostra bem a importância da memória histórica ou da sua ausência. Os retrocessos civilizacionais acontecem sempre que a memória é abolida e a liberdade e os direitos conquistados arduamente, pela luta de algumas e de alguns em prol de todos, são tidos como bens inalienáveis. Gilead é a prova de que o bem adquirido pode ser novamente perdido se aqueles que dele usufruem o tomarem por garantido e não aprenderem com as lições do passado. O grande problema é que, tal como se sugere nas últimas linhas de *The Handmaid's Tale*, as lições do passado nem sempre são interpretadas correctamente, nem mesmo pelos historiadores: "As all historians know, the past is a great darkness, and filled with echoes. Voices may reach us from it; but what they say to us is imbued with the obscurity of the matrix out of which they come; and, try as we may, we cannot always decipher them precisely in the clearer light of our own day" (HT: 324).

Na história recente da literatura, um homem ficou famoso por conhecer o melhor (e o pior) de dois mundos. Falo da viagem fantástica de Orlando, protagonista de *Orlando: A Biography* (1928), de Virginia Woolf. Atravessando vários séculos, Orlando inicia o seu percurso como homem, mas termina-o como mulher, experimentando pelo meio a aventura da maternidade. Esta metamorfose acarreta consequências, e na Inglaterra do século XVIII, Orlando, outrora homem, agora mulher, vê-se confrontada com um processo judicial para a retirada das suas propriedades já que, por esta altura, as mulheres ainda não podiam ser detentoras de qualquer bem: "The chief charges against her were (1) that she was dead, and therefore could not hold any property whatsoever; (2) that she was a woman, which amounts to much the same thing [...]" (Woolf 2005 [1928]: 481). (Qualquer semelhança com o romance de Atwood não é coincidência.)

A grande transformação operada na vida de Orlando encontra-se bem patente nas diferenças entre os seus retratos oficiais enquanto homem e enquanto mulher:

If we compare the picture of Orlando as a man with that of Orlando as a woman we shall see that though both are undoubtedly one and the same person, there are certain changes. The man has his hand free to seize his sword, the woman must use hers to keep the satins from slipping from her shoulders. The man looks the world full in the face, as if it were made for his uses and fashioned to his liking. The woman takes a sidelong glance at it, full of subtlety, even of suspicion. **Had they worn the same clothes, it is possible that their outlook might have been the same.** (*idem*: 490, meu sublinhado)

Enquanto Orlando-homem segura uma espada, símbolo da sua masculinidade e do seu poder de conquista, Orlando-mulher usa as suas mãos para segurar o xaile, símbolo da sua feminilidade e também da sua fragilidade. Não fora o xaile, seria o vestido, belo, mas demasiado longo para a deixar correr e fugir dos conquistadores, bem ou mal intencionados, e muito menos defender ou conquistar o seu próprio império. Investido pelo poder simbólico das suas roupas masculinas, Orlando, o homem, enfrenta o mundo de frente, com confiança e determinação. Aprisionada ou simplesmente perdida nos seus trajes femininos destinados a conquistar não mais que corações, Orlando, a mulher, limita-se a olhar o mundo de soslaio, com desconfiança. Usassem eles as mesmas roupas e tudo poderia ser diferente. Não é por acaso que uma das grandes conquistas do século XX foram as calças, femininas, logo a par da mini-saia popularizada pela estilista Mary Quant, nos anos 60. Tanto umas como as outras, isto é, tanto as calças de mulher como as mini-saias representam uma importante ruptura com um passado: com o uso das calças, vestuário confortável e dessexualizado, as mulheres afirmavam a sua vontade de trabalhar e alcançar uma rotina muito próxima da masculina; com o uso da mini-saia, as mulheres assumiam integralmente o domínio da sua sexualidade; abraçando assim duas vertentes complementares de uma mesma luta. Como se lê no texto de Woolf: "Vain trifles as they seem, clothes have, [philosophers] say, more important offices than merely to keep us warm. They change our view of the world and the world's view of us" (*idem*: 475). De tal forma que parecem ser as roupas a dar-nos forma e não o contrário: "it is clothes that wear us and not we them" (*idem*: 490).¹⁰

Em Gilead, roupa e poder determinam-se mutuamente. As mulheres não usam calças e as cores que lhes são permitidas encontram-se perfeitamente definidas. As Filhas usam o branco até se tornarem Esposas, altura em que passam a vestir, impreterivelmente, de azul. Vestir vermelho significa ser Handmaid. O verde encontra-se reservado às Martas; o castanho (militar) às Tias. As combinações cromáticas só são permitidas às Esposas das classes mais baixas que conciliam o azul, o vermelho e o

verde, tal como conciliam várias funções. As funções femininas, que começam por estar inscritas no corpo – nascendo mulher, há apenas alguns papéis disponíveis –, estendem-se assim até à roupa. Ironicamente, o último santuário da variedade é o bordel, onde as mulheres, com acesso ao mercado negro, se vestem com degradantes e degradadas relíquias de um passado já distante, criando uma espécie de carnaval cromático (de *cheerleaders*, coelhinhas da Playboy, etc.) e, desse modo, materializam as fantasias masculinas de diversidade (HT: 251, 254-255).

Os estereótipos que presidem à escolha das cores anteriormente descritas são tão evidentes quanto eficazes. O branco usado pelas Filhas representa antes de mais a sua pureza, mas é também uma “cor de passagem”, tal como é apresentada no *Dicionário dos Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1994 [1982]: 128). O branco, precisamente, não é mais do que um estádio temporário até se alcançar o azul, “a mais fria das cores, e, no seu valor absoluto, a mais pura, excepto o vazio total do branco neutro” (*idem*: 105, sublinhados no original). O vazio e a frieza do azul, por vezes de contornos sadomasoquistas (*idem*: 107), coadunam-se, aliás, com o comportamento das Esposas que, por um lado, se sujeitam a receber as Handmaids em sua casa e a assistir às relações sexuais que estas mantêm com os seus maridos, e, por outro lado, sujeitam as Handmaids às posições mais humilhantes e desconfortáveis possíveis (HT: 104), privando-as igualmente de qualquer cuidado de saúde que não seja absolutamente necessário à obtenção de uma gravidez. Falo do uso de cremes hidratantes, por exemplo, que são interditos às Handmaids por imposição das Esposas, obrigando as primeiras a recorrer à manteiga, roubada, para garantir um mínimo de hidratação (HT: 107). Offred questiona-se muitas vezes sobre qual será a existência mais penosa: a de Esposa ou a de Handmaid (HT: 106). Esta é, certamente, uma questão de resposta controversa, mas a verdade é que o movimento de mudança parece provir mais das Handmaids do que das Esposas que do alto das suas vestes azuis se destacam pelo seu conformismo e resignação. Outra coisa não seria de esperar porquanto o “azul [...] pode mesmo significar o cúmulo da passividade e da renúncia” (Chevalier e Gheerbrant 1994 [1982]: 107).

O facto de o vermelho estar reservado às Handmaids também não é surpreendente já que esta é a cor tradicionalmente associada à sexualidade, à volúpia, ao pecado da luxúria, mas também à vida. “Universalmente considerado como símbolo fundamental do princípio de vida, com a sua força, o seu poder e o seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue” (*idem*: 686) seria sempre a cor lógica a atribuir às mulheres que asseguram a descendência e a continuidade de Gilead.¹¹ Quanto ao verde utilizado pelas Martas, há nele uma qualidade de “valor médio”: “Equidistante do azul celeste e do vermelho infernal, ambos absolutos e inacessíveis, o verde, valor médio, mediador entre o calor e o frio, o alto e o baixo, é uma cor tranquilizante, refrescante, humana” (*idem*: 682, itálico no original). Com efeito, são as Martas que desempenham o papel de intermediárias entre as Esposas e as Handmaids. Servem a ambas e com ambas sofrem a penosa espera até à desejada gravidez. Nos seus hábitos bisbilhoteiros (cf. HT: 21), mas também nos seus cuidados domésticos são porventura aquelas que conservam uma porção maior de humanidade.

Em contraponto directo com o verde das Martas encontra-se o castanho das Tias. O castanho, dizem-nos Chevalier e Gheerbrant, “situa-se entre o vermelho e o negro, mas puxando mais para o negro. Vai do ocre à cor da terra escura. [...] Faz lembrar também a folha morta, o Outono, a tristeza. É uma degradação, uma espécie de casamento desigual entre as cores puras” (1994 [1982]: 168). Esta ideia de degradação não poderia estar mais de acordo com a função das Tias nesta sociedade. Elas, mais do que qualquer outro grupo, representam uma degradação do feminino. Mais do que os Espiões (“Eyes”) ou os Guardiões (“Guardians”), ambos do sexo masculino, elas são as responsáveis pelo aprisionamento das Handmaids, uma prisão não apenas física, mas, acima de tudo, mental: “The Republic of Gilead, said Aunt Lydia, knows no bounds. Gilead is within you” (HT: 33). Se as Handmaids vendem o seu útero em troca da sobrevivência, as Tias vendem a sua alma em troca de alguns parques, mas importantes benefícios, como ler. Tal como no romance *Levantado do Chão*, de José Saramago, poder-se-ia dizer: “Vendem-se as pessoas por pouco, Venderem-se por pouco ou por muito não faz diferença, o mal não está em ser por tostão ou por milhão” (2010 [1980]: 369). O mal está no facto de as Tias representarem a deturpação completa do feminino e uma perigosa antítese da luta feminista:

For the generations that come after, Aunt Lydia said, it will be so much better. The women will live in harmony together, all in one family; you will be like daughters to them, and when the population level is up to the scratch again we'll no longer have to transfer you from one house to another because there will be enough to go round. There can be bonds of real affection, she said, blinking at us ingratiatingly, under such conditions. Women united for a common end! Helping one another in their daily chores as they walk the path of life together, each performing her appointed task. [...] But we can't be greedy pigs and demand too much before it's ready, now can we? (HT: 171-172)

A colorida e castradora estratificação descrita nos parágrafos precedentes é especialmente observável nas cerimónias que reúnem todas estas mulheres, como as Prayvaganzas. Nestas ocasiões, espera-se que, independentemente do seu estatuto, todas demonstrem a sua obediência e devoção (HT: 224). Pela mão das Esposas, grupos de Filhas, jovens de catorze anos a quem nunca foi permitido conviver com qualquer homem, são entregues aos seus maridos, soldados, com o nome sugestivo de Anjos (“Angels”), futuros Comandantes e senhores das suas casas, onde não faltarão certamente Martas, nem Handmaids, se necessárias (HT: 230-231). Mas mais do que reunir, estas celebrações públicas são uma oportunidade para reforçar as fronteiras sociais e lembrar a todos e, sobretudo, a todas o lugar que ocupam em Gilead. De resto, esta demarcação não é apenas simbólica, mas factual. Cada grupo de mulheres, envergando o único traje da única cor que lhes é permitida, ocupa um lugar específico no recinto. Às Handmaids tão pouco é permitido sentar, pelo que devem permanecer ajoelhadas, penitentes, para lá da corda escarlate que as separa das restantes mulheres:

Ranks of folding wooden chairs have been placed along the right side, for the Wives and daughters of high-ranking officials or officers, there’s not that much difference. The galleries above, with their concrete railings, are for the lower-ranking women, the Marthas, the Econowives in their multi-coloured stripes. [...]

A number of the Wives are already seated, in their best embroidered blue. We can feel their eyes on us as we walk in our red dresses two by two across to the side opposite to them. [...]

Here there are no chairs. Our area is cordoned off with a **silky twisted scarlet rope**, like the kind they used to have in movie theatres to restrain the customers. This rope segregates us, marks us off, keeps the others from contamination by us, makes for us a corral or pen; so into it we go, arranging ourselves in rows, which we know very well how to do, kneeling then on the cement floor. (HT: 225-226, meu sublinhado)

Esta corda escarlate que segrega as Handmaids traz inevitavelmente à memória a história de Hester Prynne, protagonista de *The Scarlett Letter* (1850).¹² No texto de Hawthorne retrocedemos até à Nova Inglaterra puritana do século XVII para encontrar uma mulher julgada e condenada pelo pecado da infidelidade conjugal, uma condenação que se traduz no uso público obrigatório de uma letra escarlate: um “A”, de Adúltera. Também Hester se viu confrontada com uma sociedade teocrática que repudia, mas a cujos ditames se submete quase inteiramente para conservar Pearl, o fruto da sua relação extraconjugal com Dimmesdale. Hester foi condenada publicamente, mas o mesmo não aconteceu com Dimmesdale pois há entre eles uma diferença anatômica fundamental: sendo mulher, Hester poderia engravidar, como aconteceu, denunciando-a aos olhos de todos. Como diria Kirby, a interioridade de Hester torna-se assim absolutamente presente e crítica, ao contrário da de Dimmesdale (cf. Kirby 1996: 12). Apesar da sua atitude maioritariamente submissa, há no uso digno que Hester faz da letra escarlate uma componente subversiva, especialmente porque realçada pelo aspecto nobre do tecido e pelo requinte da sua confecção, como se tratasse de um símbolo de distinção e não de condenação: “[...] that SCARLET LETTER, so fantastically embroidered and illuminated upon her bosom. It had the effect of a spell, taking her out of the ordinary relations with humanity and enclosing her in a sphere by herself” (Hawthorne 1999 [1850]: 40). Animados pela magia da letra escarlate e pelo brilho pessoal de Hester Prynne, muitos se recusam a aceitar o seu significado inicial e preferem ver na letra “A” a palavra “Able” (“Capaz”, *idem*: 121). Embora a vida de Hester tenha sofrido constrangimentos ilimitados que a fazem equacionar a validade da sua existência (*idem*: 123), a letra escarlate não cumpriu, de todo, a sua função (*idem*: 124).

O mesmo acontece, no fundo, com a corda escarlate do texto de Atwood, pois também em Gilead a resistência existe, assumindo formas e rostos diversos. A antecessora de Offred optou por uma solução tão eficaz quanto radical: o suicídio. Mas não sem antes deixar uma mensagem no mais recôndito recanto do seu armário, gravada na língua de um dos símbolos maiores do patriarcado, o latim da igreja católica: “*Nolite te bastardes carborundorum*” (HT: 156). A mensagem significa qualquer coisa como “Não deixes que os sacanas te esmaguem!” e terá sido copiada de um dos livros que o Comandante, quebrando simultaneamente o protocolo de relacionamento com as Handmaids e as regras de proibição de livros, mostra a Offred, tal como havia mostrado à sua predecessora (HT: 196-197). A grande ironia reside no facto de esta frase, outrora usada pelo Comandante e os seus colegas de escola como palavra de ordem contra a autoridade e o autoritarismo dos seus professores, ter sido depois apropriada por estas mulheres como símbolo de insurreição contra uma nova estirpe de autoritarismo. O suicídio é, por conseguinte, uma das principais formas de resistência logo a par da fuga. Não é por acaso que os aposentos das Handmaids são cuidadosamente despojados de todos os objectos que possam representar uma possibilidade de abandono das instalações e, acima de tudo, de atentado contra a própria vida. Embora sejam toleradas mais do que valorizadas, as Handmaids são verdadeiramente valiosas já que os nascimentos em Gilead são raros e muitas das crianças que chegam a nascer apresentam defeitos e deformações gravíssimos

sendo consideradas “Não-bebés” (“Unbabies”, HT: 122). Saída do armário, a frase em latim afigura-se como uma arma que se impõe progressivamente nos pensamentos de Offred:

To be a man, watched by women. It must be entirely strange. To have them watching him all the time. [...] To have them sizing him up. To have them thinking, he can't do it, he won't do, he'll have to do, this last **as if he were a garment, out of style or shoddy**, which must nevertheless be put on because there's nothing else available.

To have them putting him on, trying him on, trying him out, **while himself puts them on, like a sock over a foot**, onto the stub of himself, his extra, sensitive thumb, his tentacle [...].

She watches him from within. We're all watching him. It's one thing we can really do, and it's not for nothing: **if he were to falter, fail or die, what would become of us?** No wonder **he's like a boot**, hard on the outside, giving shape to a pulp of tenderfoot. That's just a wish. I've been watching him for some time and he's given no evidence, of softness.

But watch out, Commander, I tell him in my head. I've got my eye on you. **One false move and I'm dead.** (HT: 98-99, meus sublinhados)

Esta imagem da bota aplicada ao Comandante é verdadeiramente admirável na sua justeza. Capaz de esmagar tanto quanto proteger, o Comandante será um dos homens que mudará o destino de Offred. Pela mão do Comandante, esta recupera um mundo de palavras e de objectos há muito perdido, onde abundam jogos, revistas, livros, perfume, loção corporal, etc. Numa sociedade em que jogar Scrabble é um prazer proibido (HT: 172), as palavras assumem especial importância. Elas permitem a reconstrução das identidades individuais e, através delas, uma verdadeira tomada de posição contra o totalitarismo e as atrocidades do poder dominante. Com a ajuda de Nick, motorista do Comandante e agente infiltrado, Offred junta-se à resistência e empresta a sua voz à História, gravando o relato das suas experiências: “By telling you anything at all I'm at least believing in you, I believe you're there, I believe you into being. Because I'm telling you this story I will your existence. I tell, therefore you are” (HT: 279). Terá Offred, esta “Scheherazade do século XXI” (Baccolini 2000: 264), sobrevivido?

A sobrevivência de Offred não é um dado adquirido. A narrativa termina em aberto e é tão legítimo pensar que ela terá alcançado a liberdade total no Canadá como que ela terá sido encontrada e eliminada pelos carrascos do regime. De qualquer forma, se a sua sobrevivência corporal é uma incógnita, a sobrevivência do seu testemunho é uma certeza, pese embora a leitura desapaixonada e algo misógina do Professor Pieixoto.¹³ Vale a pena lembrar, por fim, que o nome de Offred permite um duplo jogo de palavras, comportando tanto a sua situação de dependência face ao Comandante Fred – “Of Fred” – e aos poderes que este representa, como a sua libertação de uma vida exclusivamente pintada a vermelho: “Off red”.

Referências Bibliográficas

Atwood, Margaret (2011) [1985], *The Handmaid's Tale*, London, Vintage.

Baccolini, Raffaella (2000), “*Handmaid's Tale (The)*”, in *Dictionary of Literary Utopias*, Raymond Trousson and Vita Fortunati (eds.), Paris, Honoré Champion Éditeur, 262-264.

Bíblia, trad. António Pereira de Figueiredo, Lisboa, Sociedade Bíblica (1963).

Campello, Eliane (2003), “A Visão Distópica de Atwood na Literatura e no Cinema”, *Interfaces Brasil / Canadá*, N.º 3, Vol. 1, Belo Horizonte, 197-210.

Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant (1994) [1982], *Dicionário dos Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Editorial Teorema.

Grundberg, Andy (1999), *Crisis of the Real: Writings on Photography Since 1974*, New York, Aperture Foundation.

Harvey, David (1990), *The Condition of Postmodernity: An Inquiry Into the Origins of Social Change*, Oxford, Blackwell.

Hawthorne, Nathaniel (1999) [1850], *The Scarlett Letter*, Ware, Wordsworth Editions.

Fand, Roxanne J. (1999), *The Dialogic Self: Reconstructing Subjectivity in Woolf, Lessing, and Atwood*, London, Associated University Presses.

Kirby, Kathleen (1996), *Indifferent Boundaries: Spatial Concepts of Human Subjectivity*, New York, The Guilford Press.

Lewes, Darby (2000), *Nudes from Nowhere: Utopian Sexual Landscapes*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Woolf, Virginia (2005) [1928], *Orlando: A Biography*, in *Selected Works of Virginia Woolf*, London, Wordsworth Editions.

__ (2005) [1929], *A Room of One's Own*, in *Selected Works of Virginia Woolf*, London, Wordsworth Editions.

Reis, Margarida Gil dos (2009), "Corpos Perigosos: Perversão e Jogo", *Cadernos de Literatura Comparada* ("Artes da Perversão"), n.º 20, Joana Matos Frias e Pedro Eiras (orgs.), Edições Afrontamento / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 121-145.

Saramago, José (2010) [1980], *Levantado do Chão*, Lisboa, Caminho, 19.ª edição.

Sherman, Cindy / Mark Stevens (2008, April 7), "How I Made It: Cindy Sherman on Her 'Untitled Film Stills'", *New York Magazine*, <http://nymag.com/anniversary/40th/culture/45773/>, página acedida pela última vez a 3 de Maio de 2012.

Vieira, Fátima (2007), *Fronteiras e Muralhas: Uma Abordagem Espacial do Distopismo Inglês e Norteamericano do Século XX – Um Programa para um Seminário*, Relatório de Agregação, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 150-177.

Notas

¹ A verdade é que mercê de uma versatilidade verdadeiramente impressionante e de um trabalho de caracterização profundamente exaustivo, não é fácil perceber que se trata da mesma mulher em todas as fotografias. Como sublinha David Harvey, referindo-se a "Untitled Film Stills" (1977-1980): "The photographs depict seemingly different women drawn from many walks of life. It takes a little while to realize, with a certain shock, that these are portraits of the same woman in different guises. Only the catalogue tells you that it is the artist herself who is that woman. The [...] insistence upon the plasticity of the human personality through the malleability of appearances and surfaces is striking, as is the self-referential positioning of the authors to themselves as subjects" (Harvey 1990: 7).

² Sobre este assunto, ver também a secção sobre Cindy Sherman e uma selecção de fotos no artigo "Corpos Perigosos: Perversão e Jogo" (Reis 2009: 127-129, 143). Em trabalhos mais recentes, Sherman fez-se substituir por bonecas, mas, tal como Margarida Gil dos Reis, perguntamos (*idem*: 130): "não são também as bonecas que Sherman utiliza as mesmas dadas às crianças para que, ao brincarem com elas, aprendam os códigos da feminilidade?"

³ "Even in the period of modern revolution the concentration of power in a masculine order has continued precisely because masculine power, relative to feminine power, is decentralized at the level of the individual's self-image, where every man is (ideologically, at least) the power center of his domestic domain, the king of his castle. Men's self-images, in contrast to that of the women of their own social group, have continued to be generally affirmed as superior to the women's, regardless of whatever other issues or self-concepts men might be oppressed by or rebelling against for (some of which, like "Orientalism", have been perceived as "feminized" and therefore demeaning)." (Fand 1999: 18-19)

⁴ Doravante identificado pelas iniciais HT.

⁵ Embora a infertilidade ou, em casos mais graves, a esterilidade do casal se deva muitas vezes ao marido, neste estado teocrático o ónus da culpa recai sempre sobre a mulher, tanto sobre a Esposa, que no seguimento do contrato com a Handmaid de alguma forma assume que o problema é seu, como sobre a própria Handmaid que não sendo capaz de gerar um filho num curto período de tempo é transferida para outra casa para servir um outro casal, depreendendo-se que a inexistência de descendência é resultado da sua ineficácia. Embora as Handmaids estejam proibidas a todos os contactos com homens que não sejam o seu empregador (e mesmo com este, só nos dias oficiais e mediante a presença da Esposa), algumas recorrem aos médicos (homens geralmente mais jovens do que os Comandantes) que

periodicamente controlam a sua saúde ou a outros empregados da casa, como os motoristas, para obter a gravidez tão desejada, uma prática por vezes patrocinada pelas próprias Esposas desejosas de ter um filho e de se verem livres das Handmaids (HT: 271-272).

⁶ “Marta” é um nome popular entre os puritanos, dada a sua ressonância bíblica. No Novo Testamento, Marta era a irmã atarefada de Maria e Lázaro: “Marta, porém, andava toda afadigada na contínua lida da casa, a qual se apresentou diante de Jesus, e disse: Senhor, a ti não se te dá que minha irmã me deixasse andar servindo só? Dize-lhe, pois, que me ajude” (Lucas 10: 40).

⁷ “We are for breeding purposes: we aren’t concubines, geisha girls, courtesans. [...] We are two-legged wombs, that’s all: sacred vessels, ambulatory chalices.” (HT: 146)

⁸ As Handmaids não têm direito a nome próprio, sendo este apenas o confirmar da sua situação de pertença a um Comandante. Quando mudam de casa o seu nome muda também, passando a integrar o nome do novo empregador. Offred confessa a saudade de ouvir o seu verdadeiro nome (que nunca é revelado no texto) na boca do marido: “I want Luke here so badly. I want to be held and told my name. I want to be valued, in ways that I am not; I want to be more than valuable. I repeat my former name, remind myself of what I once could do, how others saw me” (HT: 108).

⁹ Não se sabe que destino teve a mãe de Offred, mas presume-se que tenha sido levada para uma das colónias de “Não-mulheres”.

¹⁰ O encontro posterior de Orlando com Marmaduke marca o dealbar de uma relação simbiótica entre uma mulher que foi homem e um homem que foi mulher (Woolf 2005 [1928]: 526), encontrando-se por isso melhor equipados para se compreenderem mutuamente e para aceitarem os anseios de cada um, mesmo que estes impliquem um inevitável afastamento – Marmaduke deseja experimentar as artes da guerra e, assim sendo, parte, deixando Orlando que, por sua vez, se debate com as dificuldades da escrita no feminino: “Fame! (She laughed.) Fame! Seven editions. A prize. Photographs in the evening papers (here she alluded to the ‘Oak Tree’ and the ‘Burdett Coutts’ Memorial Prize which she had won; and we must snatch space to remark how discomposing it is for her biographer that this culmination to which the whole book moved, this peroration with which the book was to end, should be dashed from us on a laugh casually like this; but the truth is that when we write of a woman, everything is out of place – culminations and perorations; accent never falls where it does with a man)” (*idem*: 549). Mais do que a biografia de Orlando, *Orlando: A Biography* é uma dramatização do percurso da literatura inglesa, interpretada por um homem que renascido mulher deseja ardentemente escrever poesia, vendo-se para isso obrigada a encontrar uma voz própria para inaugurar uma nova tradição, tal como insistirá Woolf em *A Room of One’s Own* (1929).

¹¹ Sobre a escolha do vermelho para as Handmaids, ver também Vieira 2007: 167.

¹² Uma curiosidade que aproxima os textos de Atwood e Hawthorne é o facto de também *The Scarlett Letter* reconstruir o percurso de vida atribulado de uma mulher, uma narrativa cuja autenticidade se procura atestar com recurso a provas históricas apresentadas não em jeito de epílogo, como acontece em *The Handmaid’s Tale* (“Historical Notes”, 309-324), mas numa espécie de prólogo introdutório (“The Custom-House”, Hawthorne 1999 [1850]: 3-33). A prova maior prende-se com a descoberta da letra escarlate num antiquário de Salem, uma relíquia que acabará por chegar às mãos do narrador, inspirando-o a contar a sua história e a de Hester Prynne. Salem é, de resto, um dos locais explicitamente mencionados em *The Handmaid’s Tale* (259). Sobre a crítica à sociedade puritana americana patente em *The Handmaid’s Tale*, ver Vieira 2007: 154-156.

¹³ Sobre este assunto, ver também Campello 2003: 202-204.