

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



Espera, Resistência e Género em
***The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood**

MARIA KOPKE

Tese orientada pela Prof. Doutora Luísa Afonso Soares,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos
Comparatistas

2022

Agradecimentos

Porque tenho a sorte de nunca ter que trilhar o meu caminho sozinha, começo por agradecer àqueles que caminharam comigo, lado a lado ou uns passos à frente.

À minha orientadora, a professora Luísa Afonso Soares, por ter aceitado guiar-me e pela dedicação e carinho com que o fez, sempre paciente com as minhas preocupações, medos e ansiedades.

À minha base segura, a Inês e a Carolina, que já conhecendo bem a estrada, me alertaram para todos os sinais e me indicaram o caminho de volta sempre que confundi a direcção.

Ao meu irmão, que trilha um outro caminho, mas que me vai encontrando em vários cruzamentos e me ajuda a abastecer.

Aos meus pais, que são o ponto de partida mas que nunca definiram por mim o destino final. À minha mãe, que me carrega sempre que me falta força. Até hoje não foi preciso ir no meu lugar, mas sei que iria, se tivesse que ser. E ao meu pai, que, enquanto me ensinava a andar, me ensinou também que não me deve mover “a crença numa pausa futura”, mas que deve sim ser “esta busca dura a sua própria recompensa”.

...

No se confunda lo que quiero
con la inacción definitiva:
la vida es sólo lo que se hace,
no quiero nada con la muerte.

Si no pudimos ser unánimes
moviendo tanto nuestras vidas,
tal vez no hacer nada una vez,
tal vez un gran silencio pueda
interrumpir esta tristeza,
este no entendernos jamás
y amenazarnos con la muerte,
tal vez la tierra nos enseñe
cuando todo parece muerto
y luego todo estaba vivo.

...

(Pablo Neruda, "A Callarse")

Índice

Resumo/Abstract	5
Introdução	6
1. Espera e género na literatura – alguns modelos	10
2. Género na Ficção Científica	14
3. <i>The Handmaid's Tale</i>	
3.1 Tempo e género em Margaret Atwood	19
3.2 Tempo e género em Gilead	20
4. Resistir à espera ou resistir na espera?	41
4.1 Estratégias de Resistência	52
4.1.1 Memória e Imaginação	52
4.1.2 Corporalidade	58
4.1.3 Conhecimento	62
4.1.4 Comunicação	66
4.2. Espaços e objectos de memória	71
4.2.1 O jardim de Serena	78
5. Considerações finais – a sobrevivida de Offred	80
Bibliografia	84

Resumo

Nesta dissertação, reflectimos sobre a relação entre a condição da espera e o género feminino em *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood (1985), com o objectivo de lermos nessa espera uma forma de resistência. Para cumprir esse objectivo, considerámos essencial uma reflexão sobre a experiência temporal na estrutura social do estado teocrático de Gilead, e as especificidades das questões de género dessa vivência, sustentando também a nossa argumentação em outros textos literários onde a espera define a condição das personagens femininas. Em *The Handmaid's Tale*, a figura feminina recorre a estratégias de resistência na espera, como a memória e a imaginação, sobre as quais reflectiremos, assim como os espaços de Gilead, onde essa espera ou essas estratégias podem ter lugar. Em vez de uma conclusão, que constituiria uma síntese do trabalho realizado, interessou-nos a recepção ou a adaptação do romance de Atwood ou, dito de outro modo, a sobrevida de Offred em meios como o cinema e a televisão.

Palavras-chave: Espera; resistência; género; memória; imaginação.

Abstract

In this dissertation, we reflect on the relationship between the act of waiting and the female condition in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* (1985), aiming to find in that waiting a form of resistance. For that purpose, we found it essential to reflect on the temporal experience in the social structure of the theocratic state of Gilead, as well as the specificities of gender within that context, also resorting to other literary works in which female characters are defined by the experience of waiting, in order to support our argumentation. In *The Handmaid's Tale*, the female figure resorts to strategies of resistance in waiting, such as memory and imagination, on which we will elaborate, as well as to physical spaces in Gilead, in which this waiting or these strategies can gain shape. In the place of a conclusion, which would consist in a summary of the analysis, we opted to explore the reception and the adaptations of Atwood's novel, or, in other words, Offred's afterlife in mediums such as cinema and television.

Keywords: Waiting; resistance; gender; memory; imagination.

Introdução

Em “The Waiting Woman in Literature, Or Revisiting the Myth of Penelope”, Nandini Varma (2018) escreve: “...women are stealing time or creating moments in time which belong to them”. Para chegar a esta conclusão, a autora faz uma análise da personagem de Penélope em *Odisseia*, de Homero, em contraste com a Penélope imaginada por Margaret Atwood, em *The Penelopiad* (2005). Varma começa o seu ensaio com uma reflexão sobre o ideal feminino e afirma que mais importante do que perguntar onde está a mulher, pois já está estabelecido pela autora que a mulher está nos espaços interiores, é perguntar o que faz a mulher nesses espaços.

Da mesma forma, nesta dissertação entendemos que já está estabelecido que um dos arquétipos femininos que prevalece na literatura ocidental é o arquétipo da mulher que espera – Penélope é um exemplo desse arquétipo, mas apontaremos outras concretizações ao longo da dissertação. Em “Reading as Resistance: Gendered Messages in Literature and Media”, Laraine Wallowitz aponta precisamente para esse padrão: “...male spaces are often ‘outside,’ like the world of work and commerce, while female spaces are ‘inside’ the home. Boys are written as ‘active’ agents and girls are featured ‘passively’ waiting or watching.” (2004, pg. 28). Mais ainda, o arquétipo da mulher relegada à espera tem paralelos fora da ficção, que informam a nossa concepção de feminilidade. Emily Martin encontra esses paralelos em textos científicos sobre o processo de fecundação entre o óvulo e o espermatozóide:

“Gerald Schatten and Helen Schatten liken the egg's role to that of Sleeping Beauty: ‘a dormant bride awaiting her mate's magic kiss, which instills the spirit that brings her to life.’ Sperm, by contrast, have a ‘mission,’ which is to ‘move through the female genital tract in quest of the ovum.’ One popular account has it that the sperm carry out a ‘perilous journey’ into the ‘warm darkness,’ (...). ‘Survivors’ ‘assault’ the egg...” (1991, pg.490)

Interessa-nos, portanto, reflectir sobre a forma e principalmente o conteúdo da espera no feminino. Tendo em mente a personagem de Penélope e a mortalha que teceu e desfez de forma a controlar a sua espera e resistir ao casamento com um dos pretendentes, colocamos outras questões que consideramos relevantes: É possível existir resistência na espera? Como é que personagens femininas, relegadas à passividade, conjugam, ou até incorporam a resistência na espera? Será a espera, afinal, uma ferramenta útil para a resistência? Tendo como principal objecto de estudo o romance *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood (1985), esta

dissertação tem como objectivo, em primeiro lugar, a análise da relação entre o acto ou a condição da espera e o género feminino. Em segundo lugar visa analisar a forma como a resistência dialoga com a espera nesta obra e principalmente para a personagem de Offred. Nesta análise, partiremos do princípio que dificilmente podemos analisar questões de género sem ter em mente outros factores, como classe e raça – apoiamo-nos, portanto, na ideia de interseccionalidade definida por Kimberle Crenshaw (1989). A imaginação e a memória serão lidas como as principais, mas não as únicas, estratégias essenciais tanto à sobrevivência como à resistência de Offred. Vale desde já ressaltar que, no interesse de lançar um olhar comparatista sobre o objecto de estudo, esta dissertação incluirá algumas reflexões sobre outras obras de ficção, que adiante serão elencadas, no sentido de contrapô-las à análise de *The Handmaid's Tale* sempre que for relevante fazê-lo.

Começaremos com uma primeira secção dedicada a uma reflexão sucinta sobre alguns modelos da espera e da espera no feminino – *Odisseia*, de Homero, *À Espera de Godot*, de Beckett (1953), e *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge (1988). É especialmente importante mencionar a *Odisseia*, pois, para além de, como acima mencionado, Penélope ser um arquétipo da espera no feminino, há em *The Handmaid's Tale* paralelos e referências à obra que, sem uma contextualização, dificilmente serão compreendidos. Importa reflectir sobre *À Espera de Godot* pois, apesar de não incluir personagens femininas, é uma obra que apresenta uma faceta específica da espera – a espera sem sentido – que nos interessa ter em mente aquando da análise de *The Handmaid's Tale*. Quanto à obra de Lídia Jorge, cuja data de publicação é muito próxima da de Atwood, é um romance que apresenta características formais e a nível de conteúdo semelhantes a *The Handmaid's Tale* e é por isso pertinente contrapor as duas obras.

De seguida será feita uma contextualização sobre o campo da Ficção Científica (justifica-se a utilização do termo “campo” em vez de “género” através da explicação de David Seed, segundo o qual a natureza híbrida da ficção científica torna problemática a utilização da palavra “género” [2011, pg.1]), e os sub-géneros Ficção Especulativa e Distopia, visto que são estes os sub-géneros em que se enquadra *The Handmaid's Tale*. Serão também feitas considerações sobre os temas da espera, resistência e género inseridos no contexto da Ficção Científica. Aqui, será usada como referência a obra *Hazards of Time Travel*, de Joyce Carol Oates (2018) – uma obra escrita por uma autora da mesma geração que Atwood, também de ficção científica e distopia, e que igualmente apresenta questões sobre género e temporalidade.

Na terceira secção desta dissertação focar-nos-emos então em *The Handmaid's Tale*. Passaremos de modo breve por uma exploração das questões de género e questões temporais

no trabalho de Atwood, no sentido de compreender *The Handmaid's Tale* como parte de um conjunto de obras que levantam estas questões. Daqui, estreitaremos a nossa análise para reflectirmos então sobre questões de género e questões temporais dentro do contexto do regime autoritário imaginado por Atwood em *The Handmaid's Tale*. Nesta secção serão também feitas alusões a outras obras de Atwood – *Alias Grace* (1996), por ser um romance em que a protagonista, como Offred, espera em cativeiro; *The Penelopiad*, pelos paralelos que podemos traçar com a *Odisseia*; e *The Testaments* (2019), por ser uma sequência de *The Handmaid's Tale*, que nos fornece informação útil sobre o funcionamento de Gilead.

Na quarta parte, estreitamos mais ainda a análise e lançamos o nosso olhar para as experiências específicas das personagens, com foco especial em Offred. Reflectiremos sobre as estratégias de resistência utilizadas por Offred e as restantes personagens, mas não sem antes confrontarmos as ambiguidades das palavras espera e resistência e os conflitos que emergem da relação entre as duas. As estratégias de resistência que vamos enumerar e analisar são a corporalidade, conhecimento, comunicação, a memória e a imaginação. Veremos como estas estratégias se relacionam entre si e daremos, como acima afirmado, especial foco à memória e à imaginação, por serem as mais presentes na obra e por serem as que mais definem as condições da espera de Offred. No final desta secção, identificaremos ainda alguns espaços e objectos de memória, de forma a reflectirmos sobre a forma como Offred interage com eles e os instrumentaliza como forma de resistência ou sustentação da sua espera.

Concluiremos esta análise com algumas observações sobre a sobrevida da obra – produtos culturais que nasceram a partir de *The Handmaid's Tale*, e que de alguma forma aprofundaram, contrariaram ou apagaram as temáticas da espera, resistência e género, sobre os quais nos temos vindo a debruçar. *The Testaments* é uma das obras em questão, bem como a adaptação televisiva de *The Handmaid's Tale* da Hulu (2017), à qual aludiremos ao longo da dissertação. O filme do mesmo nome, realizado por Volker Schlöndorff (1990), também será incluído neste capítulo final.

No que diz respeito ao suporte teórico, destacamos, em primeiro lugar, os dois títulos que definem a concepção de género na qual esta dissertação se apoia: o ensaio de Crenshaw, acima mencionado, e “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.”, de Judith Butler (1988). Ao mesmo tempo, a definição de género oferecida em *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, de Elizabeth Grosz (1995) será igualmente importante para a compreensão das dinâmicas de género dentro do universo fictício de *The Handmaid's Tale*. Ainda relativamente aos Estudos de Género, apoiar-nos-emos no artigo de Emily Martin, acima referido, bem como em *Gender*

and Time in Fiction and Culture, editado por Ben Davis e Jana Funke (2011), e que contém o artigo “Unbecoming: Queer Negativity/Radical Passivity”, de Judith Halberstam (2011), essencial para esta dissertação. No entanto, a obra que servirá de maior suporte ao longo desta dissertação será *Gender and the Politics of Time: Feminist theory and contemporary debates*, de Valerie Bryson (2007), pois através dela conseguiremos fazer a ponte entre questões de gênero e questões temporais em *The Handmaid’s Tale*.

Igualmente importante para esta análise é o suporte teórico facultado pelos Estudos de Memória. Nesse campo, será essencial recorrer a Aleida Assmann (2011). A obra *Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural* está na base da nossa reflexão sobre espaços de memória e é também fulcral para o nosso entendimento da relação indissociável entre a memória e a construção de uma identidade, tanto individual como colectiva. Igualmente importante será o ensaio “Feminism and Cultural Memory”, de Marianne Hirsch e Valerie Smith (2002), bem como “Penelope and the Poetics of Remembering”, de Melissa Mueller (2007), e “Memory, Nostalgia, and Gender in *A Thousand Acres*”, de Sinead McDermott (2002). Para considerações sobre a espera, o artigo de Nandini Varma acima referido estará presente ao longo da análise. Também nos apoiaremos em *On Waiting*, de Harold Schweizer (2008), pelas suas considerações sobre a espera no contexto da *Odisseia* e de *À Espera de Godot*, no ensaio “Dead Time: Heidegger, Levinas, and the Temporality of Supermax Confinement”, de Lisa Guenther (2013), que discorre sobre a experiência da espera em cativeiro, e em “Waiting like a girl? The temporal constitution of femininity as a factor in gender inequality”, de Susan Pickard (2020), que liga a experiência da espera ao feminino. Por fim, sobre a relação entre espera, resistência e gênero, apoiar-nos-emos no artigo “Waiting as Domination, Waiting as Resistance”, de Pankhuri Agarwal (2020), que discorre sobre a espera no feminino como uma ferramenta de resistência.

Ao longo deste trabalho, propomos uma leitura de *The Handmaid’s Tale* em que a espera de Offred não seja encarada como um sinal da sua passividade, mas sim como uma prova da sua resistência, onde o dinamismo, mesmo invisível, não deixa de estar presente, e sem a qual a própria resistência talvez não seja possível.

1. Espera e género na literatura – alguns modelos

Para uma análise mais abrangente e comparatista da relação entre espera e género em *The Handmaid's Tale*, será esclarecedor fazer uma breve abordagem à presença do tópico da espera, e particularmente a espera no feminino, na literatura, para compreendermos a inovação do modelo – ou, pelo contrário, a sua continuidade – na obra de Atwood, onde a espera é uma experiência maioritariamente feminina. Para isso, abordaremos três obras de referência nas quais a espera é um tema central.

Começamos com a *Odisseia*, de Homero, onde se desenha um arquétipo do feminino que ressurgirá recorrentemente na cultura ocidental. Referir a *Odisseia*, e, particularmente, a personagem de Penélope, é especialmente importante no contexto desta dissertação, não só porque são recorrentes as reescritas de Penélope na Literatura ocidental, mas também pelas relações intertextuais e a conseqüente memória da figura de Homero, entre a *Odisseia* e o trabalho de Atwood – especialmente em *The Penelopiad*, romance que será objecto de algumas considerações no decorrer da dissertação, e em *The Handmaid's Tale*.

A espera de Penélope, bem como o seu controlo da mesma, encontra-se representada no estratagema da mortalha de Laertes. Além de conseguir enganar os pretendentes e impor-lhes a sua temporalidade, ao tecer a mortalha, Penélope escapa a possíveis acusações referentes à sua função enquanto esposa, como explica Nandini Varma (2018): “The silent accusation comes for the act of ‘sitting idle’, of not being preoccupied or not thinking of Odysseus, not making use of the time gifted to her by him, by indulging in practical, womanly arts, instead letting one’s mind wander”. Tecer, uma actividade que se inscreveu na cultura ocidental como tradicionalmente feminina, é uma forma de Penélope criar e controlar a sua espera e a espera dos pretendentes – ao tecer a mortalha para esperar por Ulisses, Penélope obriga os pretendentes a esperar por ela também – mas também é uma actividade com a qual preenche a sua espera. Além disso, Melissa Mueller aponta para interpretações que associam o tecer de Penélope ao acto de lembrar. Citando Barbara Clayton, Mueller explica que através desta actividade, Penélope cria para si um espaço de memória no qual Ulisses permanece vivo (2007, pg. 348). Mueller aponta para a memória como uma estratégia crucial para Penélope, no que diz respeito à sua fidelidade a Ulisses. A autora evidencia a explicação de Atena sobre a incapacidade das mulheres de, por norma, lembrarem o antigo casamento depois de voltarem a casar (2007, pg. 345). Assim, ao afirmar que se continuará a lembrar de Ulisses no futuro, Penélope mantém-se fiel a ele, mesmo aceitando a possibilidade de um segundo casamento (“Penelope fashions

herself as constrained in memory rather than material space by the boundaries of Odysseus's house.”, 2007, pg. 345).

Sendo a memória uma forma de Penélope assegurar a sua fidelidade, é consequentemente uma estratégia para suportar e dar sentido à sua espera. Assim, a memória liga-se à imaginação: lembrando Ulisses, Penélope mantém-se fiel a ele, evoca-o para o tempo presente e imagina a possibilidade da sua chegada (“She remembers him precisely because he is absent but, through the act of remembering, makes him present, keeping alive the possibility that the ‘original’—the man remembered—may one day return.”, Mueller, 2007, pg. 349). Considerando a forma como os temas “espera” e “resistência” se interligam, é pertinente considerar como Penélope utiliza a pouca agencialidade que tem. Sendo que a sua única alternativa à espera é a escolha de um dos pretendentes, optar pela espera não é uma decisão totalmente livre. Ainda assim, as decisões que toma para se apropriar dessa espera – a mortalha de Laertes e a manipulação dos pretendentes – apresentam-nos uma faceta dinâmica da personagem que contrasta com a pressuposta passividade da espera.

Uma outra obra que consideramos importante referir é *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett (1953), uma peça em dois actos que acompanha as personagens Vladimir (Didi) e Estragon (Gogo) na sua vã espera por Godot, uma figura que nunca chega e cuja identidade é pouco clara. Apesar de esta peça abordar o tema da espera no masculino, reflectir sobre a mesma auxiliará a análise de *The Handmaid's Tale* por duas razões: primeiro, porque, como explica Harold Schweizer, *À Espera de Godot* representa uma mudança de paradigma na abordagem do tema da espera na literatura: “Waiting in novels and plays prior to Godot was instrumental waiting, waiting with a purpose [...] We, on the other hand, know [...] that Godot would not come” (2008, pg. 11) – esta improdutividade da espera ressurgirá em *The Handmaid's Tale*; segundo, porque é possível através de *À Espera de Godot* iniciar uma análise da forma como grupos de indivíduos se relacionam com o tempo dependendo da classe social, tema que será importante retomar na obra de Atwood.

Fazendo uma leitura de *À Espera de Godot* que dê destaque às diferenças de classe social, encontramos personagens com estatutos diversos: Pozzo é um proprietário que se considera superior aos seus interlocutores; Estragon e Vladimir ocupam a terra de outrem, dormem ao relento e falta-lhes comida; Lucky é um escravo de Pozzo, que se movimenta de forma animalésca e é tratado como tal. Além disso, Vladimir descreve-o como sendo efeminado (Beckett, 1987, pg. 20). Sendo esta uma peça na qual todas as personagens são do

género masculino, dificilmente conseguimos fazer uma análise profunda baseada em diferenças de género. Não devemos, no entanto, ignorar a utilização deste adjectivo, precisamente por ser o único marcador de feminilidade na obra. Lucky é a personagem com o mais baixo estatuto social na peça e é aquela à qual se associam características femininas.

Enquanto na *Odisseia* vimos que a memória é utilizada por Penélope como uma forma de sustentar a espera, em *À Espera de Godot* encontramos uma ausência da mesma que torna a espera difícil de sustentar. Vladimir e Estragon têm constantes lapsos de memória, e essa incapacidade de recordar traduz-se numa incapacidade de imaginar um futuro, bem como numa deficiente percepção da sua própria identidade – como explica Assmann, “uma história de vida está baseada em recordações interpretadas que se fundem em uma forma memorável e narrável” (2011, pg. 276). Esta “é a espinha dorsal da identidade vivida” (2011, pg. 276), e sem ela não se pode construir uma identidade. As personagens não se podem valer, conseqüentemente, do conhecimento, nem de si próprios, nem do seu contexto, o que faz com que a sua espera, que já é vazia de sentido, seja também vazia em conteúdo.

Voltando o nosso olhar para a cultura portuguesa, considerámos útil integrar um romance da mesma época que *The Handmaid's Tale*, e que também está assente na ideia da espera como uma experiência eminentemente feminina. Por isso, encerramos este capítulo com algumas considerações sobre *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge (1988), que, para além da espera no feminino como tema central e do questionamento da passividade implícita nessa espera genderizada, partilha aspectos formais com *The Handmaid's Tale*. Uma reflexão em torno deste romance de Lídia Jorge iluminará, no nosso entender, a leitura da obra de Atwood. Nesta obra, a protagonista, Eva (ou Evita), recorda com um interlocutor o seu tempo passado em África, enquanto esperava pelo regresso do seu marido e pelo fim da Guerra Colonial. Há, para começar, algo a dizer sobre as semelhanças a nível estrutural entre *The Handmaid's Tale* e *A Costa dos Murmúrios*. No final do romance de Atwood, ficamos a saber que o relato que acabámos de ler não é o relato autêntico de Offred, mas sim uma transcrição feita por um historiador, Piexoto. *A Costa dos Murmúrios* inicia-se com a história de Evita e Luís Alex contada por um escritor. Segue-se o relato de Eva da sua versão dos acontecimentos, pedindo sempre, no entanto, que o escritor não faça grandes alterações ao que escreveu. Ainda que Eva tenha possibilidade de apresentar a sua perspectiva, não deixa de ser interessante notar que esta personagem feminina cuja vida foi definida pela espera tenha a sua história oficialmente relatada na perspectiva de uma figura masculina. Note-se ainda o exemplo de *The Penelopiad*,

em que Atwood parte da premissa de que Penélope fora sempre definida com base na sua relação com Ulisses, e que nunca teve a oportunidade de contar a sua versão da história.

A sociedade descrita por Eva em *A Costa dos Murmúrios* é uma sociedade que espera – neste caso, pelo fim da guerra, e pelo regresso dos combatentes. Parece contudo existir um conflito em *A Costa dos Murmúrios*, que torna difícil a tarefa de preencher a espera de um sentido. Apesar de a expectativa do fim da guerra colocar um objectivo concreto à espera, os relatos de Eva dão a entender que em África se vive um eterno presente, sem expectativa e sem futuro (Jorge, 1995, pg. 48). O fim da guerra pode, portanto, ter para esta sociedade a mesma função que a chegada de Godot tem para Vladimir e Estragon. Se é verdade que a espera é transversal a esta sociedade, é também verdade que ela é marcadamente diferente para as mulheres. Para todos ela gira em torno da guerra, mas para os homens ela consoma-se na própria guerra. A espera no feminino, por outro lado, fica sintetizada com o seguinte excerto: “As próprias mulheres ficavam com a sua guerra, que era a gravidez, a amamentação, algum pequeno emprego pelas horas da fresca” (Jorge, 1995, pg. 74) – note-se que a espera das mulheres nesta sociedade está associada à gravidez e à maternidade, aspecto que vai ressurgir em *The Handmaid’s Tale*. É pertinente também comentar a utilização da palavra “guerra” para descrever as actividades femininas acima mencionadas. Eva justifica-a apontando para a banalização da palavra (Jorge, 1995, pg. 74). Mas não deixa de ser interessante que esta palavra, comumente associada ao masculino e ao dinâmico, adjective neste exemplo as actividades lidas como passivas do universo feminino.

2. Género na Ficção Científica

Para que compreendamos a relação entre tempo e género – e, mais especificamente, a relação entre a espera e o feminino – em de *The Handmaid's Tale*, é importante situarmos o romance dentro do campo da ficção científica, para que possamos entender de que forma estas temáticas são abordadas no contexto do mesmo. Será importante também dar conta dos subgéneros ficção especulativa e distopia, onde a obra de Atwood se enquadra. Esta secção contará então com breves definições do campo e subgéneros acima mencionados, acompanhadas de algumas considerações sobre género e feminismo na ficção científica, ao longo da história e actualmente – para esta última parte, recorreremos de forma sucinta ao exemplo da obra *Hazards of Time Travel*, de Joyce Carol Oates (2018). A introdução desta obra na dissertação mostra-se relevante por razões que vão além do facto de Oates e Atwood serem da mesma geração, e de os romances em questão se inserirem nos mesmos sub-géneros e abordarem questões semelhantes. Existe um intervalo de trinta e três anos entre a publicação de *The Handmaid's Tale* e *Hazards of Time Travel*. No entanto, a série televisiva da *Hulu* inspirada na obra de Atwood foi lançada em 2017, e tanto a série como o romance de Oates fazem parte de um elenco de produtos recentes de ficção científica e distopia, focados especificamente em questões de género (Alexandra Alter, 2018).

O crescente interesse por leituras feministas de obras de ficção científica, bem como o aumento de obras focadas especificamente em questões de género e no papel da mulher, pode ser recente, mas a preocupação com questões de género nunca esteve ausente da ficção científica. Em *The Battle of the Sexes in Science Fiction*, Justine Larbalestier (2002) explica que, mesmo quando a participação das mulheres – como autoras, leitoras ou personagens – era menor ou se manifestava de forma mais passiva, não deixava de existir uma preocupação com o feminino e com as dinâmicas de poder entre os géneros masculino e feminino. Para Larbalestier, essa preocupação traduz-se em narrativas de ficção científica que a autora identifica como “battle-of-the-sexes texts” e que incluem obras como “The Last Man”, de Wallace G. West (1929) e *When Women Rule* de Sam Moskowitz (1972). Estas narrativas exploram as relações de poder entre o género masculino e o feminino, ora reforçando o masculino como dominante, ora negociando uma relação mais igualitária, ou mesmo propondo uma inversão de papéis (Larbalestier, 2002, pg.39). Esta inversão de papéis, no entanto, tem quase sempre o objectivo de provar a incapacidade do feminino de ser o género dominante (Larbalestier, 2002, pg. 40).

As narrativas consideradas por Larbalestier constroem noções rígidas de masculinidade e feminilidade (“... many [texts] also tell a story in which there is a multiplicity of sexed bodies. Some posit at least four: real women, real men, not-real men, and not-real women.”, 2002, pg. 44), e incluem personagens que se inserem no padrão hegemónico dos Estados Unidos (“... bodies are pared down to a bare minimum. They are, with few exceptions, only white, heterosexual, middle-class, and mostly North American bodies.”, 2002, pg. 48). A propósito, importa mencionar duas questões referentes a *The Handmaid’s Tale*. Primeiro, que a obra recebeu diversas críticas relativamente à escolha de contar a história de personagens com corpos que também poderiam ser descritos com os adjectivos escolhidos por Labarlestier – “white, heterossexual, middle-class, and mostly North-American”. Angélica Jade Bastián, num artigo para a *Vulture*, comenta a decisão de Atwood de excluir pessoas negras da sua narrativa: “This decision feels like the mark of a writer unable to reckon with how race would compound the horrors of a hyper-Evangelical-ruled culture.” (2017). Segundo, que Atwood constrói um regime autoritário dentro do universo da obra em que uma das maiores formas de controlo consiste em categorizar pessoas, precisamente, como mulheres e homens “reais” e “não-reais” (“Go to the Colonies, Rita said. They have the choice. With the Unwomen, and starve to death...”, 2016, pg. 20). Para Labarlestier, estas narrativas reflectem também uma ansiedade em relação ao crescimento do movimento feminista (2002, pg. 41). Curiosamente, regressar a um passado imaginário e pré-feminismo também parece ser um dos principais objectivos de Gilead, em *The Handmaid’s Tale*.

Larbalestier aponta para uma mudança de paradigma nos anos setenta, com as narrativas que Joanna Russ identifica como “feminist utopias” (2002, pg.42). As “feminist utopias” estão, para Russ, em diálogo com os “battle-of-the-sexes texts”, no sentido em que questionam os seus pressupostos antifeministas (2002, pg.149). Thomas M. Disch (1998) apelida a mudança de paradigma de “Women’s Country”, referindo-se à sociedade utópica imaginada por Sheri S. Tepper (1988) em *The Gate to Women’s Country*. Disch defende que este novo cenário na ficção científica consiste em obras da autoria de mulheres em que personagens femininas são o centro de narrativas até então reservadas a personagens masculinas:

The pioneers of Women’s Country (...) tended to postulate planets where heroines with black belts could (...) proceed on their way to fresh adventures in the spirit of picaresque daydreaming that

boys of all ages had been enjoying since the days of chivalric romance some centuries earlier. (1998, pg. 122).

Para Atwood, utopias e distopias são quase indissociáveis. Na sua série para a *Masterclass*, a autora sublinha que, em ambos os sub-géneros, as estruturas sociais são fundamentais: (“A single person alone on an island is not a dystopia. Utopias and dystopias are all about society...”), e comenta a ambiguidade entre as duas categorias (“One person’s utopia is going to be another person’s dystopia”), questão que elabora em uma entrevista para a *Wired*: “...utopias and dystopias are essentially flip sides of the same form, and (...) every utopia has a dystopia concealed within it, and every dystopia has got an utopia concealed within it” (2013). Esta ideia é explorada em *The Handmaid’s Tale*, num diálogo entre Offred e o Comandante: “Better never means better for everyone. It always means worse for some.” (Atwood, 2016, pg. 222). Atwood confirma ainda, em *Masterclass*, que a obra foi escrita com questões de género em mente e para colmatar uma falta da perspectiva feminina no *corpus* deste sub-género (“...most [dystopias] were from the point of view of men. So I thought it would be interesting to take one of those dystopic societies and flip it and see what that felt like from the point of view of a woman in it.”). Quanto à ficção especulativa, as diferenças entre a definição deste sub-género e a definição de ficção científica são subtis. Num artigo para o *The Guardian*, Atwood insere *The Handmaid’s Tale* na categoria de ficção especulativa, e explica:

...the science fiction label belongs on books with things in them that we can't yet do, such as going through a wormhole in space to another universe; and speculative fiction means a work that employs the means already to hand, such as DNA identification and credit cards, and that takes place on Planet Earth. (2005)

Segundo a definição de Atwood, o romance de Oates não pode ser considerado ficção especulativa, visto que coloca hipóteses não concretizáveis como viagens no tempo. Enquadra-se contudo na categoria de distopia, e sendo que tem vários aspectos em comum com a obra de Atwood – nomeadamente considerações sobre tempo e género – interessa que nos debrucemos brevemente sobre ela. *Hazards of Time Travel* passa-se a duas décadas dos dias de hoje, e, tal como *The Handmaid’s Tale*, imagina um regime totalitário nos Estados Unidos. A

protagonista, Adriane Strohl, é detida por fazer um discurso que consiste numa série de perguntas – o que nos informa, logo de início, que a busca por conhecimento é proibida – e é teletransportada para o passado, para cumprir a sua pena nos anos cinquenta, em Wainscotia, assumindo a identidade de uma estudante universitária chamada Mary Ellen Enright.

Sendo *Hazards of Time Travel* um romance que relata uma viagem no tempo, é essencial considerar a forma como as personagens se relacionam com o mesmo, e que posições a própria obra parece tomar em relação a ele. Ao fazer estas considerações, e no âmbito do tema desta dissertação, importa também ter em conta os elementos anteriormente discutidos, como género e classe, que alteram a relação de indivíduos ou grupos de indivíduos com o tempo e com o espaço. Em *The Handmaid's Tale*, Offred descreve-se como uma refugiada do passado (Atwood, 2016, pg. 239). Adriane, cuja situação tem muitas semelhanças com a de Offred, é, literalmente, uma refugiada do futuro, no passado. Como tal, as barreiras entre passado, presente e futuro são esbatidas, e a espera de Adriane é, a nível pessoal, a espera pelo regresso ao seu passado, e a nível histórico, a espera pela chegada do futuro.

Adriane recorre a várias estratégias de resistência, sendo a principal delas a memória, que parece ser também a estratégia que requer maior esforço por parte da protagonista, que tem cada vez mais dificuldade em recordar a sua vida pré-exílio. A protagonista descreve frequentemente o seu esforço para recordar como uma dor física (“Strength was required to remember. My eyes ached in their sockets with the effort of trying to see my friends’ faces that were beginning to fade.”, Oates, 2018, pg. 81), e acredita que a sua dificuldade em recordar é uma forma de controlo por parte do governo. Wolfman, o seu contraponto masculino, parece concordar com a premissa de que a ausência de memória é um projecto político, afirmando: “America is founded upon amnesia – denial.” (Oates, 2018, pg. 256), e, num artigo para o *The Guardian*, Kate Kellaway (2018) utiliza esta citação para argumentar que a ideia de maior relevo no romance é a de que o tempo é uma ferramenta política. Esta posição está alinhada com a análise de *The Handmaid's Tale* que nos propomos a fazer.

Adriane tem dificuldade em recordar, e, conseqüentemente, em imaginar, aproximando assim a sua espera à espera de Vladimir e Estragon. Quando Adriane perde a memória por completo (Oates, 2018, pg.281) – consequência de ter tentado escapar com Wolfman – perde-se também a imaginação do regresso e, conseqüentemente, a sua espera chega ao fim. A protagonista é então visitada por Dr. Cosgrove, um homem que acredita ser seu tio. A amnésia, que para Wolfman tinha conotações negativas, para Cosgrove é uma salvação: “Amnesia is all

that saves us from the abyss (...) All we can do is persevere in our own time. No one has to deal with more than one day at a time” (Oates, 2018, pg. 301). Confrontada com a possibilidade de Dr. Cosgrove, e ela própria, terem viajado no tempo, Adriane insiste em saber mais. Cosgrove recusa fornecer-lhe esse conhecimento, alertando para os perigos de esperar por um futuro (“But we must not look ahead, you know. [...] We must live *here*. [...] The ‘future’ exists only in the way that the other side of the earth exists. [...] Most things are too distant for us to see, and we have to surrender the effort.”, Oates, 2018, pg. 302).

Adriane casa-se com Jamie Stiles, e, apesar de manter certas antecipações pelo futuro – o desejo de ter filhos ou o desejo de voltar a ver Cosgrove – a sua atenção está maioritariamente voltada para o presente (“*There is no time here for sorrow. I am too busy!*”, Oates, 2018, pg. 311). Jamie encontra-se impossibilitado de ser promovido no emprego (Oates, 2018, pg. 311), o que reforça a sensação de um eterno presente. Adriane confirma essa sensação, mostrando ter seguido o conselho de Cosgrove e dissolvendo por completo a sua espera: “For life is *now*. Life is not thinking, not reflective or backward-glancing; [...] life is the present moment as, on TV, it is always *now*.” (Oates, 2018, pg. 317). Kellaway conclui a sua crítica à obra reflectindo precisamente sobre a relação de Adriane – ou Mary Ellen – com o tempo: “Mary Ellen adheres to a debatable message about how to think about time and survive” (2018), confirmando que, ao contrário das protagonistas das restantes obras incluídas nesta dissertação, a estratégia de sobrevivência da narradora de *Hazards of Time Travel* consiste não na resistência através da espera, mas no abandono da mesma.

3. *The Handmaid's Tale*

3.1 Tempo e Género em Margaret Atwood

A espera associada ao feminino é uma questão central em *The Handmaid's Tale*, mas as preocupações com temporalidade e género, de um modo mais geral, são recorrentes em várias obras de Margaret Atwood. Esta curta secção servirá para dar conta dessas preocupações.

Em “Temporality and Margaret Atwood”, Alice Ridout escreve: “...Atwood shows [...] concern for everyday life and the simple process of getting through time.” (2000, pg. 851). Ridout defende que, para Atwood, a literatura canadiana associa essa relação com o tempo a uma estratégia de sobrevivência: “... [Atwood] believes that the most prevalent type of survival in ‘Canlit’ is simply that of ‘hanging on, staying alive’.” (2000, pg. 849). Em *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Margaret Atwood aponta para o porquê de estes motivos serem recorrentes na literatura canadiana: “Bare Survival isn’t a central theme by accident, and neither is the victim motif; the land was hard, and we have been (and are) an exploited colony; our literature is rooted in those facts.” (1972, pg. 38)

Compreender como estas temáticas se inscrevem tanto nas obras de Atwood como no seu contexto geográfico e histórico é importante para que possamos compreendê-las no contexto de *The Handmaid's Tale*. Por isso, teremos em conta ao longo de todo o capítulo outras três obras da autora, às quais recorreremos para estabelecer relações entre as mesmas e *The Handmaid's Tale*, dando assim conta do nosso objecto de estudo como estando inserido num *corpus* onde estas temáticas são essenciais. A primeira dessas obras é *Alias Grace* (1996), que conta a história de Grace Marks, uma jovem acusada de um duplo homicídio que não se recorda de ter cometido. A segunda é *The Penelopiad* (2005), um romance em que Penélope conta a história da sua espera por Ulisses pela sua perspectiva. Por fim, incluímos *The Testaments* (2019), uma sequela de *The Handmaid's Tale* que inclui pontos de vista de diversas personagens sobre Gilead.

3.2. Tempo e Género em Gilead

Depois de feitas as considerações acima sobre questões de género e temporais no trabalho de Atwood, e tendo como referência as obras anteriormente discutidas, temos então a contextualização necessária para a análise de *The Handmaid's Tale*, que agora iniciamos. Começaremos com uma reflexão sobre a forma como funcionam o tempo e as questões de género em Gilead, e como se relacionam entre si. Só em seguida poderemos fazer considerações sobre a experiência da espera nesta sociedade – e para as mulheres em especial – e de que forma ela dialoga com a resistência. A propósito do diálogo entre espera e resistência, reservámos uma secção desta dissertação para definir exactamente o enquadramento do mesmo e o que ele representa para Offred. De seguida faremos uma análise das estratégias de resistência utilizadas por Offred, das suas vantagens e dos seus riscos. A memória e a imaginação são, como já referimos, as principais estratégias de resistência, pelo que faremos também uma análise dos espaços e objectos de memória com os quais Offred interage, com o objectivo de compreender que efeito têm na espera de Offred. Uma última secção está reservada para uma reflexão sobre o jardim de Serena, um espaço de memória, marcadamente feminino, e, sobretudo, um espaço onde a espera e a resistência se fundem. Pretendemos, nessa secção, lançar um olhar sobre a obra através da lente deste espaço, de modo a compreender se e como a espera pode ser entendida como uma estratégia de resistência.

Para podermos analisar questões temporais e de género no contexto de Gilead, é importante primeiro ter em conta algumas características desta sociedade, que nos ajudem a delinear os parâmetros da nossa análise. O regime teocrático de Gilead é instaurado na sequência de um golpe levado a cabo pelos Filhos de Jacob, o grupo de homens responsável pela fundação e estruturação de Gilead (Atwood, 2016, pg. 318). O golpe consiste numa infiltração ao Capitólio, no assassinato do Presidente dos Estados Unidos, e na consequente suspensão da Constituição (Atwood, 2016, pgs. 182, 183). A principal justificação para este golpe é uma crise de infertilidade, causada, entre outros factores, pela poluição e pelo crescente uso de métodos contraceptivos (Atwood, 2016, pgs. 316, 317). Os Filhos de Jacob utilizam então retórica e políticas sexistas e racistas para reestruturar a sociedade, tendo o Antigo Testamento como base dessa nova estrutura (Atwood, 2016, pg. 317). No romance, pouco se sabe sobre Gilead excepto que continua a ser uma potência mundial (“...the Canada of that time did not wish to antagonize its powerful neighbour...”, Atwood, 2016, pg. 323), com

ligações externas (“They’re tourists, from Japan it looks like, a trade delegation perhaps...”, Atwood, 2016, pg. 38). Apesar de nunca ser definido explicitamente, algumas referências indicam que o enredo se passa em Cambridge, Massachussets. Offred afirma que a cidade onde se situa é o centro de Gilead, apesar de não saber ao certo onde são as fronteiras (“This is the heart of Gilead, where the war cannot intrude except on television. Where the edges are we aren’t sure [...]; but this is the centre, where nothing moves.”, Atwood, 2016, pg. 33). Na adaptação televisiva da *Hulu*, o território de Gilead corresponde aos 48 estados dos Estados Unidos continentais, ficando de fora o Havai e o Alaska.

Gilead funciona como um sistema de castas, onde a função social de cada indivíduo define quase todos os aspectos da sua vida, incluindo o nome, o vestuário, a linguagem verbal e não-verbal, os direitos e deveres, e os espaços por onde pode circular. A função social de cada um, por sua vez, é atribuída com base no seguinte princípio: “*From each, [...] according to her ability; to each according to his needs.*” (Atwood, 2016, pg. 127). Esta é uma adulteração do *slogan* “de cada um segundo sua capacidade, a cada um segundo suas necessidades”, popularizado por Karl Marx (1891) e define claramente que o género feminino serve e o género masculino é servido. Assim, só homens podem ser Comandantes, Guardas ou Anjos – funções relacionadas com controlo, mobilidade, poder e violência – e têm direito a ler e a escrever e a possuir e conduzir veículos próprios. As mulheres, por outro lado, assumem funções como Servas, Esposas e Martas – funções que se cumprem, na sua maioria, dentro de casa, e estão relacionadas com o cuidado e a servitude. Têm a sua mobilidade limitada e o direito à escrita revogado (Atwood, 2016, pg. 67). A exceção a essa regra traduz-se na existência das Tias, o único grupo de mulheres que tem direito a ler e a escrever, e cuja função é socializar e controlar a população feminina (Atwood, 2016, pg. 320). No fundo da pirâmide estão as Econoesposas, esposas de homens de baixo estatuto que acumulam as funções de Esposa, Marta e Serva (Atwood, 2016, pg. 34). Mais abaixo na rígida hierarquia estão ainda os trabalhadores das Colónias, criminosos – homossexuais, adúlteros, rebeldes – ou pessoas que, por alguma razão, não são capazes de exercer nenhuma das funções pré-estabelecidas por Gilead (Atwood, 2016, pg. 20). O trabalho das Colónias consiste, nos piores casos, em limpeza de lixo tóxico e nos melhores em colheitas de fruta e algodão (Atwood, 2016, pg. 321).

Gilead é também uma sociedade extremamente racista. Além das políticas e retórica racistas acima mencionadas, Piexoto aponta em “Historical Notes” que uma das ansiedades do mundo pré-Gilead tem a ver com o facto de a diminuição da taxa de natalidade ser maior entre a população caucasiana (“Men highly placed in the regime were thus able to pick and choose

among women who had demonstrated their reproductive fitness [...], a desirable characteristic in an age of plummeting Caucasian birth rates...”, Atwood, 2016, pg. 316). Em Gilead, a população negra é deslocada para as chamadas Pátrias Nacionais e aos judeus é dada a opção de repatriação para Israel (Atwood, 2016, pg. 319).

Como consequência de todos os factores acima mencionados, Gilead tem uma concepção de tempo distinta da existente anteriormente nos Estados Unidos e a relação de diferentes grupos de indivíduos de Gilead com o tempo também difere consoante o seu estatuto. Essa diferença não é, contudo, uma completa subversão daquilo que ocorre os Estados Unidos, mas sim uma exacerbação da concepção do tempo previamente existente. Valerie Bryson propõe que se imagine o que assumiria um extra-terrestre sobre a relação dos humanos com o tempo na sociedade contemporânea: “...that women and men should specialise in different activities, that men’s time use should be the more highly rewarded, and that those who spend time caring for others should be economically, socially and politically penalised.” (2007, pg.176). Ora, em Gilead, o sistema de castas obriga a que homens e mulheres se ocupem de tarefas distintas e as mulheres, que são quem se ocupa dos trabalhos de cuidado, são economicamente dependentes, não têm acesso à vida política e têm um estatuto inferior aos homens. Quanto às diferenças entre homens e mulheres no que diz respeito ao uso do tempo, é importante compreender, antes de reflectir sobre o caso específico de Offred, de que forma essas diferenças se manifestam a nível estrutural.

Existem, em *The Handmaid’s Tale*, várias passagens que denotam a falta de propriedade que Offred, e as mulheres em geral, têm sobre o tempo. Destaca-se, por exemplo, a passagem em que Offred refere que o seu tempo é medido pelo tocar de um sino (Atwood, 2016, pg. 18). Se assumirmos que a experiência de Offred é igual à experiência de todas as Servas, inferimos que pelo menos esta casta de mulheres não tem acesso a relógios, ficando assim dependentes de um indicador temporal que não podem consultar – têm, pelo contrário, que esperar pelo tocar do próximo sino para terem alguma indicação do tempo. *The Testaments* também aponta para esta questão, quando Agnes refere que não existem calendários em Gilead (Atwood, 2019, pg. 19). A ausência de calendários indica, além da falta de propriedade das mulheres sobre o tempo, um apagamento da memória colectiva de Gilead, aspecto que referiremos mais adiante.

Bryson aponta ainda para o facto de que, desde a infância, se aprende que existe uma relação entre tempo e poder e que o tempo de uns vale mais do que o de outros: “[Children]

also learn that some people's time seems to be worth more than others, so that while adults may keep them waiting, children must not waste adults' time. This message continues later in life, for example in doctor-patient relationships;" (2007, pg. 31). Esta questão liga-se com a constante infantilização de Offred por parte de outras personagens, nomeadamente o Comandante ("I think I could get some of that, he said, as if indulging a child's wish for bubble gum.", Atwood, 2016, pg. 167) e Lydia ("...her voice was wheedling, conspirational, like the voices of those women who used to teach ballet classes to children...", Atwood, 2016, pg. 28) – mas mesmo antes da instauração de Gilead, o mesmo sentimento já existia com Luke ("I thought, already he's starting to patronize me.", Atwood, 2016, pg. 188).

Bryson refere ainda que a posição subordinada da mulher, em casa e no mundo profissional, faz com que o seu tempo deixe de ser seu, não tendo a mulher poder para decidir o que é feito com ele (2007, pg. 139). Isto prende-se com perspectivas feministas, também referidas por Bryson, que notam que o tempo tem que ser produzido antes de ser gasto, e que essa produção é geralmente um trabalho da mulher: "this labour often includes women's work in generating time for other family members by the planning and coordination of activities." (2007, pg. 134). Como consequência, Bryson aponta para duas situações: primeiro, que a mulher deixa de ter "tempo livre" (2007, pg. 136) – note-se que, em *The Handmaid's Tale*, Offred utiliza termos como "my time" (Atwood, 2016, pg. 47) ou "blank time" (Atwood, 2016, pg.80), mas nunca "free time" – e segundo, que a falta de propriedade sobre o tempo impede que as mulheres integrem a vida política: "[...] women's greater domestic responsibilities are likely to leave them less time than men for political activity." (Bryson, 2007, pg.74). Este segundo ponto verifica-se de forma exacerbada em Gilead – mesmo que tivessem tempo para tal, o funcionamento de Gilead não permite actividade política por parte das mulheres, com excepção de Lydia e das outras Tias, como vemos em *The Testaments* ("Week by week we invented: laws, uniforms, slogans, hymns, names.", Atwood, 2019, pg. 177). No entanto, e mais uma vez, Atwood inclui em *The Handmaid's Tale* paralelos na vida de Offred pré-Gilead, em que o seu género cria obstáculos, ainda que mais subtis, à sua intenção de agir politicamente. Quando, por exemplo, Offred pretende participar em manifestações contra a súbita perda de direitos das mulheres, Luke insiste que Offred não vá, apelando aos seus deveres familiares ("I didn't go on any of the marches. Luke said it would be futile and I had to think about them, my family, him and her. I did think about my family. I started doing more housework, more baking.", 2016, pg. 189). A falta de propriedade sobre o tempo pode ser lida, então, através da lente das questões de género, mas será apropriado também, no contexto desta

análise, associá-la à condição do cativo. Lisa Guenther descreve a dependência de um prisioneiro perante o guarda prisional e os efeitos que essa dependência tem na percepção do tempo: “The implicit message of intensive confinement is: You are no longer in charge of your own time.” (2013, pg. 196) Todas estas questões estão presentes em outras obras de Atwood. Em *The Penelopiad*, por exemplo, Penélope tem a obrigação de fazer bom uso do tempo que tem, aplicá-lo à realização de tarefas tradicionalmente femininas, visto que esse tempo não é verdadeiramente seu (Varma, 2018). Em *Alias Grace*, a protagonista Grace, também ela em situação de prisão, faz uma observação que denota uma relação com o tempo diferente entre homens e mulheres: “... at my age a woman is an old maid but a man is not an old bachelor until he’s fifty.” (Atwood, 2019, pg. 41) Esta observação generalizada confirma-se num plano individual, na forma como Simon e Grace se relacionam com o tempo. O tempo de Simon é explicitamente descrito como valioso (Atwood, 2019, pg. 87), enquanto Grace encara o tempo como um bem dispensável (Atwood, 2019, pg. 23). Além disso, sabemos que Simon tem um relógio de bolso (Atwood, 2019, pg. 160), o que conota uma apropriação do tempo para si, enquanto Grace, semelhante a Offred, depende de relógios nas paredes ou a decorar as salas que frequenta (Atwood, 2019, pg. 23).

Para compreender a relação entre género e tempo em *The Handmaid’s Tale*, é importante considerar duas definições distintas do conceito de género. A primeira, de Judith Butler, descreve género como uma construção social: “(...) the body becomes its gender through a series of acts which are renewed, revised, and consolidated through time.” (1988, pg.101). A segunda, explicada por Elizabeth Grosz, é uma visão essencialista, que entende género como intrínseco e inerente ao ser humano: "Essentialism thus refers to the existence of fixed characteristics, given attributes, and ahistorical functions that limit the possibilities of change and thus of social reorganization." (1995, pg. 48). Gilead afirma assumir a segunda posição, defendendo a existência de uma natureza feminina e uma masculina, o que justifica a segregação laboral entre homens e mulheres (“This way [women are] protected, they can fulfill their biological destinies in peace.”, Atwood, 2016, pg. 231).

Na prática, contudo, vemos que esses comportamentos, ditos naturais, são ensinados e institucionalizados e não deixa de existir uma noção de género como uma construção social, ainda que não seja reconhecida publicamente. Isto também acontece em *The Penelopiad*, como explicam Shaista Irshad e Niroj Banerji em “Deconstructing Gender and Myth in *The Penelopiad*”. Os autores referem o facto de Ulisses e Penélope fingirem acreditar nas mentiras um do outro de forma a preservar uma ideia de género que é entendida como absoluta: “The

truth of their gender identities is revealed to be performative where both Odysseus and Penelope conceal their true identities disguising it under constructed and performative masculinity and femininity according to the traditional myths and cultural expectations.” (2013, pg. 40). No regime autoritário de *Hazards of Time Travel*, jovens aprendem que as mulheres têm um Quociente de Inteligência inferior ao dos homens (Oates, 2018, pg.18). Como consequência, Adriane esforça-se para não ter bons resultados na escola, confirmando a premissa inicial e naturalizando algo que é, na verdade, cultural (Oates, 2018, pg.17). Marta Dvorak aponta este processo de injectar cultura na natureza como uma característica das utopias (1999, pg. 3) – e, como já vimos, existe, para Atwood, uma relação de extrema proximidade entre utopias e distopias.

Quanto a Gilead, um exemplo desse processo é a relação das Servas com o tempo – mais especificamente, a sua subjugação à espera e à passividade. Gilead apresenta essa relação como natural, mas vemos, através da seguinte citação, que é uma relação que requer treino: “But now I think that the rest also was practice. [The Aunts] were giving us a chance to get used to blank time.” (Atwood, 2016, pg. 80). Tal como acontece em *Hazards of Time Travel*, em que as alunas acabam por performar o seu género, fingindo ter um Quociente de Inteligência inferior para corresponderem à premissa irrefutável de que mulheres têm um Quociente de Inteligência inferior, Bryson argumenta que a forma como homens e mulheres interagem com o tempo também é uma forma de performar o seu género (2007. pg. 114) Através deste exemplo, da necessidade de treinar as Servas para o descanso, vemos que uma das características culturais que é naturalizada em Gilead é a ideia de que a espera e a passividade são condições do universo feminino. Esta ideia é passada também através da própria estrutura do romance. Atwood utiliza quase sempre o tempo presente, mesmo quando está a recontar memórias do tempo pré-Gilead, e apesar de sabermos que existe um intervalo temporal entre os eventos e a narração. Dessa forma, Atwood consegue não só dar conta da experiência temporal de Offred, mas também, injectando-a na própria estrutura obra, faz com que ela pareça natural, a única possível. A associação da mulher à espera em *The Handmaid’s Tale* não é única. Bryson aponta para a paciência como uma qualidade entendida como naturalmente feminina (2007, pg. 52), e Susan Pickard associa à mulher a condição de imanência:

“This ‘rupture’ from the more androgynous child’s state of unitary consciousness constructs the category ‘woman’ as a temporal being located in a condition of immanence [...] as compared with the masculine transcendent, operating in the world of creativity and freedom.”

(2020, pg.3)

Para Emily Martin, a naturalização da passividade como uma característica inerentemente feminina ocorre também em textos científicos sobre o processo reprodutivo:

“The egg is seen as large and passive. It does not move or journey, but passively ‘is transported’, ‘is swept’, or even ‘drifts’ ‘along the fallopian tube’. In utter contrast, sperm are small, ‘streamlined’, and invariably active. They ‘deliver’ their genes to the egg, ‘activate the developmental program of the egg,’ and have a ‘velocity’ that is often remarked upon”. (1991, pg. 489)

Martin argumenta que a utilização desta linguagem perpetua e informa estereótipos sobre a relação entre homens e mulheres:

“...the imagery keeps alive some of the hoariest old stereotypes about weak damsels in distress and their strong male rescuers. That these stereotypes are now being written in at the level of the cell constitutes a powerful move to make them seem so natural as to be beyond alteration.” (1991, pg.

500)

Na literatura, Penélope, um arquétipo feminino, tem a sua paciência celebrada como a sua maior virtude. Das restantes personagens femininas referidas nesta dissertação, todas esperam: Helena e Eva, em *A Costa dos Marmúrios*, esperam pelos seus maridos; Adriane, em *Hazards of Time Travel*, e Grace, em *Alias Grace*, esperam pelo fim da sua sentença. Em *On Waiting*, Harold Schweizer aponta para a espera como uma ferramenta política de controlo:

“The person who waits is out of sync with time, outside of the ‘moral’ and economic community of those whose time is productive and synchronized or whose time need not – in the habit

of velocity – be experienced at all. The waiter’s enforced passivity expels him from the community of productive citizens”. (2008, pg. 8)

Esta noção é partilhada por Lisa Guenther, que refere que a espera é uma característica marcante da relação de prisioneiros com o tempo: “Waiting to do nothing [...] is an overwhelming feature of prison temporality, even beyond the most obvious occasion for waiting: for eventual release from prison.” (2013, pg. 196). Guenther argumenta que essa espera tem um efeito político e reforça relações de poder entre prisioneiros e autoridades: “This temporal structure of waiting has a political effect: it reinforces inmates’ dependence on prison authorities to receive even the most basic rights and privileges. Waiting [...] both devalues the present and extends it indefinitely.” (2013, pg. 196). Aceitando que a subjugação à espera é uma ferramenta política, podemos afirmar que a subjugação das mulheres à espera em Gilead é uma forma de controlo por parte do Estado.

As Servas, como vimos, são socializadas pelas Tias e isso prende-se com a segunda questão relativa ao funcionamento de Gilead. Piexoto defende em “Historical Notes” que Gilead, apesar de claramente patriarcal a nível estrutural, tem características matriarcais no conteúdo (Atwood, 2016, pg. 320). O exemplo oferecido por Piexoto é a utilização das Tias como ferramenta de controlo de outras mulheres (“...the best and most cost-effective way to control women for reproductive and other purposes was through women themselves.”, Atwood, 2016, pg. 320). Outro exemplo, sobre o qual nos interessa debruçar, é a relação das mulheres com o tempo e mesmo a própria concepção do tempo em Gilead. Bryson comenta a existência de teorias sobre um “tempo feminino” (“women’s time”), que é relacional, cíclico, e responde às necessidades do corpo (“In contrast to the male time of paid production, many describe ‘women’s time’ as cyclical, natural, task-oriented, relational and embedded, the time of reproduction, the family and personal relationships.”, 2007 pg. 122) e, acima de tudo, inerente e transversal a todas as mulheres, independente das características que as diferenciam umas das outras, (“...whether or not they become mothers, women share a reproductive consciousness of continuity...”, 2007, pg. 124) Bryson aponta para as teorias de que o “tempo feminino” é subjugado ao “tempo cronológico” (“clock time”), imposto pelo sexo masculino (“some feminists have argued that ‘women’s time’ has a distinct temporal rhythm that has similarly been forced into the ‘shadow’ of clock time.”, 2007, pg. 32). A autora adverte contudo para o perigo de se defender essa visão, afirmando que a adoção do “tempo feminino”, para além de

ser essencialista (2007, pg. 122), pode levar a uma maior subjugação da mulher a factores naturais, corporais, e das necessidades de outrem:

“...such a time culture can itself be oppressive, and clock time would retain an important place [in a feminist uchronia]. In particular, it would offer protection against a ‘women’s time’ that treats all time as relational and assumes that care should never be answerable to the clock, and that leaves carers swamped by the needs of others, with no entitlement to time for themselves.” (2007, pg.

171)

Podemos argumentar que o tempo ao qual as mulheres de Gilead estão submetidas é um “tempo feminino”, que não responde ao relógio, mas sim às necessidades de outrem e às dos seus corpos. Tal como advertido por Bryson, essa subjugação ao “tempo feminino” não beneficia as mulheres de Gilead, mas constringe-as ainda mais. Bryson, citando Meg Fox, faz também observações sobre as questões temporais associadas à gravidez e ao parto, afirmando que, na modernidade, há uma maior preocupação com a eficiência e optimização do tempo, em detrimento do processo natural do parto:

“...modern hospital birth can seem like a form of ‘assembly line manufacture’, a process that is expected to be ‘effective, productive, time-saving’ and in which ‘Waiting for the baby becomes a discrete, temporally precise, event’ whose timing is imposed on the erratic emotional and physical processes of labour.” (2007, pg. 128)

Em Gilead, a cerimónia do nascimento parece, por um lado, retomar a preocupação com o processo natural, dispensando a tecnologia que poderia acelerá-lo, como observamos nos capítulos 20 e 21 de *The Handmaid’s Tale*. Por outro lado, existe um aspecto performativo desta cerimónia para as Servas, que imitam o comportamento da gestante e, principalmente, para as Esposas, muitas delas inférteis, que em espaços separados imitam o mesmo ritual (“The Commander’s Wife hurries in, in her ridiculous white cotton nightgown [...]. Two of the Wives in their blue dresses and veils hold her by the arms, as if she needs it.”, Atwood, 2016 pg. 135). Esta cerimónia entende o tempo como um recurso partilhado de forma igual por todas as

mulheres que nela participam e vai ao encontro das teorias referidas por Bryson, relativamente à existência de uma experiência temporal transversal a todas as mulheres e ligada à maternidade: "... they seem to think (...) that women who have no intention or expectation of ever having children, including those who are infertile, somehow share a reproductive consciousness with women who are pregnant for most of their adult lives...", (2007, pg. 124)..

A espera, o aspecto específico da temporalidade que nos interessa tratar, é um elemento estrutural da sociedade de Gilead e intimamente ligado com a gravidez e, por isso, com o feminino. Nas obras que nos têm acompanhado até aqui, a espera é um factor que define todas as narrativas, tanto a nível da sociedade como a nível individual – Estragon e Vladimir esperam por Godot, em Ítaca espera-se por Ulisses, em *Hazards of Time Travel e Alias Grace* as protagonistas esperam pelo fim da sentença e em *A Costa dos Murmúrios* espera-se pelo fim da guerra. Já em Gilead, sendo a infertilidade uma das principais preocupações da sociedade, a espera por uma gravidez e por um nascimento saudável é, como anteriormente argumentámos, uma experiência partilhada por todos e reforçada a nível institucional. A relação entre a espera e a gravidez é inclusive reforçada reiteradamente, como acontece na seguinte citação: "More waiting. Lady in waiting: that's what they used to call those stores where you could buy maternity clothes." (Atwood, pg. 239).

Sobre esta espera associada à gravidez, dois aspectos importam referir. O primeiro é que a espera em Gilead se torna, de certa forma, tão improdutiva como a espera de Vladimir e Estragon em *À Espera de Godot*, não só pela improbabilidade de haver um nascimento saudável, mas porque relega o objectivo pelo qual se espera – uma sociedade plena e utópica, na qual os problemas existentes no mundo pré-Gilead desaparecem – para um futuro muito distante. Em *Sex, Gender and Time in Fiction and Culture*, Ben Davies e Jana Funke apontam para o termo "reproductive futurism", cunhado por Lee Edelman (2004), e definem-no da seguinte forma: "the investment placed in the (ever-deferred) future, most commonly via the figure of the child." (2011, pg. 6). Este conceito pode ser aplicado ao contexto de Gilead. Lydia, por exemplo, tenta encorajar as Servas referindo-se à promessa de uma vida melhor, não para elas, mas para as gerações futuras (Atwood, 2016, pg. 127). Em *The Testaments*, espera-se pela chegada de *Baby Nicole*, uma criança roubada de Gilead e cuja promessa do retorno significaria, enfim, a paz em Gilead (Atwood, 2019, pg. 33)

O segundo aspecto é que, apesar da experiência da espera ser transversal a Gilead, ela não deixa de ser uma espera no feminino, estando ligada à gravidez. Bryson aponta para o

argumento de Mary O'Brien de que a possibilidade da gravidez faz com que a relação das mulheres com o tempo seja marcada por um sentido de continuidade e preocupação com o futuro. (2007, pg. 124) – note-se, no entanto, que este argumento pode ser lido como essencialista e contestado pelo facto de muitas mulheres não quererem ou não poderem engravidar, facto este que fica exacerbado em Gilead devido à alta taxa de infertilidade. Bryson também sugere que este elo com o futuro pode traduzir-se em acção política (2007, pg. 127). Para Offred, no mundo pré-Gilead, já vimos que ocorre o contrário: a preocupação que tem pela filha leva a que ela se iniba de agir politicamente. Em Gilead, por outro lado, alguns dos momentos em que Offred manifesta vontade de resistir a Gilead são motivados pela esperança de que a sua filha esteja viva e, mais tarde, a possibilidade de estar grávida de Nick.

Sendo esta uma espera no feminino, pertence também às mulheres a responsabilidade e a culpa por esta espera – já que a infertilidade nos homens é mantida em segredo. É pelas mulheres férteis que toda a sociedade espera e são as mulheres férteis que podem libertar a sociedade da espera – e são punidas se não o fizerem. Além do mau tratamento que recebem por parte das Esposas (Atwood, 2016, pg.125), as Servas têm um determinado número de oportunidades de conceber, antes de serem enviadas para as Colónias (“This is your second, isn't it? [...] Not so good for you either”, Atwood, 2016, pgs. 24, 25). A concepção existente em Gilead de que a gravidez, ou a impossibilidade de engravidar, são da responsabilidade da mulher tem, mais uma vez, paralelos fora deste universo fictício. Emily Martin, por exemplo, refere as conotações negativas associadas à menstruação, que a descrevem como uma falha do corpo feminino:

“By extolling the female cycle as a productive enterprise, menstruation must necessarily be viewed as a failure. Medical texts describe menstruation as the ‘debris’ of the uterine lining, the result of necrosis, or death of tissue. The descriptions imply that a system has gone awry, making products of no use, not to specification, unsalable, wasted, scrap. An illustration in a widely used medical text shows menstruation as a chaotic disintegration of form, complementing the many texts that describe it as ‘ceasing,’ ‘dying,’ ‘losing,’ ‘denuding,’ ‘expelling.’ (1991, pg. 486)

Não obstante, esta responsabilidade pode, em alguns contextos, significar algum poder para as mulheres. Enquanto mulheres férteis, as Servas têm um estatuto especial que se traduz, por exemplo, numa maior reticência em enviá-las para as Colónias (Atwood, 2016 pg. 137).

Como explica Bryson, as mulheres têm, através da gravidez, a possibilidade de produzir tempo (“... childbirth both generates time for the child that is born and links each mother to the continuing reproduction of the species.”, 2007, pg. 127). As Tias e as Esposas, não podendo engravidar, não deixam de experienciar algum poder através das crianças, por serem as responsáveis pela sua socialização e educação. Bryson argumenta que este papel, frequentemente atribuído às mulheres, é desvalorizado (2007, pg. 150). Em Gilead, apesar de se verificar que qualquer função desempenhada por mulheres é menos valorizada que as desempenhadas por homens – e isso inclui, naturalmente, a educação das crianças – verifica-se também que as Tias, as principais responsáveis pela educação das crianças, são as mulheres com mais poder (pode-se argumentar que algumas Esposas têm mais poder que as Tias, mas, ainda assim, é preciso ter em conta que as Tias têm direito a ler e a escrever e gozam de muito maior mobilidade do que as Esposas). Mais ainda, ficamos a saber em *The Testaments* que a socialização das crianças por parte das Tias foi uma ideia de Lydia (Atwood, 2019, pg.176). É certo que a educação que as crianças recebem é a imposta pelo Estado, e nisso as Tias não podem interferir, mas é através da sua posição enquanto educadora que Lydia consegue proximidade suficiente com Agnes e Becka para impulsionar os seus planos de derrubar Gilead (Atwood, 2019, pg. 230).

Já as Servas, quando grávidas, recebem melhor tratamento e têm maior capacidade de negociar (“A woman that’s pregnant doesn’t have to go out, doesn’t have to go shopping. [...] But the walk may be a whim of hers, and they humour whims, when something has gone this far and there’s been no miscarriage.”, Atwood, 2016, pg. 36). No entanto, esse poder dura apenas o tempo da gravidez. Ao gerar filhos, as Servas produzem tempo, um sentido de continuidade, e uma promessa de futuro. Mas, visto que geram filhos que depois têm que entregar aos Comandantes e Esposas, não têm qualquer propriedade sobre o tempo que geram e não se podem projectar nessa promessa de futuro (“Each of us holds in her lap a phantom, a ghost baby. What confronts us, now the excitement’s over, is our own failure.”, Atwood, 2016, pg. 137).

A relação de Penélope e Telémaco em *The Penelopiad* ilustra uma situação semelhante. Telémaco é, de facto, filho de Penélope, mas Penélope vê-se impossibilitada de o criar, ficando Euricleia com esse cargo (Atwood, 2018, pg. 64), e mesmo na ausência de Ulisses, Telémaco modela-se à imagem do pai e desrespeita a mãe, privando Penélope do sentido de continuidade descrito nas teorias referidas por Bryson (“He claimed his father would have been proud of him

for [...] getting out from under the thumbs of the women, who as usual were being over emotional and showing no reasonableness and judgement”, Atwood, 2018, pg. 128).

Género, raça e classe não só são factores que dificilmente se podem analisar isoladamente, como também são factores que influenciam a relação de indivíduos ou grupos de indivíduos com o tempo. Sendo Gilead uma sociedade machista, racista, e extremamente estratificada, uma reflexão sobre as restantes personagens que, como Offred, estão relegadas à espera, será útil para compreender como ela opera em Gilead e como difere dependendo das características específicas de cada indivíduo – note-se, no entanto, que devido ao facto de Atwood incluir maioritariamente personagens caucasianas na sua obra – opção que aliás, como já vimos, tem sido criticada (Bastién, 2017) – não existem elementos suficientes para fazer considerações aprofundadas sobre o factor racial. Importa, para começar, frisar que a mobilidade social, principalmente para as mulheres, é improvável em Gilead. Em *The Testaments*, acontece duas vezes, quando Becka e Agnes se tornam Tias para evitar o casamento (Atwood, 2019, pg. 230). Essa transição é acompanhada por uma perda de identidade – as duas personagens mudam de nome – o que se traduz num apagamento do passado. Já as Martas, pertencentes a uma classe social mais baixa, são vistas em *The Testaments* como não tendo identidade (“How should I know which one? They’re all just Marthas.”, Atwood, 2019, pg. 26). O mesmo acontece com as doze escravas em *The Penelopiad*, que alegam ter sofrido os mesmos ou piores infortúnios que Penélope, mas devido ao seu estatuto social foram relegadas ao esquecimento: “We too were born to the wrong parents. Poor parents, slave parents, peasant parents; parents who sold us, parents from whom we were stolen.” (Atwood, 2018, pg. 13).

Ao contrário de Offred, que tem grandes intervalos de tempo por preencher, as Martas parecem estar frequentemente ocupadas com tarefas domésticas. Offred descreve o tempo das Martas como um recurso escasso (“She hasn’t got all of anything. I must not deprive her of her time”, Atwood, 2016, pg. 74), e acredita que, para elas, Offred representa uma ameaça a esse recurso (“It’s my fault, this waste of her time.”, Atwood, 2016, pg. 91). A percepção que Offred tem das Martas coaduna-se com a argumentação de Bryson de que existe uma ligação entre a “pobreza financeira” e a “pobreza temporal” das mulheres. (2007, pg. 150). Outra observação feita por Bryson é que a capacidade de se ser um cidadão activo requer propriedade sobre o tempo (2007, pg. 74). Considerando a ausência de identidade das Martas e das escravas em *The*

Penelopiad, e ainda a renomeação das Servas para reidentificá-las como propriedade dos Comandantes, podemos ver que a falta de controlo das mulheres sobre o tempo funciona neste contexto como uma forma de lhes negar cidadania e, retomando Schweizer (2008), de aliená-las. Ainda sobre a relação da “pobreza financeira” com a “pobreza temporal”, interessa referir um exemplo de *Alias Grace*. A personagem Mary Whitney explica que, antes de considerar o casamento, uma mulher deve ter três mantas de casamento (“marriage quilts”) feitas por si própria. Mary Whitney, por ser uma criada, não tem tempo de fazer as suas mantas de casamento. Aqui, o género de Mary Whitney influencia a sua experiência temporal no sentido em que o requerimento das três mantas de casamento não se aplica aos homens. Já a sua classe social interfere em dois planos: a curto prazo, pois o seu trabalho não lhe deixa tempo livre para fazer as mantas; e a longo prazo, pois quanto mais tempo demorar a fazê-las, mais tarde se poderá casar.

Em Gilead, as Tias, em comparação com as Servas e as Martas, têm considerável propriedade sobre o tempo, como fica claro em *The Testaments*. São também elas as responsáveis por gerir o tempo das Servas (Atwood, 2019, pg. 320), aspecto que lhes confere algum poder para si próprias e controlo do tempo de outrem. Ainda assim, as Tias não estão imunes à espera. A história de Lydia em *The Testaments* é essencialmente uma história sobre a espera: Lydia está sujeita a ela ao longo de toda a narrativa, ainda que seja distinta das restantes experiências de espera que temos vindo a analisar. A sua espera tem um objectivo claro – a queda de Gilead – e um certo grau de garantia de que chegará ao fim. A sua posição de relativo poder permite não só que consiga ter algum controlo sobre a sua espera, como também que consiga subjugar outros à mesma – o mito de *Baby Nicole*, criado por ela, é um exemplo disso. A espera de Lydia difere ainda da de Offred no sentido em que, enquanto a relação entre espera e resistência para Offred é ambígua em vários aspectos, que discutiremos na secção seguinte, a espera de Lydia é claramente, e de forma bem sucedida, um acto de resistência, que resulta na destruição do regime de Gilead.

É pertinente também notar a intersecção entre as restrições temporais das mulheres em Gilead e as suas restrições espaciais. Offred não tem acesso total à casa e é obrigada a passar grande parte do seu tempo no seu quarto, que inclusive chama de “waiting room”, denotando assim um elo entre a sua relação com o tempo e a sua relação com o espaço. Vários autores apontam para interpretação de espaços interiores como femininos e espaços exteriores como masculinos – demos, no capítulo introdutório, o exemplo de Laraine Wallowitz (2004). Nandini

Varma (2018) encara-o como um dado adquirido (“That she is inside is one of those myths which has created ideals for the society to exist like, and is today agreed upon still in highly patriarchal societies...”) e aponta ainda para a genderização do acto de vaguear: “Wandering is a strange activity. Wandering is not for women...” – esta ideia de Varma do acto de vaguear reservado ao masculino é melhor sintetizada pela figura do *flanêur*, definida por Baudelaire (1964, pg.9). Uma reflexão mais aprofundada sobre a genderização da mobilidade será feita adiante nesta dissertação.

Como Offred, Penélope também tem que obedecer a restrições impostas, por exemplo, por Telémaco e, ora porque o deseja, ora porque assim lho é exigido, passa grande parte do seu tempo confinada aos seus aposentos. Em *Hazards of Time Travel*, Adriane está proibida, durante o seu exílio, de se afastar da sua residência (“...the Exiled Individual [EI] is allowed a ten-mile radius of movement the epicenter of which is the official residence of the EI.”, Oates, 2018, pg. 3). Adriane e Wolfman tentam fugir, resultando na morte de Wolfman e na perda de memória de Adriane. E em *A Costa dos Murmúrios*, Luís Alex deseja que Evita cumpra a sua espera no quarto do *Stella Maris* (que não pertence à protagonista, tal como o quarto de Offred não é realmente dela e tal como Ítaca não é a terra natal de Penélope): “Fica então aqui, à minha espera, não saias do nosso quarto, quero que esperes por mim” (Jorge, 1995, pg. 82). Evita recusa, naquilo que pode ser interpretado como um acto de resistência. Helena, por outro lado, decide trancar-se no seu quarto até que o seu marido retorne.

The Handmaid's Tale recorre à imagem do carro como um símbolo não só de mobilidade como de masculinidade. O carro está associado a Nick e ao Comandante e a narradora frisa a relação que este tem com o universo masculino (“This at least hasn't changed, the way men caress good cars.”, Atwood, 2016, pg. 27). Offred, por outro lado, é obrigada a andar a pé, o que torna as suas tarefas fora de casa mais demoradas. Alternativamente, Offred é conduzida por outrem até ao seu destino, o que a deixa sujeita às imposições temporais de quem a conduz (“Yesterday morning I went to the doctor. Was taken, by a Guardian...”, Atwood, 2016, pg. 69). Lisa Guenther explica que prisioneiros estão de igual forma sujeitos às imposições temporais de quem os leva onde têm que ir:

“...supermax inmates being taken to see a doctor or dentist must be ready to leave their cell two hours before the appointment. This is to make time for cell removal, which

includes a mandatory strip search, handcuffing, and the fastening of belly chains or leg irons.” (2013, pg. 196)

A associação do carro ao universo masculino não é estranha às obras que temos analisado. Em *Hazards of Time Travel*, Wolfman, também exilado, está igualmente sujeito a esta restrição no que toca à mobilidade. No entanto, Adriane relata que o observa enquanto ele se vai embora de bicicleta, e estranha o facto de ele não ter um carro (“He didn’t own a car? Was that possible?”, Oates, 2018, pg. 130). Em *A Costa dos Murmúrios*, a posse e utilização do carro está associada ao jornalista, aquele que se pode considerar o contraponto masculino de Evita. Evita acompanha-o enquanto ele conduz em direcção a duas casas diferentes, onde esperam duas mulheres e os seus filhos (Jorge, 1995, pg.172, 173), realçando a posição da mulher no espaço doméstico e à espera e o do homem no urbano e em movimento. As viagens que Evita faz com o jornalista, e a relação que delas resulta, podem-se considerar uma forma de resistência à espera que Luís Alex lhe tenta impor.

Atwood também explora esta questão em outras obras além de *The Handmaid’s Tale*. Alice Ridout reflecte sobre “The Salt Garden”, um conto de Atwood (1983), e sobre a relação que a protagonista tem com meios de transporte: “Alma chooses to take the streetcar rather than drive because ‘she prefers modes of transportation that do not require any conscious decisions on her part (...)’” (Ridout, 2000, pg. 863). Esta associação recorrente não acontece por acaso, como explicam Dag Balmar and Ulf Mellström em “Cyborgs and entanglements of technology, masculinity, and (automated) vehicles”. Este artigo aponta para a constante reprodução do carro como símbolo de masculinidade na cultura (2019, pg. 321), e argumenta que existe uma sensação de poder e controlo associada à ideia do carro enquanto extensão do corpo:

“Motor vehicles of various kinds build on what has been described as a cyborgic fusion of man and machine, where corporeal experiences are tightly interlinked with embodied control and power (Lohan & Faulkner 2004; Lupton 1999). Car cultures, car driving, and gendered identity formations through motor vehicles are intertwined with issues of embodiment, space, and risk-taking of various forms (Uteng & Cresswell 2008)” (2019, pg. 326)

O artigo também reflecte sobre a possibilidade de carros autónomos resultarem numa feminização da utilização do carro, ao eliminar a experiência activa da condução e relegar todos os intervenientes à passividade do passageiro: “Instead, with automated vehicles, dwelling in the vehicle comes much more in focus, which, in turn, might open up for a possible ‘feminization’ of automobility, potentially even de-gendering future car cultures...” (2019, pg. 329).

Na primeira temporada da adaptação televisiva da Hulu de *The Handmaid’s Tale*, Moira foge de Gilead numa carrinha roubada e vestida com as roupas de um Guarda. Moira, que no romance consegue escapar apenas na imaginação de Offred (Atwood, 2016, pg. 262), na adaptação televisiva consegue pôr termo à sua espera assumindo a identidade de um homem e apropriando-se deste símbolo de masculinidade e mobilidade. De facto, tanto na série como no romance, a resistência de Moira a Gilead e à espera passam por uma resistência aos próprios papéis de género, aspecto sobre o qual Dvorak discorre quando reflecte sobre a utilização do roxo associado à personagem de Moira:

“The colour purple moreover produces further confusion, as it is the colour of crossdressing, the emblem chosen by the Gilead regime itself to symbolize deviance from accepted norms, notably what it terms “Gender Treachery” [...] Just as purple is neither red nor blue, [...] homosexuals and the shifting, hazy, indistinct ground that their sexual orientation occupies are sites of slippage, challenges to utopian system [...]” (1999, pg. 18)

A propósito da adaptação televisiva de *The Handmaid’s Tale*, importa referir que Moira é interpretada pela atriz Afro-americana Samira Wiley. Este factor adiciona uma camada de significado ao papel que esta personagem desempenha na narrativa, especialmente se tivermos em conta que Moira trabalha como prostituta em Jezebel’s, o local de lazer dos Comandantes. Retomemos ao exemplo de Lucky, de *À Espera de Godot*. Esta personagem, a quem se atribui o adjectivo “effeminate”, marcando-o como a única personagem com características femininas numa peça composta apenas por personagens masculinas, é vista como uma fonte de entretenimento para os homens que o rodeiam, e que ordenam que dance (Beckett, 1987, pg. 29) ou que pense (Beckett, 1987, pg. 31). Como Lucky, Offred também serve de entretenimento

para o Comandante, quando os dois se encontram em segredo (“...the Commander sits and watches me doing it [...]. The watching is a curiously sexual act, and I feel undressed while he does it. [...] this illicit reading of mine seems a kind of performance.”, Atwood, 2016, pg. 194). Em *Jezebel's*, Moira é entretenimento para todos os Comandantes, de forma ainda mais explícita e, tal como a Lucky, também lhe são atribuídas características animais: “There’s a wad of cotton attached to the back [...] I realize that it’s supposed to be a tail. Attached to her head there are two ears, of a rabbit or deer, it’s not easy to tell.” (Atwood, 2016, pg. 251).

Quando pensamos na versão de Moira da *Hulu*, é impossível considerar estas questões tendo em conta apenas o seu género, sendo que existem diversos precedentes, históricos e na ficção, que situam este caso de comodificação, espetacularização e animalização como um problema racial. Um desses precedentes é Saartjie Baartman, a mulher africana que “foi exibida na Europa como um animal exótico” (Jane Ayeko, 2018). Clarice Lispector revisita esta ideia no conto “A menor mulher do mundo”, em que um explorador francês encontra e fotografa aquela que acredita ser a mais pequena mulher do mundo, nas “profundezas da África Equatorial” (1960, pg. 68). A fotografia da mulher é exibida nos jornais do mundo Ocidental e ela é objectificada (“A gente fazia ela o brinquedo da gente...”, pg. 71), sexualizada (“Nesse instante Pequena Flor coçou-se onde uma pessoa não se coça.”, 1960 pg. 70), e descrita com características animais (“Parecia um cachorro.”, 1960, pg. 70). Em “Beyond the Black Venus: Colonial Sexual Politics and Contemporary Visual Practices”, Sandra Ponzanesi argumenta que esta visão da mulher negra perdura na actualidade: “Advertisements [...] show the black body is still crystallized in its immutable otherness, stuck in passive, solitary sensuality.” (2005, pg. 180).

A relação de Serena com o tempo é ambígua; abordaremos essa ambiguidade de forma mais detalhada na próxima secção desta dissertação. Para já, importa que saibamos que as actividades que as Esposas têm direito a realizar no seu tempo livre são pré-definidas pelo Governo – essencialmente, têm direito a visitar-se umas às outras, a coser e a cuidar dos seus jardins. O estatuto de Serena enquanto Esposa dá-lhe algum poder, que se manifesta principalmente na sua relação com Offred. Bryson argumenta que muito trabalho doméstico é inútil a não ser como uma forma de encerrar indivíduos dentro das suas classes: “...much domestic work may also be about maintaining status rather than performing necessary work, and [...] many migrant women in Europe are involved in work that is ‘unnecessary,

exploitative, and/or degrading' rather than socially valuable" (2007, pg. 73). Em *The Handmaid's Tale*, verificamos esta dinâmica no primeiro encontro entre Offred e Serena ("She didn't step aside to let me in, she just stood there in the doorway, blocking the entrance. She wanted me to feel that I could not come into the house unless she said so.", Atwood, 2016, pg. 23).

Serena não deixa, contudo, de ser mulher e de estar por isso de alguma forma fadada à espera. Ao longo do romance, vemos as suas várias tentativas de resistir a essa espera. Um exemplo disso é o acordo que faz com Offred e Nick, no capítulo 31, para que os dois tenham relações sexuais em segredo. Este acordo representa a iniciativa de Serena de acelerar o processo de gravidez de Offred e dar fim a uma espera potencialmente interminável. Além disso, vemos no capítulo 40 que Serena gere os encontros entre Nick e Offred, que têm que ocorrer num curto espaço de tempo, o que lhe confere não só propriedade sobre o tempo, mas também poder sobre as restantes personagens em questão. Offred acaba por reclamar essa propriedade e poder para si quando começa a encontrar-se com Nick por iniciativa própria (Atwood, 2016, pg. 280). Contudo, o exemplo mais claro de uma tentativa – ainda que falhada – de resistência por parte de Serena ocorre no Capítulo 15, nos momentos que precedem a Cerimónia: "She likes to keep him waiting. (...) Tonight, however, she doesn't even get that, because before Serena Joy can speak he steps forward into the room anyway. Maybe he's just forgotten the protocol, but maybe it's deliberate." (Atwood, 2016, pg. 97). Aqui, vemos que a forma que Serena tem de reclamar poder para si consiste em tentar submeter o Comandante à espera.

Sobre a luta de classes através de imposições temporais, Bryson defende: "... class conflict consists of the powerful trying to impose their subjective times onto the powerless and the latter either surrendering to or resisting this process" (2007, pg. 32). É precisamente esta a dinâmica que vemos entre Serena e o Comandante, quando ela o tenta subjugar à espera à qual deveria ser ela a estar relegada. Ao longo da obra encontramos uma dinâmica semelhante entre Offred e o Comandante – no Capítulo 29, há uma alteração na dinâmica de poder entre os dois, quando Offred pergunta sobre a frase "Nolite te bastardes carborundorum". Antes de o fazer, há um momento de resistência, em que a espera é a estratégia de ambas as personagens: "After that he doesn't say anything for a while, and neither do I. We are outwaiting each other." (Atwood, 2016, pg. 195); no Capítulo 39, em que Offred está cada vez mais próxima da sua fuga, o Comandante perde pela primeira vez algum do seu poder perante Offred: "Will this be worse, to have him denuded, of all his cloth power? He's down to the shirt; then, under it,

sadly, a little belly. Wisps of hair.” (Atwood, 2016, pg. 266). Essa subversão da dinâmica entre os dois é indicada pelo facto de o Comandante estar enfim subjugado à espera (“And the Commander, for a change, is waiting;”, Atwood, 2016, pg. 266); Por fim, no Capítulo 46, a fuga de Offred é primeiro indicada pela sua libertação da espera: “This could be the last time I have to wait.” (Atwood, 2016, pg. 303). Este último exemplo é o único em que Offred consegue vislumbrar o fim da sua espera, ainda que continue sem saber o que acontecerá depois dela (Atwood, 2016, pg. 307). Antes disso, e contrariamente a Lydia, Offred desconhece sempre a duração e a razão da sua espera. Interessa portanto associar Offred às mulheres descritas por Pankhuri Agarwal em “Waiting as Domination, Waiting as Resistance”, artigo sobre os sete meses de pesquisa da autora, em que acompanhou trabalhadoras sexuais e trabalhadoras forçadas (“bonded labourers”) em espaços como esquadras, tribunais e casas de acolhimento. Agarwal constata que, para essas mulheres, grande parte do tempo nesses espaços é passado a esperar, muitas vezes sem saber porquê: “Most women did not know what they were waiting for, for whom and for how long” (2020). Além da pertença ao mesmo género, Offred tem em comum com estas mulheres o facto de todas pertencerem à classe dominada, e de ocuparem uma função social semelhante, enquanto escravas e enquanto alguém cujo corpo é sexualmente explorado.

Como consequência de uma experiência temporal distinta da dos homens, e muito assente na espera, Bryson identifica um sentimento de monotonia: “For many women, this may involve a sense of repetition, or a personal calendar that operates independently from ‘official’ time and that a woman may use to plan her activities” (2007, pg. 123). Em *Alias Grace*, a protagonista também comenta o carácter monótono e repetitivo do tempo:

“It’s the middle of the day but time keeps going on, and it also goes round and round, like the sun and the moon on the tall clock in the parlour. Soon it will be daybreak. Soon the day will break. I can’t stop it from breaking in the same way it always does, and then from lying there broken; always the same day, which comes around again like clockwork.” (Atwood, 2019, pg. 342)

Repare-se que, nesta citação, Grace aponta para duas experiências temporais diferentes: a primeira em que o tempo avança e a segunda em que o tempo é circular. Grace, na sua condição de mulher e de prisioneira, não consegue escapar à segunda. O conteúdo desta citação em muito se assemelha à seguinte descrição feita por Offred sobre a sua rotina em Gilead: “I

wait for the day to unroll, for the earth to turn, according to the round face of the implacable clock. The geometrical days, which go round and round, smoothly and oiled.” (Atwood, 2016, pg. 210)

Outra consequência do desconhecimento em relação às condições da espera de Offred, é que ela se torne semelhante à de Vladimir e Estragon, em *À Espera de Godot*. Assim como Gogo e Didi, Offred não pode escapar à espera, mas não pode tão pouco garantir que a espera terá um fim, nem pode antecipar que fim será esse. A sua espera, tal como a espera por Godot, torna-se então vazia de sentido.

4. Resistir à espera ou resistir na espera?

Esta secção da dissertação dedica-se a explorar a relação ambígua entre espera e resistência para Offred. Guiar-mo-nos-emos, para esse fim, por algumas perguntas que consideramos chave para compreender essa relação: as estratégias às quais Offred recorre servem para resistir à espera, tentando escapar-lhe ou transformá-la noutra coisa, ou são estratégias para resistir na espera, sustentando-a até que ela termine? Pode a própria espera ser uma estratégia de resistência? De que forma oscila Offred entre a passividade e o dinamismo?

Por um lado, a espera de Offred não é uma escolha e, nesse sentido, ela é obrigada a recorrer a estratégias de resistência para sustentá-la e sobreviver apesar dela. Aliado a isso está o facto de Offred não saber, como já vimos, quando a sua espera vai acabar. Grace, em *Alias Grace*, encontra-se numa situação semelhante, sendo ela uma mulher que espera em cativeiro e para quem a possibilidade de libertação entra em conflito com a falta de esperança. Grace assume que nunca será libertada, e por isso, as suas estratégias servem para resistir na espera, e sustentá-la. As estratégias de Offred têm, por vezes, o mesmo objectivo, como explica Dvorak:

“When in our passage in chapter 19 Offred considers the possibility that her whole existence might simply be ‘a paranoid delusion’, this anticipates her later temptation to escape oppression through inward flight, into her body, into insanity...” (1999, pg. 8)

As suas relações secretas com as personagens masculinas – mas especialmente a sua relação com Nick – são actos de desobediência e resistência contra um regime que não lhe permite ter relações de afecto. Ainda assim, Offred não tem a opção de rejeitar a relação com o Comandante e acaba por fazer somente aquilo que ele manda, para garantir a sua própria sobrevivência. Com Nick vemos mais iniciativa por parte de Offred, mas não deixa de ser uma relação orquestrada por Serena, a quem Offred não poderia negar uma ordem. Além disso, a relação de Offred com Nick afasta-a da sua relação com Ofglen e torna-a cada vez mais desinteressada nas possibilidades de resistência activa que poderiam dar fim à espera. Sandra

Tome argumenta ainda que o facto de a possibilidade de salvação de Offred surgir de uma relação com um homem reforça uma ideia de passividade estereotipicamente feminina:

“... the degree of Atwood's investment in romance paradigms as emancipatory structures is underlined by the fact that she does not (...) offer a way out of Gilead except through them. (...) Offred, who sits in her ersatz tower at the top of the Commander's house looking constantly out her window, is rescued by her hero.” (1993, pg. 79)

Esta interpretação assume que, com Nick, Offred se entrega à espera e encontra estratégias de resistência para a sustentar. Como ela, Penélope também se parece entregar à espera, como escreve Betine van Zyl Smit: “... she does not express resentment at having to endure loneliness and being deprived of the benefits of a normal married life. She does not seem to entertain the possibility of her husband being unfaithful.” (2008, pgs. 394, 345).

Visto que é através da sua relação com Nick que Offred consegue escapar de Gilead e, conseqüentemente, contar a sua história, podemos argumentar que esta relação é, apesar de tudo, uma resistência à espera. Há ainda, contudo, o facto de a história de Offred sobreviver de forma fragmentada, e ficar dependente, mais uma vez, da vontade e da perspectiva de uma figura masculina, o que nos obriga a ponderar se de facto Offred foi bem sucedida na sua resistência. A propósito, é pertinente recordar o exemplo de Eva em *A Costa dos Murmúrios*, que também tem a sua história deturpada e contada por uma figura masculina. As duas personagens diferem, contudo, pois Eva parece escolher, ou pelo menos aceitar, que a sua história seja deturpada, e além disso tem a possibilidade de apresentar o seu ponto de vista, mesmo que este não seja considerado o oficial. Offred, por outro lado, está morta no momento em que a sua história é contada, não tendo assim qualquer controlo sobre a sua narrativa.

Podemos, por outro lado, interpretar as estratégias de Offred como formas de acabar com a espera e transformá-la, como Lydia em *The Testaments*. Offred afirma “I intend to get out of here” (Atwood, 2016, pg. 144), o que pressupõe a intenção de algum tipo de acção por parte dela. Deste prisma, Offred precisa de resistir à espera e o exemplo referido por Dvorak sobre os refúgios mentais aos quais a protagonista recorre podem ser lidos como uma forma de escapar ao tempo cronológico, transformando a mente num espaço físico para onde pode fugir. Semelhantemente, Sandra Tome refere-se à interioridade de Offred como um espaço físico

onde se pode esconder para fugir à doutrinação de Gilead e preservar a sua identidade: “Offred proposes to live outside of Gilead's amorphous discursive borders in a space of the self which its doctrines have yet to chart.”, (1993, pg. 75). Tome refere ainda a recusa de Offred de revelar o seu verdadeiro nome não como uma perda de identidade, mas como uma forma de resistência: “Unmentioned and surrounded by its aura, another border, Offred's identity is protected from appropriation. (...) the evasion of naming is paradoxically a form of self-affirmation (...)” (1993, pg. 76). A propósito da questão da preservação da identidade de Offred, é necessário reflectir mais uma vez sobre as cassetes transcritas por Piexoto em “Historical Notes”. Se começámos por sugerir que, ao ser deturpada e contada por uma figura masculina, a história de Offred resulta numa perda de identidade, propomos agora uma leitura diferente: que a desordem das cassetes é uma estratégia propositada para preservar a identidade de Offred. Dvorak defende que, ao deixar as cassetes desordenadas, Offred está a impor a sua temporalidade a Piexoto e, através disso, não só resiste à necessidade de ordem do regime de Gilead, como também escapa à logica do tempo cronológico: “The apparent carelessness that obliged the historians to reconstruct the sequences of narration (...) is also a political act (...). The random order of the tapes is a disorder, (...) a deliberate de(con)struction of the orderly u/dystopian model.” (1999, pg. 20)

É também pertinente retomar o conceito de “reproductive futurism”. Edelman (2004) defende que essa projecção para o futuro prende o indivíduo ao tempo cronológico e resulta numa forma de controlo da actividade sexual:

“...the child does not only bind us to a future to come, it also structures our sexual behaviour – the teleology of straight time is projected onto the sex act, which displaces its own meaning, significance or indeed non-significance for the production of the future. To oppose this enforced temporality, Edelman promotes inconsequential moments of jouissance that are experienced without regard to a future.” (Davies, Funke, 2011, pg. 6)

Analisando a relação de Offred com Nick sob esta perspectiva, encontramos então um acto de resistência, através das relações sexuais sem significado e sem propósito entre os dois, que, ao mesmo tempo que fazem com que Offred perca o interesse pelo fim da espera, a retiram da própria espera (“Being here with him is safety; it’s a cave, where we huddle together while the storm goes on outside.”, Atwood, 2016, pg. 281).

Não seria possível falar de personagens femininas que usam estratégias de resistência para transformar a sua espera sem falar sobre Penélope. Fadada a esperar pelo retorno de Ulisses, Penélope encontra-se, lembrando as palavras de Bryson, num conflito de classes em que a sua relação com o tempo é uma resposta às imposições feitas pela classe dominante (2007, pg. 32) – neste caso, o género masculino. Contudo, existe aqui uma subversão, no sentido em que, ao decidir esperar por Ulisses, Penélope obriga os pretendentes a esperarem por ela, fazendo ela própria uma imposição temporal à qual a classe dominante tem que reagir. Penélope consegue transformar a sua espera e apropriar-se dela de várias formas diferentes, incluindo através do estratagema da mortalha de Laertes, sobre o qual necessariamente reflectiremos adiante.

Para tentar responder à segunda pergunta que colocámos no início desta secção – poderá a espera ser ela própria uma estratégia de resistência? – começaremos por considerar o relato de Pankhuri Agarwal:

“...waiting can also be an experience of resistance and dissent. While waiting, some women built informal networks (...). All these relationships were built through the common shared experience of waiting in legal proceedings; they knew that they can be made to wait forever without any outcome. Therefore, women used *waiting* to bridge the gap between their ongoing social realities and their aspirations to survive the injustice of waiting.” (2020)

Será útil compreender de que forma Atwood entende a espera e de que forma ela surge em outras das suas obras. Em *The Penelopiad*, por exemplo, parecem existir duas perspectivas diferentes sobre a espera. A primeira assemelha-se à perspectiva de Helena em *A Costa dos Murmúrios*: a espera é um sacrifício que merece uma recompensa. Para Helena, essa recompensa teria sido a morte de Forza Leal (“Sabe, eu acho que nenhuma mulher é verdadeiramente bonita se não merece a morte de um homem bom! Veja, olhe se eu mereço!”, Jorge, 1995, pg. 161), e para Penélope, a honestidade de Ulisses: (“I knew he was tricky and a liar, I just didn’t think he would play his tricks and try out his lies on me. Hadn’t I been faithful? Hadn’t I waited, and waited, and waited, despite the temptation – almost the compulsion – to do otherwise?”, Atwood, 2018, pg. 2). A segunda perspectiva é a da mãe de Penélope, que encara a espera como uma forma de resistência, para atingir um outro objectivo: “Water is patient. Dripping water wears away a stone. Remember that, my child. Remember you are half

water. If you can't go through an obstacle, go around it. Water does.” (Atwood, 2018, pg. 43). Penélope admite não ter compreendido esta perspectiva enquanto jovem, mas depois de morta parece assumir a mesma atitude. Em vida não fora capaz de contar a sua história, então escolhe esperar, para, no submundo, finalmente poder fazê-lo (Banerji, Irshad, 2013, pg. 41).

Entrando agora no universo de Gilead, encontramos uma leitura da espera enquanto forma de resistência através da figura de *Baby Nicole*, em *The Testaments*. Este símbolo do futuro eternamente deferido, usando uma expressão de Edelman (2004), é, para já, um símbolo criado por Lydia, ela própria uma personagem que resiste. Além disso, vamos descobrindo ao longo da narrativa que Daisy, criada no Canadá por pais adotivos é, na verdade, Nicole. Nicole regressa de facto a Gilead, não para a salvar, mas para ajudar a derrubá-la. Vemos então que é a própria personificação da espera que acaba a pôr fim à espera, pondo fim a Gilead. Tendo em conta esta percepção da espera no trabalho de Atwood – e, mais importante, relativamente a Gilead – é importante repensar a passividade de Offred como uma forma de resistência, ou, pelo menos, reconhecer a sua ambiguidade. Atwood aponta para essa ambiguidade quando, na sua série para a *Masterclass*, refere as recorrentes descrições de flores no universo de Offred. Sobre as flores, Atwood afirma: “Flowers are often mistaken for something that is harmless... and they appear to be safe. This is not true of flowers”. A autora aponta aqui para uma dualidade de significados e para uma aparência inofensiva que possivelmente esconde algo oposto. Madonne Miner comenta a relação que é feita ao longo da obra entre Offred e as flores: “This elaboration on the flowers as fruiting bodies points us once more to connections between the flowers and Offred” (1991, pg. 152), o que sugere que a dualidade que lhes é atribuída também existe em Offred.

Dvorak argumenta que a comparação das personagens femininas a animais, que anteriormente referimos, resulta numa fusão entre o passivo e o dinâmico (“Such animal imagery (...) also [serves] to (con)fuse the human and the non-human, the animate and the inanimate, predator and prey.”, 1999, pg. 9) e Sandra Tome aponta para o facto de a resistência de Offred ser apenas interior, confundindo-se facilmente com a passividade (“[Atwood] [...] produces a heroine whose sole resistance goes on inside her head, a resistance at once indistinguishable from passivity and masochism and uncomfortably synonymous with traditional stereotypes of feminine behaviour.”, 1993, pg. 77). A protagonista faz ela própria essa reflexão, “...my own time, to do with as I will [...]. As long as I lie still. The difference between lie and lay. Lay is always passive” (Atwood, 2016, pg. 47). Aqui, Offred apropria-se deste tempo em que é obrigada a permanecer imóvel, chama-o de seu e, através da escolha da

palavra “lie” em vez de “lay”, toma a decisão consciente de resistir, mesmo inactiva. Relativamente à convergência de um espaço reservado ao sono com um espaço de resistência, também se cria aqui uma ambiguidade, como defende Dvorak:

“She generates ontological confusion by blurring the frontiers between sleeping and waking, dream and memory, consciousness and unconsciousness, madness and sanity, the oral and the written, the visible and the invisible, natural states and socially constructed roles, representation and reality, life and death.” (1999, pg. 8)

A ambiguidade do sono e a sua possível faceta de resistência surgem em outras obras que temos analisado: em *A Costa dos Murmúrios*, por exemplo, ao descrever as aves que está a observar, Eva confunde o acto dinâmico de resistência com o acto passivo do sono: “...agora as aves pareciam resistir unidamente ao vento, ou dormir com as cabeças sob as asas.” (Jorge, 1995, pg. 52). Em *Alias Grace*, Grace associa mantas de retalhos a bandeiras levantadas por exércitos que partem para a guerra (Atwood, 2019, pg. 186) e considera o porquê de essas bandeiras serem colocadas por mulheres em cima das camas. Grace conclui que o fazem como forma de aviso, pois a cama, além de ser o espaço associado à actividade passiva do sono, é também um espaço onde actividades mais dinâmicas e perigosas ocorrem:

“... and there are many dangerous things that may take place in a bed. It is where we are born, and that is our first peril in life; and it is where women give birth, which is often their last. And it is where the act takes place between men and women (...) and some call it love, and others despair, or else merely an indignity that they must suffer through. And finally beds are what we sleep in, and where we dream, and often where we die.” (Atwood, 2019, pg. 186)

A propósito das mantas de retalhos, símbolo recorrente em *Alias Grace*, é oportuno referir que a tecelagem é uma actividade que surge em quase todas as obras incluídas nesta dissertação, sempre associada ao universo feminino e que, através das referências à tecelagem, é possível inferir o carácter ambíguo da espera nestas obras, com especial atenção a *The Handmaid's Tale*. Em *Alias Grace*, a habilidade de Grace como costureira é apontada repetidamente (“she is a wonderful seamstress, quite deft and accomplished...”, Atwood, 2019,

pg. 26). Para Mrs. Humphrey, a senhoria de Simon, a tecelagem simboliza uma oportunidade de ganhar autonomia e escapar a um futuro nefasto (“What do you suggest, Dr. Jordan? Fancy needle-work? Women like me have few skills they can sell.”, Atwood, 2019, pg. 166). Já para a mãe de Simon, a tecelagem representa uma fonte de sofrimento para o género feminino e um mau aproveitamento do tempo (“... every woman would wish to own [a sewing machine], which would save many hours of monotonous toil and unceasing dudgey...”, Atwood, 2019, pg. 57). Os encontros entre Grace e Simon ocorrem sempre enquanto Grace costura, pois ocorrem durante as horas de trabalho de Grace, que não podem ser desperdiçadas. Através das referências à costura, podemos, mais uma vez, inferir uma relação ambígua de Grace com o tempo. Por um lado, está implícita uma falta de controlo sobre o tempo, por duas razões: primeiro, porque Grace não tem autorização para ter na sua posse o material de costura, ficando assim dependente de Simon (Atwood, 2019, pg. 71); segundo, porque, tal como Penélope, o produto final da costura de Grace não lhe pertence (“I worked away at my quilt blocks, for the quilt I am making for the Governor’s wife...”, Atwood, 2019, pg. 76). Por outro lado, Simon pede-lhe que imagine o que faria se pudesse costurar para si (Atwood, 2019, pg. 112), o que leva Grace a idealizar um futuro em que possa fazer a sua própria manta de retalhos, o que acaba por se concretizar (Atwood, 2019, pg. 542).

Em *The Handmaid’s Tale*, referências à tecelagem como uma actividade feminina e associada à espera surgem, tanto em Offred (“If only I could embroider. Weave, knit, something to do with my hands.”, Atwood, 2016, pg. 79) como em Serena. O exemplo de Serena é particularmente marcante na forma como evoca Penélope. Offred conta que, como as restantes Esposas, Serena faz cachecóis para os Anjos, duplamente como dever e como passatempo. Offred coloca a possibilidade de os cachecóis nunca serem de facto entregues aos Anjos, mas sim desfeitos e devolvidos em forma de novelos para serem feitos de novo pelas Esposas (Atwood, 2016, pg. 23). Por um lado, encontramos aqui um exemplo do modo como o tempo das Esposas é controlado pela classe dominante, que decide as suas actividades, potencialmente inúteis, que, como já vimos, pode ser uma forma de manter indivíduos circunscritos às suas classes e ao seu espaço. Por outro, conhecendo a história de Penélope, podemos interpretar este fazer e desfazer dos cachecóis como uma forma de resistência na espera por parte de Serena.

Por último, antes de passarmos às considerações sobre as estratégias de resistência utilizadas por Offred, é necessário considerar mais uma perspectiva, e para isso recorreremos à argumentação de Judith Halberstam, em “Unbecoming: Queer Negativity/Radical Passivity”.

Halberstam sugere que se pense a passividade como uma forma de resistência, face a uma mundivisão que encara o dinâmico como positivo, e propõe uma forma de pensar o feminismo tendo essa passividade como base:

“...I am proposing that feminists refuse the choices as offered – freedom in liberal terms or death – in order to think about a shadow archive of resistance, one that does not speak in the language of action and momentum but instead articulates itself in terms of evacuation, refusal, passivity, unbecoming, unbeing.” (2011, pg. 178)

Além da própria passividade de Offred que, tendo a ambiguidade que nela anteriormente verificámos, pode representar o tipo de resistência que Halberstam propõe, Sandra Tome nota a quantidade de espaços vazios em *The Handmaid's Tale*, que se podem relacionar com a “evacuação” e a “recusa” sugeridas por Halberstam:

“Throughout the novel these empty, unwritten spaces are posed as sites of escape. There is first of all the blank space, surrounded by a plaster wreath, ‘a frozen halo, a zero,’ in the ceiling of Offred' bedroom where the chandelier has been removed, which offers the ultimate escape of self-annihilation [...]. There is the hole in the washroom wall at the Centre where Offred touches Moira's fingers and hears of her plans to escape the Aunts (100).” (1993, pgs. 75, 76)

Para Assmann, aliás, a preservação de espaços vazios é um esforço necessário enquanto forma de resistência (“...em pouco tempo, uma vida nova e um novo uso fazem que mal se notem as cicatrizes. [...] são necessários grandes esforços para preservar os lugares vazios como vestígios da destruição.”, 2011, pg. 347). Podemos, ainda, adicionar a esses espaços a própria espera de Offred, descrita por vezes como uma ausência de tempo (“At last there is no time.”, Atwood, 2016, pg.303). Em “The Past to Remember and the Past to Forget: Rewriting, Memory and Nostalgia in *The Penelopiad*”, Nilsen Gocken nota algo semelhante na figura de Penélope:

“As opposed to [Odysseus’s] active involvement in adventures, Penelope's contests with the suitors depend on passivity. The reader of the *Odyssey* gets to know her rather from other people's assessments and praises than her own actions and thoughts. Her story, therefore, is hidden in the gaps, silences, and excesses of the *Odyssey*.” (2007, pg. 241)

A esta reflexão pode-se acrescentar o facto de Offred se apropriar da frase “Nolite te bastardes carborundorum” como um dos seus principais símbolos de esperança e resistência, apesar de a frase, na verdade, ser vazia de significado - *Carborundorum* é uma palavra inglesa, e *bastardes* não existe (Laura Bradley, 2017). Apesar de esta ser uma frase à qual se atribui um palimpsesto de significados, que adiante exploraremos, é possível enquadrá-la nesta leitura da resistência como ausência e negação.

Halberstam evoca a performance *Cut Piece* de Yoko Ono (1964) para defender a passividade e a espera e mesmo o masoquismo – que, como argumenta Sandra Tome, também está presente em *The Handmaid’s Tale* (1993, pg. 77) – como forma de resistência:

“...Ono sits still, waits patiently and passively and refuses to resist in the terms mandated by the structure that interpellates her. To be cut, to be bared, to be violated publically, is a particular kind of resistant performance and in it Ono inhabits a form of un-acting, unbeing, unbecoming. The stillness of Ono (...) [offers] quiet masochistic gestures that invite us to unthink sex as that alluring narrative of connection and liberation and think it anew as the site of failure and unbecoming conduct” (2011, pg. 192, 93)

A partir daqui, e ligando esta reflexão ao conceito de “reproductive futurism”, podemos também encontrar uma perspectiva sobre as relações de Offred com Nick e com o Comandante que as encare como um projecto de evasão e “passividade radical”. Igualmente, em *A Costa dos Murmúrios*, podemos encontrar uma forma de resistência através da passividade na relação de Forza Leal com Helena, que se fecha num quarto à espera do marido, como se se recusasse a ser. Em Helena, o elemento do masoquismo é evidente, não só na sua relação com Forza Leal, mas na sua relação consigo própria. Para Halberstam, o masoquismo é uma outra forma de escapar ao tempo cronológico:

“Masochism, finally, represents a deep disruption of time itself – reconciling the supposedly irreconcilable tension between pleasure and death, the masochist tethers her notion of self to a spiral of pain and hurt. She refuses to cohere, refuses to fortify herself against the knowledge of death and dying and she seeks instead to be out of time altogether, a body suspended in time and space.” (2011, pg. 192)

A propósito das ideias de “unbeing” e “unbecoming” apresentadas por Halberstam, é pertinente reflectir sobre as preocupações com a construção de narrativas e percepção da realidade, presentes em muitas destas obras. Em *Alias Grace*, além de Grace ter uma segunda identidade (Mary Whitney), é uma mulher que tem a sua história contada, deturpada e contradita, por várias fontes diferentes (“You should ask the lawyers and the judges, and the newspaper men, they seem to know my story better than I do myself.”, Atwood, 2019, pg. 46). Além disso, não são dadas certezas ao leitor quanto à veracidade dos depoimentos de Grace, o que cria dúvidas em relação ao que é a verdade e o que é fabricado dentro da obra (“That is not really my Confession, I say, it is only what the lawyer told me to say, and things made up by the men from the newspapers, you might as well believe the rubbishy broadsheet they were peddling about, as that.”, Atwood, 2019, pg. 116). Em *The Penelopiad*, Penélope afirma reiteradamente que as versões da sua história existentes não correspondem à realidade. Offred, em *The Handmaid’s Tale* e Lydia, em *The Testaments*, têm as suas histórias contadas por Piexoto; Eva também tem a sua história contada por uma figura masculina. Offred é particularmente insistente quanto à impossibilidade de reportar o passado de forma exacta (“It’s impossible to say a thing exactly the way it was, because what you say can never be exact, you always have to leave something out...”, Atwood, 2016, pg. 144). Ela própria apresenta versões contraditórias do mesmo evento (Atwood, 2016, pg. 273), e avisa várias vezes que os seus relatos podem não corresponder à realidade (Atwood, 2016, pg. 144).

Além da performance de Yoko Ono, Halberstam selecciona algumas personagens femininas de obras de ficção e descreve-as da seguinte forma: “...subjects who cannot speak, who refuse to speak; subjects who unravel, who refuse to cohere; subjects who refuse ‘being’ where being has already been defined in terms of a self-activating, self-knowing, liberal subject.” (2011, pg. 175). Poderemos nós olhar para as personagens evocadas nesta dissertação por este prisma? Tendo em conta a hipótese de Dvorak, que defende que a desordem das

cassetes deixadas por Offred é propositada, podemos assumir que a informação omitida, e cuja ausência é lamentada por Piexoto (Atwood, 2016, pg. 322), é também propositada. Halberstam pergunta: “If we refuse to become women, we might ask, what happens to feminism?” (2011, pg. 175). Da mesma forma, podemos perguntar o que acontece a Offred se ela deixa de “se compor” (Atwood, 2016, pg. 76), como Gilead lhe exige e se, na verdade, não é precisamente a recusa de se compor que define os relatos da sua cassete. Aceitando este ponto de vista, o objectivo final da espera de Offred não é a possibilidade de ter a sua história contada no futuro, mas sim a recusa, a ausência, o silêncio, os espaços e o tempo vazios que atravessam a versão da história que Piexoto não tem outra escolha senão contar.

4.1 Estratégias de Resistência

Tendo em mente as várias perspectivas apresentadas na secção anterior sobre a relação entre espera e resistência para Offred, identificamos e interpretamos em seguida as estratégias de resistência a que a protagonista recorre para preencher a espera e subtrair-se ao presente. É preciso no entanto ter em conta que, dada a ambiguidade da espera em *The Handmaid's Tale*, os objectivos destas estratégias oscilam, conforme Offred vai oscilando entre a espera e a resistência, a passividade e o dinamismo. É preciso também notar que todas estas estratégias, ao mesmo tempo que apresentam soluções para Offred, apresentam também riscos e conflitos, que também serão explorados nesta secção. As primeiras e principais estratégias utilizadas por Offred são a memória e a imaginação. Consideramos pertinente apresentá-las em conjunto por entendermos que a experiência da espera acontece num intervalo de tempo entre a memória do passado e a imaginação do futuro, como defende Pickard: “Burke, explicating Beauvoir, notes: ‘waiting is a temporal hiatus between the past and future... a distinct experience of the present as passive’” (2020, pg. 3). Além disso, a memória e a imaginação em *The Handmaid's Tale* surgem frequentemente interligadas, pelo que dificilmente conseguiríamos reflectir sobre uma sem evocar a outra. De seguida reflectiremos, separadamente, sobre as restantes estratégias: corporalidade, conhecimento, e comunicação. Todas estas acabam por se relacionar entre si, mas encontram-se principalmente ligadas de alguma forma à memória e à imaginação, como teremos adiante oportunidade de constatar.

4.1.1. Memória e Imaginação

Em “Memory, Nostalgia and Gender in *A Thousand Acres*”, Sinead McDermott discorre sobre as representações de nostalgia no romance *A Thousand Acres*, de Jane Smiley (1991). McDermott argumenta que, numa tentativa de controlar as suas filhas, a personagem de Larry recorre a um acto nostálgico de recordar, de forma falha, o passado:

“This misremembering can be read as an act of control by Larry, both over Ginny, who finds her childhood being taken away from her, and over Caroline, whose denials (...) are ignored by her father. Larry’s use of the past in this example could be described as nostalgic (...): he is longing for the good old days, offering them as a repository of lost value and wholeness, and in the process engaging in disavowal.” (2002, pg. 401)

Da mesma forma, e como temos vindo a confirmar, Gilead é uma sociedade que pretende retornar a um passado distante e imaginado; para realizar esse objectivo, inventa uma memória colectiva, como nota Dvorak: "... Atwood's Gilead control temporality and history, made up of public and private memory." (1999, pg. 7). Gilead fá-lo, por exemplo, através de interpretações específicas do Antigo Testamento (Atwood, 2016, pg. 317) ou da utilização de uniformes para as diferentes castas que sejam reminiscentes de algum período histórico que Gilead queira replicar ("...the Handmaids wear red, which [Commander Judd] seems to have borrowed from the uniforms of German prisoners of war in Canadian 'P.O.W.' camps of the Second World War era.", Atwood, 2016, pg. 319). Ao mesmo tempo, Gilead esforça-se para apagar a memória recente e fá-lo através de desinformação, da queima de livros e da completa transformação de todos os edifícios, de forma a atribuir-lhes novas funções em nada semelhantes ao seu propósito anterior ("Lilies used to be a movie theatre, before.", Atwood, 2016, pg. 35).

E, apesar de indesejável na grande maioria dos cidadãos de Gilead, a memória é especialmente proibida às mulheres, a quem a escrita e a leitura são vetadas ("You can see the place, under the Lily, where the lettering was painted out, when they decided that even the names of shops were too much temptation for us. Now places are known by their signs alone.", Atwood, 19985, pg. 35). Tanto o apagamento das mulheres da memória colectiva de Gilead como os esforços para evitar que as mesmas acedam à memória estão de acordo com o projecto de recriação de um passado imaginado em Gilead, como uma ferramenta de controlo. Como explicam Marianne Hirsch e Valerie Smith, género é um factor indissociável das dinâmicas de poder que emergem da criação de uma memória cultural colectiva: "... gender is an inescapable dimension of differential power relations (...). What a culture remembers and what it chooses to forget are intricately bound up with issues of power and hegemony, and thus with gender." (2002, pg. 6). Para Lydia em *The Handmaid's Tale*, o apagamento total da memória representa uma benesse para as gerações futuras, no sentido em que não terão a tentação de retomar a um passado que desconhecem ("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.", Atwood, 2016, pg. 171).

Relembrar e preservar memória são, portanto, actos de resistência contra Gilead, principalmente quando levados a cabo por mulheres. Offred recorre a eles com frequência pois, apesar dos esforços de Gilead para apagar a memória colectiva desta sociedade, o acto de relembrar, assim como o de imaginar, ocorrem interiormente e por isso são mais dificilmente

detectados pelo Estado: “But the night is my time out. Where should I go? Somewhere good. Moira, sitting on the edge of my bed, legs crossed, ankle on knee, in her purple overalls...” (Atwood, 2016, pg. 47). Mais ainda, a memória, bem como a imaginação, são conciliáveis com a passividade que se espera de Offred – na citação anterior, Offred escolhe a noite para recordar e imaginar, enquanto permanece deitada na cama como é requerido – ao passo que a corporalidade, a comunicação e a busca por conhecimento requerem muitas vezes atitudes mais dinâmicas (“‘I’ts too dangerous,’ I say. ‘No. I can’t.’ The penalty is death.”, Atwood, 2016, pg. 71). Sobre o efeito que a memória tem na espera de Offred, Dvorak escreve:

“Refusing to be like the 19th century paintings of women reclining on divans, pictorial representations (...) of ‘waiting’, the narrator (...) links the issues of time and power. The women made to wait are ‘objects not in use’ (79). Offred, confined to a territory which she dubs a ‘waiting room’ when she waits and a ‘bedroom’ when she goes to bed (60), is a time-traveller who breaks out of her temporal and spatial closure. Memory allows her to ‘step sideways out of [her] own time’ (47), to turn stasis into movement through displacement and doubling back.” (1999, pg. 7)

Offred, então, recorre à memória para escapar à espera, mas também consegue, através da memória, pensar a espera em termos espaciais, de forma a poder sair dela, transformando a passividade em dinamismo.

Marianne Hirsch e Valerie Smith apontam para a manutenção da memória feminina como um acto de resistência (2002, pg.7), e defendem o potencial da nostalgia como uma ferramenta política eficaz para a recuperação da memória de comunidades marginalizadas (2002, pg.9). McDermott defende o mesmo: “...remembering can be a form of resistance to the erasure of women’s lives and of domestic histories of abuse within patriarchal discourse” (2002, pg. 394). Encontramos a memória a ser utilizada como forma de resistência no feminino nas várias obras aqui elencadas. Vimos anteriormente, por exemplo, a forma como Penélope cria um espaço de memória através da tecelagem (Mueller, 2007, pg. 348) em que se possa manter fiel a Ulisses mesmo sendo obrigada a casar com um dos pretendentes (Mueller, 2007, pg. 344). Offred tenta, sem sucesso, fazer algo semelhante – manter-se fiel a Luke através da preservação da sua memória (“I ought to have done that with Luke, paid more attention, to the details, the moles and scars, the singular creases, I didn’t and he’s fading. Day by day, night by night he recedes, and I become more faithless.”, Atwood, 2016, pg. 281).

Quanto à relação entre espera, memória e imaginação, Bryson escreve o seguinte: “...memory and expectation coexist in the moment of the present, while interdependent clock, seasonal, biological, human, natural, psychological, collective, individual, ecological and cosmic times jostle for priority.” (2007, pg. 100). Halberstam aponta para essa ligação e adverte que, sem memória, é impossível imaginar um futuro (2011, pg. 180). Essa relação é evidente em *A Costa dos Murmúrios*, em que Eva apresenta preocupação com a negação de Luís Alex do seu passado: “Então se nos fôssemos esquecendo daquilo que desejávamos descobrir, e depois de como nos chamávamos, e a seguir de que país éramos, como iríamos combinar as horas de sair, ou o momento de fazer as compras?” (Jorge, 1995, pg. 47). Como Halberstam, Eva sugere que sem o passado não se pode fazer planos, ficando-se fadado a uma espera eterna, a boiar “à face da terra como lama” (Jorge, 1995, pg. 47). Em *Alias Grace* essa relação é mais literal, no sentido em que a memória de Grace – ou a falta dela – é o elemento que define os termos da sua espera e, no final da narrativa, dita o seu futuro. As dúvidas quanto à capacidade de Grace de recordar os crimes de que é acusada servem como um dos maiores argumentos que tem a favor da sua inocência e que a salva da sentença de morte (Atwood, 2019, pg. 89), permitindo-lhe imaginar um futuro, algo que anteriormente se negava a fazer (“Although I’ve made many quilts in my day, this is the first one I have ever done for myself.”, Atwood, 2019, pg. 533). Por outro lado, Simon necessita que Grace se recorde dos mesmos para que, tendo ela cometido os crimes, se possa alegar insanidade mental. Para Offred, a memória é um dos caminhos através dos quais consegue aceder à imaginação como forma de resistência. Combinando recordações com projecções do futuro, Offred cria cenários em que as pessoas do seu passado sobrevivem ou escapam (“...sooner or later he will get me out, we will find her. [...] She’ll remember us and we will be all three of us together”, Atwood, 2016, pg. 116), ou mesmo cenários em que ela própria consegue sobreviver a Gilead (“Then there will be an ending, to the story, and real life will come after it. I can pick up where I left off.”, Atwood, 2016, pg. 49). De igual forma, Offred revê acontecimentos do seu próprio dia-a-dia, repensa-os, reformula-os, de forma a justificá-los e relativizá-los, tornando-os mais fáceis de suportar (“I remind myself that he is not an unkind man; that, under other circumstances, I even like him.”, Atwood, 2016, pg. 266). Volta a ser relevante, visto a condição de prisioneira de Offred, referir Lisa Guenther, que indica a imaginação como uma estratégia de resistência para escapar à experiência da espera que define a vida em cativeiro (2013, pgs. 216,217). Alerta, contudo, para os perigos da utilização em excesso desta estratégia: “Taken to an extreme, this coping mechanism can become a way of disengaging from the here and now so radically that one slips into a delusional depersonalization (2013, pgs. 216, 217)”. Esta preocupação verifica-se em

The Handmaid's Tale, como já tivemos oportunidade de observar. Em *The Testaments*, vemos como Agnes, em criança, utiliza a sua imaginação como forma de resistência ao brincar com as suas bonecas, ainda que sem o perceber: "...the Commander doll was like my own father, Commander Kyle [...]. The difference was that I could see what the Commander doll was doing inside the study [...] but with my real-life father I couldn't know that: going into my father's study was forbidden" (Atwood, 2019, pg. 15).

Como já vimos anteriormente, uma das esperas de Offred é a espera por um momento pós-Gilead e as narrativas construídas por ela imaginam, de alguma forma, um fim. Assim, Offred consegue convencer-se de que a sua espera não é obsoleta, e que resultará em algo produtivo. E, ainda que a história de Offred seja moldada por uma perspectiva masculina, com todas as ambiguidades que daí surgem, o facto é que a sua voz acaba por sobreviver a Gilead por via das cassetes, resultado da sua capacidade de recordar o passado para poder contá-lo e da sua capacidade de imaginar um futuro onde o seu relato seria ouvido. A memória e a imaginação, portanto, vistas desta perspectiva, mostram-se eficazes enquanto estratégias de resistência.

Por outro lado, há alguns factores associados à utilização destas estratégias que representam obstáculos para Offred. Para começar, a imaginação nem sempre ajuda Offred a resistir. A nostalgia, como argumentámos anteriormente, pode ser uma ferramenta política que serve a resistência, mas, como explicam Marianne Hirsch e Valerie Smith, também pode ter o efeito contrário: "Nostalgic narratives are often dismissed as inherently conservative, if not reactionary and escapist, yearnings for an idealized past that disable political action in the present on behalf of social change." (2002, pg. 9) – é, alias, neste sentido que Gilead utiliza a nostalgia para reconstruir a memória colectiva. Para Offred, a memória pode tornar mais dolorosa experiência presente. Ao recordar o passado, Offred rejeita, de facto, o seu presente, mas corre o risco de o perceber de forma tão trágica que se torne impossível continuar a resistir ("For he must have known how painful it was to me, to be reminded of the former time.", Atwood, 2016, pg. 166). Ao mesmo tempo, ao reimaginar acontecimentos do seu presente de forma a tornar a sua espera mais fácil de suportar, Offred corre o risco de relativizar a sua experiência a ponto de não desejar ultrapassá-la ("The fact is that I no longer want to leave, escape, cross the border to freedom.", Atwood, 2016, pg. 283)

A grande dificuldade da memória como forma de resistência está, contudo, na sua falibilidade (Assmann, 2011, pg. 71). Ao longo da obra, Offred tem cada vez mais dificuldade

em reter os detalhes da vida pré-Gilead (“Is, I say. Is, is, only two letters, you stupid shit, can’t you manage to remember it, even a short word like that?”, Atwood, 2016, pg. 239). Os seus lapsos de memória aliados ao apagamento feito por Gilead e à percepção que Offred tem da realidade traduzem-se numa dificuldade em confiar em si própria e nas suas estratégias mentais (“I’m not sure how it happened; not exactly.”, Atwood, 2016, pg. 275). Ao mesmo tempo, e por vezes como consequência disso, Offred tem dificuldade em imaginar um futuro pós-Gilead. Assim como Vladimir e Estragon, Offred não consegue dissociar a ideia de espera de uma qualquer finalidade (“...it is difficult to conceive of waiting in [*Waiting for Godot*] without invoking, conceptualizing, indeed expecting Godot [...] how can we wait without invoking Godot as a makeshift remedy for the endlessness of waiting?” Schweizer, 2008, pg. 11). Mas, assim como Vladimir e Estragon, Offred é obrigada a confrontar a improdutividade da sua espera quando deixa de conseguir imaginar essa finalidade (“But people will do anything rather than admit that their lives have no meaning. No use, that is. No plot.”, Atwood, 2016, pg. 227). Já identificámos este conflito em *A Costa dos Murmúrios*, devido ao facto de existir, para a personagem de Eva, uma sensação de eterno presente durante a sua estadia em África. Interessa agora recordar o excerto que anteriormente referimos – “Sobretudo em África, onde a vida brotava sem ser preciso pensar? Onde as coisas eram tão espontâneas que dispensavam estradas, ruas, planeamentos?” (Jorge, 1995, pg. 48) – pois a ele se pode ligar a seguinte citação de *The Handmaid’s Tale*, em que Offred reflecte sobre a inescapabilidade da espera: “Your own skin like a map, a diagram of futility, crisscrossed with tiny roads that lead nowhere.” (Atwood, 2016, pg. 153)

Importa, para terminar a reflexão sobre a memória e a imaginação, retomar a proposta de Halberstam de recorrer ao esquecimento como estratégia de resistência (2011, pg. 173). Já analisámos a forma como, em *Hazards of Time Travel*, a perda de memória de Adriane leva a que ela abandone a sua espera, o que constitui para ela uma estratégia de resistência (Oates, 2018). Essa opção é considerada também em *Alias Grace*: “If, that is, you’ll accept [...] that we are what we remember. ‘Perhaps,’ says Simon, ‘we are also [...] what we forget.’” (Atwood, 2019, pg. 471). Encontramos mais uma vez aqui ecos da análise de Assmann sobre a recordação e o esquecimento na formação da identidade: “...definimo-nos a partir do que lembramos e esquecemos juntos.” (2011, pg. 70). Através deste prisma, podemos re-situar a citação anteriormente referida de *The Handmaid’s Tale* e pensar em Offred com um novo nome e inserida num novo regime que lhe retira o passado e o futuro, como um mapa que resiste a interpretação e se recusa a oferecer respostas.

4.1.2. Corporalidade

Offred serve-se de várias maneiras diferentes do acesso imediato que tem ao seu corpo para resistir. Em Gilead, o corpo de Offred torna-se um recurso valioso não só para o Estado, mas para si própria, como fica claro através da seguinte citação: “...merely to feel my hair again, with my hands, is a luxury.”, (Atwood, 2016, pg. 72). O corpo é, para começar, uma forma que Offred tem de preservar a sua identidade, sendo o seu único elemento material a sobreviver após a instauração do novo regime. Offred também utiliza o seu corpo para desestabilizar relações de poder, quando, por exemplo, tenta seduzir os Guardas por quem passa através da sua linguagem corporal: “I enjoy the power. Power of a dog bone, passive but there. I hope they get hard at the sight of us...” (Atwood, 2016, pg. 32) – note-se a associação que Offred faz entre as palavras “poder” e “passivo”, indicando que, para ela, as duas são conciliáveis. Neste aspecto, podemos comparar o comportamento de Offred ao de Penélope, que dá sinais ambíguos aos pretendentes como forma de se apropriar da sua espera. Na sua relação com o Comandante – ainda que seja uma relação desigual, em que o Comandante detém o poder e Offred não tem real possibilidade de o rejeitar – encontramos o corpo de Offred como um elemento de negociação – em troca de conhecimento, Offred deixa que o Comandante a beije (Atwood, 2016, pg. 149), a observe (Atwood, 2016, pg. 194) e que tenha relações sexuais com ela (Atwood, 2016, pg. 267). Offred também utiliza a relação com o Comandante para negociar a manutenção do seu próprio corpo: “On the third night I asked him for some hand lotion.” (Atwood, 2016, pg. 166). O corpo de Offred também serve como moeda de troca na sua relação com Serena – mais uma vez, uma relação desigual. Na sua tentativa de acelerar o processo da gravidez de Offred – diminuindo assim a espera – Serena oferece a Offred, primeiro, informação sobre a sua filha e depois um cigarro e propõe que, em troca, Offred tenha relações sexuais com Nick (Atwood, 2016, pgs. 216, 217).

Retomando a análise que fizemos anteriormente sobre este momento da narrativa, entendemos que nesta oferta, Serena, aproveitando a falta de propriedade que Offred tem do seu próprio corpo, reclama poder para si, ao ganhar controlo sobre a espera e ao fazer imposições temporais a Offred e Nick. Contudo, como também já vimos, é através do corpo que Offred se volta a apropriar desse poder, quando começa a encontrar-se com Nick por vontade própria (“I went back to Nick. Time after time, on my own, without Serena knowing. [...] I did not do it for him, but for myself entirely”, Atwood, 2016, pg. 280).

Ainda relativamente ao uso da corporalidade na relação de Offred com estes dois homens – e ainda com Luke –, interessa fazer uma ligação com a análise que Alice Ridout faz do conto “The Salt Garden”, também de Atwood (1983), cuja protagonista se relaciona com dois homens: “She’s decided she prefers having two men rather than one: It keeps things even. [...] It makes her less anxious and less vulnerable, and suggests multiple futures.” (Ridout, 2000, pg. 863). Semelhantemente, ao relacionar-se com estes três homens (mesmo que a sua relação com Luke seja apenas mental), Offred assegura várias possibilidades de futuro. Assim, a corporalidade alia-se à imaginação, mas também à memória, pois a possibilidade de futuro que existe na sua relação com Luke baseia-se numa preservação do passado.

A corporalidade e a imaginação interligam-se ainda de outra forma: se por um lado Offred tem muitas vezes que recorrer à imaginação para escapar ao sofrimento que a corporalidade lhe causa (“Inside [the body] is a space, huge as the sky at night and dark and curved like that, though black-red rather than black.”, Atwood, 2016, pg. 84), por outro, o corpo é o elemento que lhe permite imaginar o tempo e a espera como espaços físicos: Offred encara o seu corpo como algo para onde pode entrar e, lá dentro, encontrar todos estes refúgios que a ajudam a resistir (Dvorak, 1999, pg. 8)

Gilead não ignora a potencialidade do corpo como uma estratégia de resistência, limitando ao máximo o repertório de linguagem corporal permitido às mulheres (Greene, 1999, pg. 16), bem como o contacto físico ou visual que as Servas têm com o seu próprio corpo (“...in my nightgown, long-sleeved even in summer, to keep us from the temptations of our own flesh, to keep us from hugging ourselves, bare-armed.”, Atwood, 2016, pg. 201). Além disso, Gilead é uma sociedade onde punições corporais são espetacularizadas, para utilizar um termo de Foucault (1995, pg. 10). O corpo é, portanto, um veículo através do qual Gilead consegue controlar a sua população. O Estado também proíbe comportamentos considerados vaidosos por parte das Servas (“This was a decree of the Wives, the absence of hand lotion. They don’t want us to look attractive”, Atwood, 2016, pg. 107). Em *The Testaments*, quando Agnes começa a contar a sua história no capítulo II, ficamos a saber que as crianças em Gilead aprendem cedo que as preocupações com o corpo, bem como o conhecimento e a imaginação, são actividades perigosas (Atwood, 2019, pg. 15). Contudo, há também um entendimento silencioso entre as mulheres de que essas preocupações podem facilitar as suas vidas. Através da corporalidade, as mulheres de Gilead podem resistir ao sofrimento (“... we girls knew the truth: that it was better to be pretty than ugly.”, Atwood, 2019, pg. 11).

Em *The Handmaid's Tale*, Offred e as outras Servas mantêm uma preocupação estética que se traduz num acto de resistência contra Gilead, com a imaginação de um futuro e com a possibilidade de um fim para a espera (“As long as we do this, butter our skin to keep it soft, we can believe that we will someday get out, that we will be touched again, in love or desire.”, Atwood, 2019, pg. 107). Com isto, liga-se a palestra de Rebecca Walker, “Rethinking Beauty as Resistance”, em que Walker afirma que a opressão das mulheres é indissociável de preocupações estéticas (“The war against women and the war against true life-sustaining beauty are inextricably connected”, 2018) e que a preservação da beleza é um passo essencial para a sobrevivência:

“protecting and cultivating beauty (...) is essential to our survival. To recognize and embrace and defend true life-sustaining beauty everywhere, in our bodies and minds, in our food and friendships, in our homes and communities, is to resist our own annihilation. It is to resist being broken, ill, defeated. (2018)

No entanto, e tal como anteriormente advertimos, a utilização desta estratégia é ambígua e potencialmente perigosa. Estas personagens podem recorrer aos seus corpos como forma de resistência, mas são também os seus corpos que definem a opressão à qual estão sujeitas – é o sexo feminino de Offred e a sua fertilidade, que fazem da sua experiência em Gilead uma experiência atravessada pela espera (“I have viable ovaries. I have one more chance”, Atwood, 2016, pg. 153). Por outro lado, o corpo de uma Serva é considerado o seu elemento mais valioso, e por isso, tratado com excepcional cuidado pelo Estado, que controla minuciosamente a dieta e as actividades físicas destas mulheres (“Healthy food. You have to get your vitamins and minerals, said Aunt Lydia coyly. You must be a worthy vessel. No coffee or tea, though, no alcohol. Studies have been done”, Atwood, 2016, pg. 75). Offred precisa de habitar o seu corpo e ter consciência dele para preservar a sua identidade, mas essa consciência é por vezes uma causa de sofrimento (“I avoid looking down at my body [...] because I don’t want to see it. I don’t want to look at something that determines me so completely.”, Atwood, 2016, pg. 72, 73).

Este conflito leva-nos à questão da fragmentação, um elemento essencial de *The Handmaid's Tale* e que se liga com a questão da corporalidade. A propósito da linguagem utilizada em textos científicos sobre a fecundação entre o óvulo e o espermatozóide, Emily Martin escreve que a actividade do óvulo é menosprezada através de uma escrita que descreve o espermatozóide como um todo, mas refere-se apenas a partes específicas do

óvulo (“As a result, any active role he grants them appears to be assigned to the parts of the egg, and not to the egg itself.”, 1991, pg. 497, 498). O controlo das mulheres em Gilead é feito em parte por uma estratégia parecida, da fragmentação do corpo feminino e da redução da mulher a algumas características biológicas, como comentam Jerilyn Fisher e Ellen S. Silber em *Women in Literature: Reading through the Lens of Gender*: “The novel thus lends itself to discussing the dangers of reducing women to their reproductive functions and how primary biological sex characteristics have been and continue to be used to control and oppress women.” (2003, pg. 135). As autoras defendem que este processo, materializado principalmente através da violação mensal sancionada pelo Estado a que Offred é sujeita, contribui para a desumanização de Offred e a submete à passividade: “it depicts the dehumanization of both handmaid and wife, who are made to participate as passive objects and victims in a sex act robbed of sensuality, desire, and love.” (2003, pg. 135). Contudo, Offred também descreve, por vezes, o seu corpo como fragmentado. No momento da cerimónia, por exemplo, Offred não descreve a violação como algo que está a acontecer com ela, mas sim com partes de si (“What he is fucking is the lower part of my body.”, Atwood, 2016, pg. 104)

A fragmentação está presente em vários momentos do romance e a própria narrativa é fragmentada, oscilando entre linhas temporais, realidade e imaginação (“I’m sorry there is so much pain in this story. I’m sorry it’s in fragments, like a body caught in a crossfire or pulled apart by force”, Atwood, 2016, pg.279). Outro elemento em que encontramos um exemplo de fragmentação é na frase “Nolite te bastardes carborundorum”: como já vimos, a frase não está em latim, mas é um conjunto de latim, inglês e palavras inventadas; ao mesmo tempo que é uma memória da infância do Comandante, evoca a memória da Serva que antecedeu Offred e vai, assim, ganhando várias camadas de significados, a lembrar um palimpsesto. E, como já vimos, este é um dos grandes símbolos de resistência aos quais Offred recorre, o que nos leva a uma interpretação da fragmentação como uma forma de resistência. Para melhor compreender a ideia da fragmentação enquanto resistência, retornamos a Halberstam. Nesta passagem, a autora comenta a fragmentação no contexto de *Cut Piece* (1964), bem como *Promise Piece* (1992), outra performance de Yoko Ono, em que pedaços de um vaso partido são distribuídos pelo público:

“...there is always the possibility and indeed the probability that the fragments of the whole will never be reunited. Indeed, I would emphasize this commitment to the fragment over any fantasy

of future wholeness and I want to locate the smashing and cutting gestures in Ono's work in relation to this other anti-social feminism that resists conventional modes of femininity by refusing to remake, rebuild, reproduce and that dedicates itself, completely and ferociously, to the decimation of self and other." (2011 pg. 187)

Mais uma vez, Halberstam apresenta a resistência em termos negativos, como uma recusa de ser, desta vez através da fragmentação. Devemos considerar a hipótese de Offred aplicar esta ideia ao seu corpo, como forma de resistir: se Offred não é o seu corpo, e se apenas partes do seu corpo sofrem a violência levada a cabo por Gilead, Offred consegue sobreviver-lhe.

4.1.3. Conhecimento

O conhecimento que Offred tem da vida pré-Gilead, além de ser mais uma forma de preservar a sua identidade, é uma forma de resistir à doutrinação de Gilead, quando, por exemplo, identifica informações falsas nos ensinamentos passados pelas Tias ("I knew they made that up, I knew it was wrong, and they left things out too, but there was no way of checking.", Atwood, 2016, pg. 100). Da mesma forma, fá-lo com o conhecimento da sua própria vida. Ao preservar conhecimento sobre o seu passado e ao contrapô-lo ao seu presente, Offred impede-se de aceitar a sua actual condição; ao mesmo tempo, ao agarrar-se a elementos como o seu nome, cria para si própria a possibilidade de sobreviver a Gilead sem abdicar da sua identidade ("I keep the knowledge of this name like something hidden, some treasure I'll come back to dig up, one day.", Atwood, 2016, pg. 94). Offred continua, discretamente, à procura de conhecimento em Gilead, tendo como fontes o Comandante, como vimos anteriormente, e Ofglen ("I want to ask her if she's seen Moira, if anyone can find out what's happened, to Luke, to my child, my mother even, but there's not much time.", Atwood, 2016, pg. 178). Sendo o conhecimento proibido às Servas e à população feminina na sua generalidade, a aquisição de conhecimento é por si só um acto de resistência. Também é esse o caso em *The Testaments*, em que Lydia, como Offred, produz e compila conhecimento e utiliza-o como um elemento vital da sua resistência ao Estado e à morte, enquanto espera, durante anos, pela oportunidade de expor Gilead (Atwood, 2019, pg. 35).

Com o Comandante, o potencial acesso ao conhecimento é simbolizado – e concretizado – pelo acesso à linguagem escrita. Para além do jogo de *Scrabble*, em que Offred tem permissão para usar a linguagem escrita (“*Larynx*, I spell. *Valance*. *Quince*. *Zygote*. [...] This is freedom, an eyeblink of it.”, Atwood, 2016, pg. 149), o escritório do Comandante está cheio de livros e Offred é autorizada por ele a ler, ainda que durante tempo limitado e ainda que restringida pelo seu olhar (Atwood, 2016, pg. 194). No capítulo 29, Offred tem, pela primeira vez, acesso a uma caneta, que ela associa a poder e ao universo masculino (“I can feel its power, the power of the words it contains. Pen Is Envy, Aunt Lydia would say [...]. I envy the Commander his pen. It’s one more thing I would like to steal.”, Atwood, 2016, pg. 196). Sobre isto, há dois aspectos a referir. O primeiro tem a ver com a associação do conhecimento ao poder, que torna imperativo recorrer a Foucault e *Discipline and Punish*. Para Foucault, poder e conhecimento estão intrinsecamente ligados:

“We should admit rather that power produces knowledge (and not simply by encouraging it because it serves power or by applying it because it is useful); that power and knowledge directly imply one another; that there is no power relation without the correlative constitution of a field of knowledge, nor any knowledge that does not presuppose and constitute at the same time power relations.” – (1995, pgs. 27, 28)

Devemos, então, acrescentar que, ao produzir conhecimento, personagens como Offred ou Lydia estão a reclamar para si algum poder. O segundo aspecto a referir tem a ver com a associação do conhecimento ao universo masculino – que, tendo em conta toda a argumentação que tem sido feita nesta dissertação, é necessariamente uma associação ao poder. Madonne Miner mostra como, mesmo no mundo pré-Gilead, o conhecimento já era associado ao masculino: “Like so many men of privilege throughout history, [Luke] knows the language of the classical curriculum and he uses this knowledge in a subtle reaffirmation of classical gender roles and inequalities” (1991, pg. 155) – Miner refere-se à explicação de Luke sobre o facto de não existir um equivalente feminino para a palavra “fraternize” (Atwood, 2016, pg. 21). A autora acrescenta que embora Luke e o Comandante não sejam parecidos um com o outro ou na sua relação com Offred, o uso que fazem do conhecimento produz um efeito semelhante: “... the Commander’s latin games are cruder and more childish than those of Luke, but both men wield their language prowess so as to keep women in the position of the unempowered.”

(1991, pg 155). Nandini Varma, a propósito de *The Penelopiad* e da *Odisseia*, traz um argumento semelhante sobre a relação de Penélope e Ulisses com o conhecimento:

“When in Homer’s *Odyssey*, Odysseus asks Penelope: ‘Why again, why force me to tell you all?’ the question reflects an arrogance in the knowledge of a man to be greater than a woman’s, so he lies, so he keeps it away from her, so he locks her inside while he himself walks around on the streets, knowing as it were, how to deal with the world.” (2018)

Offred utiliza a corporalidade para negociar a aquisição de conhecimento, mas o próprio conhecimento também lhe serve como moeda de troca. Offred utiliza a frase “Nolite te bastardes carborundorum”, cravada no armário do seu quarto pela Serva que a precedeu, para indicar ao Comandante que possui informação que para ele pode constituir uma ameaça (“I have something on him now.”, Atwood, 2016, pg. 198). São estas as condições que permitem uma negociação com o Comandante, na qual Offred pede acesso a mais conhecimento (“I would like to know’ [...] ‘Whatever there is to know [...] ‘What’s going on.’”, Atwood, 2016, pg. 198).

Além do escritório do Comandante, outro espaço no qual Offred consegue adquirir conhecimento é Jezebel’s – através do espaço em si, que fornece esclarecimentos sobre o funcionamento de Gilead (“I can stare, here, look around me, there are no white wings to keep me from it.”, Atwood, 2016, pg. 246), mas principalmente através do seu encontro com Moira que, por trabalhar em Jezebel’s, tem acesso a conhecimento (Atwood, 2016, pg. 255). A partilha entre Moira e Offred ocorre de forma fragmentada, controlada pelas rígidas imposições temporais às quais Moira tem que obedecer (“We didn’t have much time so she just gave the outlines. Also she told me this in two sessions, we managed a second break together.”, Atwood, 2016, pgs. 255, 256). Offred também adquire conhecimento através das Martas, cujas conversas tenta ouvir em segredo (“Sometimes I listen outside closed doors...”, Atwood, 2016, pg. 20). As Martas, segundo Offred, têm maior facilidade em adquirir conhecimento, por terem maior facilidade em comunicar (“The Marthas know things, they talk among themselves, passing the unofficial news from house to house.”, Atwood, 2016, pg. 21). Em *The Penelopiad*, as escravas usam o conhecimento como estratégia, aparentemente de forma mais eficaz do que Penélope, por terem uma rede de comunicação e porque podem aceder a ele mais facilmente:

“...they could come and go freely in the palace, they could study the men from all angles, they could listen in on their conversations.” (Atwood, 2018, pg. 30). E em *Alias Grace*, Mary Whitney é explícita na sua intenção de usar o conhecimento como uma arma contra os padrões (“In the end, she said, we had the better of them, because we [...] knew a good deal about them; but [...] they knew nothing about us at all.”, Atwood, 2019, pg. 183). Encontramos aqui uma intersecção entre conhecimento, género e classe, e começamos a vislumbrar um padrão: o conhecimento parece ser recorrentemente uma estratégia de resistência para as classes mais baixas dos universos de Atwood.

Contudo, o conhecimento é muitas vezes uma fonte de sofrimento para Offred. Quando, por exemplo, Serena lhe fornece informação sobre a sua filha, Offred comenta a sua dificuldade em lidar com essa informação: “Maybe I’d rather not know. Maybe I couldn’t bear to know. The Fall was a fall from innocence to knowledge.” (Atwood, 2016, pg. 205). Offred também reconhece que o conhecimento e a procura por conhecimento representam um risco (“Have I risked this, made a grab at knowledge, for a mere joke?”, Atwood, 2016, pg. 196) e por isso é cuidadosa ao revelar aquilo que sabe (“I don’t want him to know too much”, Atwood, 2016, pg. 195). Também este comportamento é comum a várias das personagens femininas das obras incluídas nesta dissertação. E. D. Karakantza aborda a possibilidade de, na *Odisseia*, Penélope ter reconhecido Ulisses quando este retorna a Ítaca, antes de a sua identidade ser revelada: “...she could have seen the true identity of the hero. And if she does not let anyone know about her suspicion, it is simply because she needs to safeguard her plotting, by not letting even her supposed husband realise what she knows.” (1997, pg. 169). Em *The Penelopiad*, a protagonista explica que fingiu não reconhecer o marido para não ferir os seus sentimentos (“I didn’t let on I knew [...] it’s always an imprudence to step between a man and the reflection of his own cleverness”, Atwood, 2018, pg. 137). Em *Hazards of Time Travel*, é a busca por conhecimento que leva Adriane ao exílio (Oates, 2018, pg.31), num lugar medíocre onde não é produzido conhecimento novo (“...there were no new ideas in Wainscotia.”, Oates, 2018, pg. 251) e onde está proibida tanto de procurar conhecimento como de revelar o que sabe (Oates, 2018, pg. 3). Em *Alias Grace*, Grace sabe que o conhecimento não é bem visto no universo feminino (“...I should not appear to be too intelligent.”, Atwood, 2019, pg. 26), e por isso é cuidadosa com o que revela de facto saber (“I have a good stupid look which I have practiced.”, Atwood, 2019, pg. 43). Grace também é cuidadosa com o conhecimento que fornece a Simon sobre si própria, deixando claro que o faz como forma de resistência e numa tentativa de reservar para si alguma autonomia e controlo sobre a sua própria identidade: “I have little

enough of my own, no belongings, no possessions, no privacy to speak of, and I need to keep something for myself; and in any case, what use would he have for my dreams, after all?” (Atwood, 2019, pg. 116). Em *The Testaments*, o conhecimento é simultaneamente a maior arma de Lydia e o seu maior factor de risco – apesar de conseguir cumprir a sua missão de derrubar Gilead através do conhecimento que produziu e armazenou, Lydia sabe que o preço a pagar é a morte: “Someone has already written my eulogy, it goes without saying.” (Atwood, 2019, pg. 62).

Apesar de lhe ser útil em alguns aspectos, como acima relatámos, muitas vezes o conhecimento aparenta não ter qualquer utilidade para Offred (“There’s hardly any point in thinking, is there? What I think doesn’t matter. Which is the only reason he can tell me things.”, Atwood, 2016, pg. 222). Mais ainda, o conhecimento é, muitas vezes, incompatível com a imaginação: tendo-o, Offred deixa de poder imaginar realidades alternativas para si ou para as pessoas com quem se preocupa. Sabendo que a sua filha está viva e aparentemente feliz, Offred não pode sonhar com um cenário em que a filha ainda se lembre dela (“Still, I can’t bear it, to have been erased like that. Better she’d have brought me nothing.”, pg. 240). Sabendo que não existe saída possível de Gilead, Offred não pode imaginar um depois pelo qual se queira manter viva (“There’s no one you can protect, your life has no value to no one. I want it finished.”, Atwood, 2016, pg. 305), o que faz com que a sua espera seja difícil de justificar.

4.1.4. Comunicação

Em “Body/Language in *The Handmaid’s Tale*: Reading Notes”, Michael Greene defende que a comunicabilidade, altamente restringida em Gilead, constitui uma das maiores estratégias de resistência para Offred (“...moments of exchange signal a profound resistance to Gilead’s authority and an abiding faith in the necessity of human connection.”, 1999, pg. 24). Nesta dissertação, contudo, pretendemos destacar a importância da comunicação por ser uma estratégia que não só se interliga com as restantes, como serve, muitas vezes, como ponto de ligação entre as várias estratégias. É também uma estratégia ambígua no que toca ao seu propósito: ao mesmo tempo que Offred a utiliza como forma de obter algum poder, como acontece na sua relação com o Comandante, também recorre a ela como uma forma de ocupar o seu tempo, sustentando assim a sua espera (“How I used to despise such talk. Now I long for it. At least it was talk.”, Atwood, 2016, pg. 21). Assim, a comunicação serve simultaneamente

como uma estratégia para resistir à espera, tentando controlá-la e diminuí-la, e como uma estratégia para resistir na espera, preenchendo-a.

A comunicação é, contudo, altamente restringida para as Servas, que, além de serem obrigadas a usar uma touca que lhes dificulta o contacto visual (“The white wings too are prescribed issue; they are to keep us from seeing, but also from being seen.”, Atwood, 2016, pg. 18), são impedidas de socializar, podendo apenas conversar em sussurros, utilizando frases e tópicos pré-definidos (“‘May the Lord open,’ I answer, the accepted response.”, Atwood, 2016, pg. 29). Além disso, cada Serva pode comunicar apenas com a sua dupla, alocada pelo Estado – que, no caso de Offred, é Ofglen – e este contacto é encarado não como uma forma de sororidade, mas sim de vigilância (“The truth is that she is my spy, as I am hers.”, Atwood, 2016, pg. 29). Em *The Testaments*, vemos de forma mais explícita a posição de Gilead quanto à criação de laços e redes de contacto entre mulheres:

Aunt Vidala said that best friends led to whispering and plotting and keeping secrets, and plotting and secrets led to disobedience to God, and disobedience led to rebellion, and girls who were rebellious became women who were rebellious, and a rebellious woman was worse than a rebellious man because rebellious men became traitors, but rebellious women became adulteresses. (Atwood, 2019, pg. 24).

A pergunta colocada por Atwood na Introdução de *The Penelopiad*, sobre a razão pela qual as criadas de Penélope foram enforcadas, pode ter uma possível resposta na tentativa de repressão da comunicação entre mulheres por parte de um sistema patriarcal, como é o de Gilead. Em “The Past to Remember and The Past to Forget”, Nilsen Gokcen coloca a hipótese de a relação que as criadas tinham com Penélope e entre si representar um risco para a estrutura vigente:

“Their intimacy is a threat to caste and gender hierarchies that together form the basis of patriarchy. It is a prerequisite for patriarchal systems to annihilate and prevent any form of female solidarity (...). Therefore, Odysseus's accusations of the twelve maids for sleeping with the suitors, which result in Telemachus's Hanging of them, invite new readings.” (2007, pg. 246)

A comunicação, principalmente entre mulheres, é, portanto um acto de resistência contra Gilead, como nota Magali Cornier Michael em “Freedom Reconsidered: Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale*”:

“...its lengthy first-person narration also highlights how those who are oppressed can use the power of language themselves. Indeed, Offred asserts herself as a person by telling her story. Much like American slave narratives, her story not only points to the oppressive structures that victimize her but also allows her to move beyond the role of victim, creating herself as an individual with whom the reader can sympathize and identify.” (2003, pg. 136)

Podemos, a propósito, retomar ao excerto de “Waiting as Domination, Waiting as Resistance”, de Pankuri Agarwal, anteriormente referido: “While waiting, some women built informal networks (...) women used *waiting* to bridge the gap between their ongoing social realities and their aspirations to survive the injustice of waiting.” (2020). Semelhantemente, Offred e Ofglen, ao abandonar os tópicos pré-definidos de diálogo, resistem, e resistem também todas as Servas do Centro Vermelho, que encontram formas de comunicar que passem despercebidas (“We learned to whisper almost without sound. [...] We learned to lip-read [...]. In this way we exchanged names, from bed to bed”, Atwood, 2016, pg. 14).

Como tem sido o caso em algumas das outras obras que temos vindo a analisar, vemos em *The Handmaid’s Tale* que a comunicação é uma estratégia mais utilizada – ou utilizada de forma mais eficaz – entre as trabalhadoras das classes mais baixas. Offred inveja a facilidade que as Martas têm de comunicar entre si (Atwood, 2016, pg. 21). Jezebel’s parece também ser um espaço onde a comunicação é facilitada, apesar de restringida por imposições temporais, como anteriormente vimos. Em *The Testaments*, a informação também circula mais rapidamente entre as Martas (Atwood, 2019, pg. 26).

Para colmatar a dificuldade em comunicar, e principalmente quando essa comunicação visa expressamente resistir a Gilead, existem as redes secretas, como Mayday e a Underground Femaleroad, responsáveis pela fuga de Offred, que dá fim à sua espera (“The way in which he was able to do this marks him as a member of the shadowy Mayday underground, which was

not identical with the Underground Femaleroad but had connections with it.”, Atwood, 2016, pg. 322).

Na impossibilidade de encontrar interlocutores com quem comunicar, ou na impossibilidade de o fazer sem arriscar a vida, Offred imagina interlocutores. Através, por exemplo, da frase “Nolite te bastardes carborundorum”, Offred idealiza a imagem da Serva que a precedeu e com quem comunica, criando uma ponte entre o presente e o passado (“...an ancient hieroglyph to which the key’s been lost.”, Atwood, 2016, pg. 156). E através das cassetes que grava contando a sua história, Offred idealiza um interlocutor no futuro a quem chegue a sua voz, mesmo que ela própria não sobreviva (“But if it’s a story, even in my head, I must be telling it to someone. You don’t tell a story only to yourself. There’s always someone else. Even when there’s no one.”, Atwood, 2016, pg. 49). Greene destaca este exercício de imaginação de um interlocutor futuro como uma das principais razões para a salvação de Offred: “It is her faith, in Nick as in her readers, that frees her, that liberates her at last...” (1999, pg. 25). A comunicação serve assim como uma via de ligação entre o passado, o presente, e o futuro, ou, por outras palavras, a memória, a espera e a imaginação. Isto constitui aquilo que Marianne Hirsch e Valerie Smith descrevem como um “acto de memória”:

“Always mediated, cultural memory is the product of fragmentary personal and collective experiences articulated through technologies and media that shape even as they transmit memory. Acts of memory are thus acts of performance, representation, and interpretation. They require agents and specific contexts. They can be conscious and deliberate; at the same time, and this is certainly true in the case of trauma, they can be involuntary, repetitious, obsessive.” (2002, pg. 5)

Face a esta análise das várias estratégias utilizadas por Offred para resistir a (ou em) Gilead, interessa, para concluir, retomar a reflexão sobre a ambiguidade e o conflito existentes da relação entre espera e resistência. No capítulo em que essa reflexão foi feita, discorreremos sobre o significado e o propósito da espera de Offred e concluímos que o conflito não passa apenas por uma crise entre espera e resistência, mas sim pela ambiguidade da própria espera. Agora, depois de feita a análise destas estratégias de resistência, podemos estender essa reflexão para o reconhecimento de ambiguidade da resistência. Para resistir a Gilead e à espera,

Offred tem que tomar consciência do seu corpo, procurar, preservar e transmitir conhecimento, criar redes de comunicação, lembrar o passado e manter viva a possibilidade de um futuro. Tudo isso, contudo, resulta em sofrimento que por vezes se torna insuportável. Se por outro lado, Offred escolhe resistir ao sofrimento, tem que abdicar do seu corpo através, por exemplo, da fragmentação, tem que abandonar a busca por conhecimento e qualquer plano de partilhá-lo, esquecer o passado e aceitar a impossibilidade de um futuro. E, abdicando disso, Offred não pode resistir a Gilead e entrega-se à espera.

4.2 Espaços e objectos de memória

Esta secção da dissertação dedica-se à reflexão sobre alguns espaços e objectos de memória com os quais Offred interage ao longo da narrativa e a forma como eles auxiliam as suas estratégias – ou como interferem com elas – bem como a forma como se relacionam com a espera e a resistência de Offred. Introduzimos, para começar, uma citação de Assmann que evidencia a importância de reflectir sobre os espaços de memória numa dissertação desta natureza:

“A expressão ‘memória dos locais’ é sugestiva porque aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos.” (2011, pg. 317).

Quando afirmamos, portanto, que Offred interage com estes espaços e objectos, fazemo-lo partindo do princípio de que, como Assmann sugere, estes espaços e objectos se possam tornar sujeitos. Offred, como já tivemos oportunidade de verificar, passa grande parte do seu tempo sozinha. Para recorrer à comunicação como estratégia, portanto, acaba por de facto conferir personalidade a espaços e objectos através da memória, criando vínculos com o passado e com o futuro. Quanto à ideia de que estes espaços e objectos são “dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a dos seres humanos”, veremos ao longo desta secção como isto se verifica nos exemplos seleccionados para esta análise.

A própria República de Gilead é um espaço de memória. Apesar do processo institucional que a tenta apagar, a memória perdura, especialmente para a geração de Offred, através dos edifícios ou das ruas, que são os mesmos do mundo pré-Gilead (Atwood, 2016, pg. 35). Offred refere-se inclusivamente ao Centro Vermelho como um palimpsesto (Atwood, 2016, pg. 13), comparação que se pode estender a toda a República de Gilead. Como já vimos, Assmann argumenta que a formação da identidade individual passa pela organização e reorganização da memória (2011, pg. 70). A autora defende o mesmo em relação à memória colectiva e explica que essa reorganização passa pela transformação e re-significação de espaços físicos, precisamente como acontece em Gilead:

“Reformulação da identidade sempre significa também reorganização da memória, o que também vale, como bem sabemos, para a comunidade e não menos para indivíduos; e isso se reflete

em uma reformulação dos livros de história, na derrubada de monumentos, na renomeação de prédios públicos e praças.” (2011, pg. 70).

A fusão do presente com a memória do passado recente inicia a narrativa, quando Offred descreve o seu tempo no Centro Vermelho: “We slept in what had once been the gymnasium.” (Atwood, 2016, pg. 13). Esta citação, que corresponde à primeira frase da obra, localiza o acto passivo do sono dentro de um espaço concebido para actividades dinâmicas. Desta fusão entre o presente e a memória surge pela primeira vez a sobreposição entre o passivo e o activo, a dormência e o dinâmico, a espera e a resistência – sobreposição essa que vai ressurgindo recorrentemente ao longo da narrativa, (Dvorak, 1999, pg. 8). Alguns espaços dentro de Gilead são espaços de memória, não porque ela perdura apesar de Gilead, mas sim porque a memória nestes espaços é preservada propositadamente. Alguns exemplos são Ardua Hall (descrito em *The Testaments*), Jezebel’s e o escritório do Comandante. É importante notar que estes espaços em que a memória perdura são espaços concebidos e controlados por homens – Ardua Hall é uma excepção, mas também o é o estatuto das Tias. No seu escritório, o Comandante armazena objectos do passado pré-Gilead – livros, revistas, o jogo de Scrabble e a caneta que empresta a Offred. Além das memórias que suscitam, Offred confere poder a todos estes objectos – a caneta, o jogo e os livros, por serem objectos de escrita e leitura, de preservação e produção de conhecimento e memória. À revista, acrescentam-se as imagens das modelos representadas, em poses que para Offred conotam resistência:

“There they were again, the images of my childhood: bold, striding, confident, their arms flung out as if to take up space, their legs apart, feet planted squarely on the earth. [...] it was princes I thought of, not coiffed and ringleted maidens.” (Atwood, 2016, pg. 165)

Encontramos aqui mais uma vez ambiguidade: noutra contexto – possivelmente para o Comandante – as imagens destas revistas poderiam ser interpretadas como imagens de mulheres objectificadas, sexualizadas, passivas. Para Offred, no entanto, representam um passado perdido, e apresentam muito mais agencialidade do que Offred pode ter, e por isso são lidas como confiantes, como mulheres que ocupam espaço, e portadoras de características associadas ao masculino.

No escritório do Comandante o passado também se manifesta através da linguagem corporal e verbal – os movimentos de Offred são menos controlados, mais aproximados ao que eram no passado (“I no longer sit stiff-necked, straight-backed, feet regimented side by side on

the floor, eyes at the salute. Instead my body's lax, cozy even.”, Atwood, 2016, pg. 193) e a comunicação verbal dispensa as formalidades habitualmente exigidas em Gilead (“‘Hello,’ he says. It's the old form of greeting. I haven't heard it for a long time, for years.”, Atwood, 2016, pg. 147). Esta forma de ocupar a espera passa, portanto, pelo acto de lembrar e incorporar o passado.

A propósito da linguagem corporal e da ideia de incorporar o passado, devemos também considerar o corpo de Offred, que ganha um significado e função novos em Gilead, como um espaço ou um objecto de memória – é um espaço quando Offred se refere a ele como um lugar que habita (“I sink down into my body as into a swamp, fenland, where only I know the footing. Treacherous ground, my own territory.”, Atwood, 2016, pg. 83) e um objecto quando se distancia dele (“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, 2016, pg. 91). Pickard reflecte sobre o conflito entre o dinâmico e o passivo existente na relação das mulheres com os seus corpos:

“...women's capability for bodily movement ('motility') and use of space is inhibited, balancing a mixture of activity and passivity, agency and constraint, identifiable in terms of such features as constriction, reaction, timidity, uncertainty, hesitancy and inhibition. Seeing oneself as simultaneously both subject and object results in a defensive posture and a 'closed' body, leading both to women's inability to take up literal space.” (pg. 2)

Em *The Handmaid's Tale*, encontramos vários exemplos da corporalidade descrita por Pickard (“I can sit in the chair, or on the window seat, hands folded...”, Atwood, 2016, pg. 17) – comportamento que é reforçado por Gilead, que institucionaliza formas de estar que restringem a mobilidade das mulheres (“The skirt is ankle-length, full, gathered to a flat yoke that extends over the breasts, the sleeves are full.”, Atwood, 2016, pg. 18).

Sendo o corpo de Offred a razão da sua opressão e também o veículo através do qual ela sofre essa opressão – e por isso necessariamente armazenando memórias da violência que lhe é infringida – é também o único item material que Offred preserva do tempo pré-Gilead, e por isso armazena as memórias do seu passado, que a ajudam a resistir (pg.107). Marianne Hirsch and Valerie Smith recorrem à obra “Self-Portrait (Ellis Island)”, de Lorie Novak (1988), para exemplificar a forma como a artista incorpora o passado e instrumentaliza o corpo para ser um espaço de memória e resistência:

“Novak has projected herself into the space of the past, a space that was empty until she brought memories to it, and she has permitted memories to be inscribed onto her own body, thus assuming their burdens. Allowing her own bodily boundaries to decoalesce, she has offered herself as an agent of memorial transmission. In occupying this position, she is at once the descendant and the ancestor mediating the memory of future generations.” (2002, pg.

2)

Como já vimos, as mulheres de Gilead são proibidas de ter preocupações estéticas com os seus corpos (pg. 107), e, por isso, essas preocupações transformam-se em formas de resistência. São também uma forma de comunicação, no sentido em que, por exemplo, o ritual de colocar manteiga na pele é um ritual partilhado por todas as Servas, unindo-as na resistência (“We have ceremonies of our own, private ones.”, Atwood, 2016, pg. 107). Através destas preocupações estéticas, Offred preserva o espaço/objecto do seu corpo e, assim, a memória que ele contém (Atwood, 2016, pg.107). Esse espaço/objecto é, por fim, um veículo de imaginação, que materializa um futuro pós-Gilead, sustentando e justificando a espera (“As long as we do this, butter our skin to keep it soft, we can believe that we will some day get out, that we will be touched again, in love or desire.”, Atwood, 2016, pg. 107).

O quarto de Offred é também um espaço de memória, que, ao contrário do universo masculino que encontramos no escritório do Comandante, é um espaço marcadamente feminino, definido pela ausência de objectos do passado (“I wonder what has become of the other two cushions. There must have been three, once. HOPE, and CHARITY, where have they been stowed?”, Atwood, 2016, pg. 119) – a ausência, como já vimos com Halberstam (2011), pode ser lida como forma de resistência. Offred não se apercebe, inicialmente, do potencial deste espaço como um espaço de memória e de resistência, optando por não se apropriar dele (“The door of the room – not *my* room, I refuse to say *my* – is not locked.”, Atwood, 2016, pg. 18). Só no Capítulo 8, depois de ver o Comandante a sair do quarto – evento que descreve como uma invasão – é que Offred reclama poder sobre este espaço (“Was he in my room? I called it *mine*”, Atwood, 2016, pg. 59), começando então no Capítulo 9 a encará-lo como um espaço de memória e resistência.

Dada a escassez de objectos no seu quarto, Offred explora-o lentamente, de forma a preencher ao máximo a sua espera (“I had a lot of time to pass. I decided to explore the room. Not hastily, as one would explore a hotel room, expecting no surprise...”, Atwood, 2016, pg. 60). É nesse processo que Offred encontra a frase “Nolite te bastardes carborundorum” cravada na madeira do armário. A partir desta descoberta, Offred idealiza a imagem da Serva que a

precedeu, com quem partilha o nome, a vivência, o espaço e os interlocutores. O quarto torna-se então um espaço que mantém viva a memória de uma mulher que, de outra forma, teria caído no esquecimento.

A decisão de Offred de se apropriar do quarto e a conseqüente comunhão que surge entre ela e a sua antecessora, estabelecem o espaço do quarto como um elemento fulcral para a produção de saber no feminino, ideia explorada por Virginia Woolf em “A Room of One’s Own” (1929, pg. 90). Desta forma, o quarto de Offred em *The Handmaid’s Tale* é mais do que um lugar em que a espera se funde com a resistência ou em que a vivência presente de Offred se funde com a vivência passada de apenas uma outra Serva. É, sim, um espaço de memória e resistência colectiva no feminino que, sendo um espaço de clausura, representa ao mesmo tempo a possibilidade de comunicação e imaginação de um futuro através da criação de narrativas.

É no escritório do Comandante que Offred adquire as ferramentas necessárias para descodificar a frase deixada pela sua antecessora. Offred descobre que a frase parte, na verdade, da memória do Comandante, uma memória de um universo marcadamente masculino, como o próprio explica: “‘You know how schoolboys are,’ he says. His laughter is nostalgic, I see now, the laughter of indulgence towards his former self.” (Atwood, 2016, pg. 196). A frase, que segundo o Comandante se traduz em inglês para “don’t let the bastards grind you down”, é então cravada na madeira pela Serva, naquilo que podemos inferir ser um acto de resistência e a frase passa a pertencer a um universo marcadamente feminino. Assim, Offred e a sua antecessora utilizam espaços e objectos de memória como ferramentas para resistir. Não podendo arquivar recordações como faz o Comandante, criam os seus próprios instrumentos, mentais ou físicos, apropriam-se do que já existe, e combinando a memória e a imaginação – a antecessora de Offred escreve esta frase imaginando uma leitora futura, e Offred traz a sua antecessora ao presente, imaginando-a – resistem e comunicam, com sucesso, através da memória.

Além das questões relacionadas com a fragmentação, anteriormente analisadas, o uso incorrecto do latim nesta frase levanta um outro ponto relevante. O Comandante que preseva a memória desta língua morta, adultera-a formalmente com esta frase, que contém palavras inventadas. A antecessora de Offred aprende a frase incorrecta através do Comandante e reproduz-na no quarto. Quando, por sua vez, Offred se depara com ela, sem saber o que significa, atribui-lhe a sua própria interpretação (“I pray silently: *Nolite te bastardes carborundorum*. I don’t know what it means, but it sounds right, and it will have to do, because I don’t know what else I can say to God.”, Atwood, 2016, pg. 101). Mais tarde, quando finalmente aprende

a sua suposta tradução, a memória original já sofreu adulterações na forma e no conteúdo e está enterrada debaixo de camadas de significado. A apropriação desta frase por Offred e a sua antecessora é, como já vimos, uma forma de resistência. A antecessora de Offred, porém, não tem controlo sobre o legado da sua resistência. A sua memória depende de Offred e do Comandante e ambos a reinventam – Offred imaginando a experiência da Serva, o Comandante substituindo-a por Offred (“‘Serena found out,’ he says, as if this explains it. And it does. If your dog dies, get another.”, Atwood, 2016, pg. 197). O percurso desta frase, que consiste, mais uma vez, num acto de memória, como descrito por Marianne Hirsch e Valerie Smith (2002, pg. 5), é um exemplo da falibilidade da memória e a sua predisposição para ser adulterada – essa adulteração traduz-se, muitas vezes, numa alteração de espaços e objectos físicos, como é o caso da frase em questão.

Como vimos anteriormente, estas são as principais falhas da memória enquanto forma de resistência, algo que fica claro em “Historical Notes”, onde descobrimos que a história de Offred está, afinal, a ser contada pelo filtro de Piexoto. As cassetes onde Offred conta a sua história – outro objecto de memória muito importante para a resistência de Offred – estão desordenadas e são reorganizadas e transcritas por Piexoto, que admite a possibilidade de erros na cronologia e nas transcrições (“...all such arrangements are based on some guesswork and are to be regarded as approximate, pending further research.”, Atwood, 2016 pg. 314). Fora do seu controlo, a memória de Offred, a sua história e o fruto da sua espera, estão, ainda, sujeitos a uma perspectiva masculina, e vítimas de observações misóginas (“We know that this city was a prominent way-station on what our author refers to as ‘The Underground Femaleroad’, since dubbed by some of our historical wags ‘The Underground Frailroad’”, Atwood, 2016, pg. 313) e de algum menosprezo pela sua experiência (“She could have told us much about the workings of the Gileadean empire, had she had the instincts of a reporter of a spy. What would we not give, now, for even twenty pages or so of printout from Waterford’s private computer!”, Atwood, 2016, pg. 322).

Como já foi apontado anteriormente, Offred recorrentemente descreve o tempo como um espaço físico, um lugar onde está inserida (“I lie, then, inside the room, [...], and step sideways out of my own time. Out of time. Though this is time, nor am I out of it.”, Atwood, 2016, pg. 47). Semelhantemente, também atribui características espaciais à sua espera (“I’m waiting, in my room, which right now is a waiting room.”, Atwood, 2016, pg. 60). Esta ideia prende-se com questões de mobilidade previamente analisadas, que, como já vimos, são um dos resultados da subjugação à espera. Se retornarmos a Penélope e às observações feitas por Melissa Mueller (2007) sobre a relação entre a mortalha de Laertes e o acto de relembrar – e

se considerarmos que, primeiro, Penélope tece a mortalha num espaço físico marcadamente feminino (Mueller, 2007, pg. 348) e, segundo, o tecer da mortalha prende-se directamente com a sua experiência na espera – podemos estabelecer mais uma ligação entre Penélope e Offred e as suas esperas. Se, como afirmámos, a espera pode ser interpretada em termos espaciais e se a espera permite, e até convida, o acto de relembrar, podemos considerar que a própria espera é um espaço de memória.

Iremos, de seguida, reflectir sobre o jardim de Serena, o espaço que melhor sintetiza as considerações que temos feito até agora – por ser um espaço marcadamente feminino e por dar forma à fusão da espera com a resistência. Antes, contudo, concluimos esta reflexão recorrendo, novamente, a Assmann:

A força vinculativa dos lugares está fundamentada de modo muito diversificado: no caso do local geracional, essa força repousa sobre uma cadeia de parentesco entre viventes e falecidos; no caso dos locais memorativos, ela repousa sobre uma narrativa resgatada e legada adiante; no caso de locais da recordação, sobre um mero interesse histórico de carácter antiquário; e no caso de locais traumáticos, sobre uma ferida que não quer cicatrizar (2011, pg. 359)

Se nos permitirmos alargar esta reflexão sobre os espaços de memória também aos objectos, podemos tirar algumas ilações sobre os espaços e objectos sobre os quais nos debruçámos ao longo desta secção. Podemos, por exemplo, considerar o quarto de Offred como um local geracional, em que se cria uma relação entre viventes e falecidos (Offred e a sua antecessora), que, não sendo uma relação de parentesco, é uma relação em que a experiência da primeira é herdada pela segunda; nos locais memorativos podemos enquadrar toda a república de Gilead, que resgata a narrativa de um passado imaginado e podemos também enquadrar aqui as cassetes de Offred e o relato de Piexoto, que recuperam a vivência de Offred e a transportam para o futuro. Os locais de recordação seriam o escritório do Comandante, Jezebel's e Ardua Hall, onde aqueles que querem e têm poder para fazê-lo, podem recordar o mundo pré-Gilead. Por fim, entre os vários locais traumáticos existentes em *The Handmaid's Tale* (incluindo o Muro onde são exibidos os criminosos enforcados, e sobre o qual, por razões de economia de tempo, não pudemos reflectir), o mais evidente deles é o corpo feminino – especificamente o corpo de Offred, que, como temos verificado, carrega em si todas as memórias da violência física causada por Gilead.

4.2.1. O jardim de Serena

Ainda relativamente aos espaços físicos em Gilead e a sua relação com a memória e com a espera, e para finalizar esta reflexão, é importante mencionar o jardim de Serena. É, mais uma vez, um espaço marcadamente feminino, associado não só a Serena, mas a toda a casta das Esposas e, mais especificamente, a uma actividade que utilizam para passar o tempo e preencher a sua espera. Sobre o jardim, Offred faz a seguinte observação: “There is something subversive about this garden of Serena’s, a sense of buried things bursting upwards, wordlessly, into the light, as if to point, to say: Whatever is silenced will clamour to be heard, though silently.” (Atwood, 2016, pg. 161). Esta interpretação do Jardim de Serena oferece-nos um novo prisma através do qual podemos entender a espera e a resistência como inter-dependentes. Como temos visto até agora, Offred não é uma personagem caracterizada por uma resistência activa, como é, por exemplo, Moira. Vimos também, contudo, que Offred não deixa de resistir a Gilead e que a sua resistência recorrentemente nasce da sua espera e da sua aparente passividade.

Uma das questões mais importantes na formulação desta dissertação relaciona-se com a possibilidade de existir resistência conciliada com a espera ou incorporada nela. A questão que agora surge é se existe possibilidade de resistência sem a espera. Offred vai oscilando entre a agencialidade e a passividade e mesmo a sua fuga de Gilead é um resultado dessa dualidade – por um lado, Offred inicia a sua relação com Nick por ordem de Serena e é levada por ele sem resistir e sem sequer saber se caminha para a salvação ou para a morte (Atwood, 2016, pg. 307); por outro lado, a sua relação com Nick é, como já vimos, o acto de resistência mais dinâmico levado a cabo por Offred e a sua capacidade de resistir na espera até ao fim é o que determina a sua sobrevivência. Seria possível a fuga de outra forma? São possíveis as suas estratégias de resistência, sem os conflitos que dela surgem? Seria possível o seu testemunho para gerações futuras ter sobrevivido se Offred tivesse optado por rejeitar a espera, em vez de instrumentalizá-la?

Para compreender estas questões, importa que consideremos não só a espera de Offred, mas a narrativa como um todo e as várias formas que a espera assume ao longo da mesma. *The Handmaid’s Tale* passa-se num período de aparente calma, depois de uma mudança violenta de paradigma e antes de outra (narrada em *The Testaments*, e que resulta na queda de Gilead). O que vemos, a maior parte do tempo, não é uma história de revolução ou luta contra um sistema, mas sim o dia-a-dia já normalizado de Gilead. A protagonista não é rebelde nem subversiva. E no entanto, há uma guerra a decorrer, da qual pouco sabemos excepto que existe.

Há corpos de criminosos em exposição (Atwood, 2016, pg. 41). Há redes de comunicação secretas e mercados negros (Atwood, 2016, pg. 24). A violência e a comoção quase nunca são vistas, mas estão sempre implícitas:

“I know why there is no glass, in front of the watercolour picture of blue irises, and why the window only opens partially and why the glass is shatterproof. It isn’t running away they’re afraid of. [...] It’s those other escapes, the ones you can cut open in yourself, given a cutting edge.” (Atwood, 2016, pg. 18)

Paira no ar uma ideia, “Nolite te bastardes carborundorum”, ora em forma de oração, ora em forma de ordem. Offred entende, por experiência, que a mudança pode passar despercebida (“Nothing changes instantaneously: in a gradually heating bathtub you’d be boiled to death before you knew it.”, Atwood, 2016, pg. 66). Tal como em *A Costa dos Murmúrios* e *The Penelopiad*, *The Handmaid’s Tale* conta a guerra do ponto de vista feminino, do ponto de vista de quem não participa nela, de quem espera pelo seu fim. Não quer isso dizer que a comoção e a violência da guerra não se façam sentir, ainda que silenciosamente, em pequenos detalhes. Gilead e Offred aparentam a mesma dormência que o jardim de Serena. Lydia compara as Servas a sementes (“Think of yourselves as seeds”, Atwood, 2016, pg. 28). A constante alusão a flores ao longo da narrativa, usualmente associadas a espaços ou personagens femininas, sublinha essa ideia (“a print of flowers, blue irises, watercolour. Flowers are still allowed.”, Atwood, 2016, pg. 17). Contudo, como já observámos, a imagem das flores é carregada de dualidades e conflitos. Como uma semente, Offred é um elemento enterrado em Gilead, que aparenta corresponder àquilo que o Estado exige dela, mas que rompe o solo e se transforma nesta flor, com todas as suas ambiguidades. E, como no jardim de Serena, há algo de dinâmico, em Offred e em Gilead, que resiste apesar da espera, ou mesmo por causa dela e que, ao longo da narrativa, vai encontrando maneiras discretas de florescer.

5. Considerações finais – a sobrevida de Offred

Em *On Waiting*, a propósito da espera de Penélope, Harold Schweizer escreve o seguinte:

We will open *The Odyssey* again, Penelope will re-commence her waiting. We will wait again. Literary narratives teach us how to come to the end of waiting and then to wait again, how to weave and unweave our time, how to compose and revise our life. They teach us also that no end, no object of waiting can fulfill our waiting. (...) What constitutes a literary text or work of art is not its formal closure or aesthetic completeness but rather its continuity in our own time of waiting.

(Schweizer, 2008, pgs. 46, 47)

É com este pressuposto em mente que redigimos o capítulo de conclusão desta dissertação. *The Handmaid's Tale*, com uma narradora que se contradiz, que causa desconfiança, que se apresenta em fragmentos, incompleta, reorganizada por outrem, é uma obra que convida a continuidade, o coser e descoser, as revisões, releituras e reinterpretações. Por isso, terminaremos contrapondo a obra de Atwood com outras produções artísticas baseadas no romance e reflectiremos sobre a forma como eles resolveram, aprofundaram ou apagaram as várias questões que fomos colocando ao longo da dissertação, mas principalmente aquelas que se ligam com a espera.

A primeira destas produções é o filme de 1990, com o mesmo nome, realizado por Volker Schlöndorff. Esta adaptação apresenta uma atmosfera mais leve do que o romance ou a série, com uma protagonista que sorri mais, conversa mais e sofre menos. Ao contrário da série, que decidiu manter a voz de Offred como narradora, o filme opta por não ter a Serva a contar a história, abandonando a obrigação de contar apenas aquilo que Offred sabe ou consegue ver. Ainda assim, salvo alguns breves momentos, o ponto de vista principal continua a ser o de Offred e Schlöndorff opta por condensar o universo num espaço geográfico menor: Offred consegue ver, por exemplo, trabalhadores das Colónias.

O tema da espera não está, de forma explícita, tão presente nesta adaptação como no romance, mas não deixa de existir. Quando Serena propõe que Offred e Nick tenham relações sexuais – que, como já vimos, é um momento em que Serena se tenta apropriar da sua espera e da de Offred – está a enrolar um novelo de lã, numa alusão à tecelagem de Penélope. Serena avisa: “You are running out of time” enquanto Offred segura o fio do novelo, que vai lentamente sendo puxado das suas mãos por Serena.

Nesta adaptação, Moira tenta escapar a primeira vez fingindo desmaiar. Esta encenação de passividade prova ser ineficaz. Da segunda vez, e semelhante ao que acontece no romance, tenta passar despercebida vestida de Tia e acaba também por falhar. Esta segunda tentativa apresenta mais dinamismo que a primeira, mas mesmo assim não exige um confronto directo. A fuga de Offred, bem sucedida, requer o assassinado do Comandante, o que nos indica, em primeiro lugar, que a Offred de Schlöndorff apresenta uma resistência mais activa do que a de Atwood e em segundo lugar, que a resistência activa é a única saída possível de Gilead – desde que, claro, esteja aliada ao amor, neste caso entre Offred e Nick.

Duas diferenças consideráveis entre o romance de Atwood e o filme de Schlöndorff são a ausência da frase “Nolite te bastardes carborundorum” do filme e o facto de a Moira de Schlöndorff conhecer Offred apenas em Gilead. A consequência destas alterações é que a Offred da adaptação acaba por não ter ligações com o passado: nem o seu, nem o colectivo, que a ligaria à Serva que a precedeu. A única ligação possível seria a ligação com a sua filha, mas Offred projecta-a para o futuro, terminando aliás o filme com essa mesma ideia: “I know we’re going to find her. She will remember me”.

Enquanto no romance não é claro que fim Offred tem, no filme sabemos que conseguiu escapar até ao território dos rebeldes, ainda que fique em aberto o que acontece depois disso. O final desta adaptação dá-nos uma certeza que não existe no romance: é possível escapar a Gilead e existe uma resistência activa. Contudo, e talvez paradoxalmente, o facto de o relato de Offred ser reproduzido por Piexoto no final do romance, elemento que não existe no filme, é o que nos dá garantias de que Offred, ou parte dela, sobreviveu.

A adaptação da *Hulu* (2017) mantém a narração de Offred e replica, muitas vezes, as palavras exactas do romance. As alterações que existem ora ajudam a servir as mudanças no enredo, ora dão a Offred uma linguagem mais coloquial, que contrasta com a formalidade de Gilead e realça a resistência de Offred. Por outro lado, a série apresenta múltiplos pontos de vista, o que, tal como no filme, nos permite ter acesso a mais informação sobre Gilead, bem como a mais perspectivas sobre a espera. O mesmo acontece em *The Testaments* (Atwood, 2019), que se reparte em três relatos diferentes.

Dentro das perspectivas apresentadas na série, há especial destaque à perspectiva de Moira, que tivemos oportunidade de analisar anteriormente, e à de Serena. A Serena da *Hulu* é muito mais violenta do que a de Atwood ou a de Schlöndorff – é também uma figura com muito mais destaque na construção de Gilead, apesar de a sua importância nunca ser reconhecida oficialmente pelos Comandantes – esta influência de Serena, aliada à narrativa de *The Testaments* em que descobrimos que Lydia é responsável por grande parte da constituição de

Gilead, vem a reforçar uma ideia apresentada pela personagem de Piexoto no romance e analisada nesta dissertação: Gilead é, de certa forma, matriarcal em conteúdo.

Em alguns aspectos, a *Offred* da *Hulu* mostra mais resistência, ou intenção de resistência, do que a original. Na série, Offred e Moira tentam escapar juntas (primeira temporada, quarto episódio), enquanto no romance Offred simplesmente imagina como terá sido a fuga – e no filme, ajuda Moira a escapar mas não vai com ela. E, no décimo episódio da primeira temporada, Offred comenta as roupas das Servas: “They should have never given us uniforms if they didn’t want us to be an army”. A propósito, a série também parece responder à problemática da sororidade, levantada no romance. Na obra de Atwood, os obstáculos à solidariedade feminina são inúmeros – daí a comunicação ser uma das estratégias mais importantes de Offred: Offred comunica com mulheres imaginadas – a Serva que a precedeu, Moira, a sua mãe, a sua filha – mas não consegue estabelecer relações significativas com as mulheres reais com quem interage (“I wanted to think I would have liked her, in another time and place, another life. But I could see already that I wouldn’t have liked her, nor she me”, Atwood, 2016, pg. 26). A exceção teria sido Ofglen, se Offred não optasse, no fim, por rejeitar essa relação. Já na série, apesar de a relação entre Offred e Serena ser, a maior parte do tempo, muito mais hostil do que no romance, existem vários momentos de solidariedade feminina e os laços de cumplicidade criados entre as mulheres (inclusivamente entre mulheres de castas diferentes) é muito mais evidente (segunda temporada, sétimo episódio). Em *The Testaments*, igualmente, a comunicação, manifestada em forma de sororidade, cumpre um papel vital, sendo que é a relação de Lydia, Daisy e Agnes que resulta na queda de Gilead.

Contudo, importa considerar que a resistência desta versão de Offred acontece maioritariamente na sua cabeça, tal como a original – o seu discurso coloquial é quase sempre interior. Na segunda temporada, Offred tem acesso a um carro e tem a oportunidade de fugir com ele (segundo episódio). O carro como um símbolo de mobilidade, masculinidade e poder já foi referido a propósito da fuga de Moira no final da primeira temporada, e a mesma ligação pode ser feita com Ofglen: como Moira, Ofglen é uma mulher lésbica que tenta resistir activamente a Gilead e no seu derradeiro acto de resistência rouba um carro e atropela um Guarda. Offred, sentada ao volante, não é capaz de ligar o carro e conduzir.

Referimos anteriormente o comentário de Sandra Tome sobre a importância do romance na obra de Atwood, e sobre o facto de a autora não oferecer nenhuma escapatória a Gilead e à espera que não passe por uma relação amorosa com um homem (1993, pg. 79). Podemos, mais ainda, argumentar que mesmo a fuga de Offred, possível através da sua relação com Nick, não é bem sucedida, se considerarmos que, no futuro, o que sobra de Offred continua

a ser governado por uma sociedade patriarcal que a define. O filme de Schlöndorff, a série da *Hulu*, e *The Testaments* parecem reabrir essa discussão. Em *The Testaments*, além de vermos o colapso de Gilead, Offred, ainda viva, reencontra as suas filhas. No filme de Schlöndorff, a fuga de Offred pode ter sido potenciada pela sua relação com Nick, mas é o homicídio do Comandante (que Offred acredita ter sido um pedido de Ofglen e não de Nick) que garante o sucesso do plano. Na série da *Hulu*, são várias as personagens que conseguem fugir para o Canadá. Contudo, tal como verificámos no romance, nada do que foi acima listado acontece sem ambiguidade e a saída de Gilead não corresponde necessariamente ao fim da espera. A Offred de Schlöndorff só fala explicitamente sobre espera depois de fugir de Gilead (“So I wait. I wait for my baby to be born into a different world.”). Em *The Testaments*, os depoimentos de Lydia, Agnes e Nicole são apresentados por Piexoto, levando-nos novamente a perguntar se a resistência destas personagens foi bem sucedida. Ao longo da série, Offred tem várias tentativas falhadas de sair de Gilead. No terceiro episódio da segunda temporada, a protagonista afirma ter decidido abandonar a espera (“I waited before. I thought things might be ok. I swore I’d never do that again.”), mas acaba, no episódio seguinte, por entregar-se a Gilead por completo (“Let Hannah forget me. Let me forget me.”).

Offred relembra que Gilead está dentro de cada um, o que se verifica quando Moira, no Canadá, se apresenta usando o nome que usava em Jezebel’s (segunda temporada, terceiro episódio). A espera por um mundo pós-Gilead transforma-se numa espera por notícias, pela recuperação psicológica, por um movimento de resistência, ou mesmo pelo retorno a Gilead.

Em todas as obras seleccionados para esta reflexão final, a espera existe como uma condição eminentemente imposta ao feminino. Nenhuma das obras em questão é bem sucedida na dissolução desta condição. Mas, como temos vindo a argumentar, a dissolução da espera não é necessariamente o caminho desejado. No romance, na sequência, nas adaptações e no nosso revisitar de cada uma destas obras, a espera é, como aponta Schweizer, inevitável – e necessária. A espera não é feminina por ser passiva, nem passiva por ser feminina. Não é, nas palavras de Pablo Neruda, a “inacção definitiva”. É, por outro lado, dinâmica, como o jardim de Serena, conciliável com a resistência e até vital para a mesma e, se revisitada, reformulada, reorganizada, enfim, recomposta, é também transformadora.

Bibliografia

Bibliografia activa

- Atwood, M. (2016). *The Handmaid's Tale*. Vintage Classics.
- Atwood, M., Maxcy L.R., Miller, B., et al. (guionistas), Barker M., Moss, E. et al. (realizadores). (2017). Miller, B. (Produtor Executivo). *The Handmaid's Tale*. MGM Television
- Atwood, M. (2018). *The Penelopiad*. Canongate Books.
- Atwood, M. (2019). *Alias Grace*. Virago Press.
- Atwood, M. (2019). *The Testaments*. Chatto & Windus.
- Beckett, S. (1987). *Waiting for Godot*. Palgrave Macmillan.
- Homero & Lourenço, F. (2018). *Odisseia*. Quetzal Editores.
- Jorge, L. (1995). *A Costa dos Murmúrios*. Dom Quixote.
- Oates, J. C. (2018). *Hazards of Time Travel*. HarperCollins Publishers.
- Schlöndorff, V. (Realizador). (1990). *The Handmaid's Tale* (Filme). Estados Unidos: Cinemacom Entertainment Group.

Bibliografia passiva

- Agarwal, P. (2020). "Waiting as domination, Waiting as resistance". *The Sociological Review*.
- Alter, A. (08.10.2018). "How Feminist Dystopian Fiction Is Channeling Women's Anger and Anxiety". *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2018/10/08/books/feminist-dystopian-fiction-margaret-atwood-women-metoo.html>
- Assmann, A. (2011). *Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural*. Editora Unicamp.
- Atwood, M. (n.d.). *Margaret Atwood Teaches Creative Writing*. MasterClass.
<https://www.masterclass.com/classes/margaret-atwood-teaches-creative-writing>
- Atwood, M. (17.06.2005). "Aliens have taken the place of angels." *The Guardian*.

<http://www.theguardian.com/film/2005/jun/17/sciencefictionfantasyandhorror.margaretatwood>

- Atwood, M. (2012). *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. House of Anansi Press Incorporated.
- Ayeko, J. (28.03.2018). “Sarah Baartman: Exploração, racismo e miséria”. <https://www.dw.com/pt-002/sarah-baartman-explora%C3%A7%C3%A3o-racismo-e-mis%C3%A9ria/a-42596329>
- Balmar, D., & Mellström, U. (2019). “Cyborgs and entanglements of technology, masculinity, and (automated) vehicles”. *Feministische Studien*, 37(2), (pgs. 320–334.)
<https://doi.org/10.1515/fs-2019-0030>
- Bastián, A. J. (14.06.2017). In Its First Season, The Handmaid’s Tale Greatest Failing Is How It Handles Race. *Vulture*.
<https://www.vulture.com/2017/06/the-handmaids-tale-greatest-failing-is-how-it-handles-race.html>
- Baudelaire, C., & Mayne, J. (1964). *The painter of modern life, and other essays*. Phaidon.
- Bradley, L. (03.05.2017). Handmaid’s Tale: The Strange History of “Nolite te Bastardes Carborund. *Vanity Fair*.
<https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/05/handmaids-tale-nolite-te-bastardes-carborundorum-origin-margaret-atwood>
- Bryson, V. (2007). *Gender and the politics of time: Feminist theory and contemporary debates*. Bristol University Press.
<https://doi.org/10.2307/j.ctt9qgwcr>
- Butler, J. (1988). ”Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal*, 40(4), 519.
<https://doi.org/10.2307/3207893>
- Crenshaw, K. (1989). “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”. *University of Chicago Legal Forum*, Volume 1989, Issue 1, Article 8. Chicago Unbound.

- Davies, B., & Funke, J. (2011). "Introduction: Sexual Temporalities." In B. Davies & J. Funke (Eds.), *Sex, Gender and Time in Fiction and Culture* (pgs. 1–16). Palgrave Macmillan UK.

https://doi.org/10.1057/9780230307087_1

- Disch, T. M. (2000). *The Dreams our Stuff is Made off: How Science Fiction Conquered the World*. Free Press.

- Dvorak, M. (2016). "Subverting utopia: Ambiguity in *The Handmaid's Tale*". In *Lire Margaret Atwood: The Handmaid's Tale* (pgs. 73–86). Presses Universitaires de Rennes.

- Fisher, J., & Silber, E. S. (2003). *Women in literature: Reading through the lens of gender*. Greenwood Press.

- Foucault, M. (1995). *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books.

- Gokcen, N. (2007). "The Past to Remember and the Past to Forget: Rewriting, Memory and Nostalgia in *The Penelopiad*". *Memory and Nostalgia: Proceedings of the Eleventh International Cultural Studies Symposium*. Ege University Press.

- Greene, M. (2016). "Body/Language in *The Handmaid's Tale*: Reading Notes". In Dvorak, M. (Ed.), *Lire Margaret Atwood: The Handmaid's Tale* (pgs. 101–112). Presses universitaires de Rennes.

- Grosz, E. (1995). *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. Routledge.

- Guenther, L. (2013). "Dead Time: Heidegger, Levinas, and the Temporality of Supermax Confinement". *Solitary Confinement: Social Death and Its Afterlives*. University of Minnesota Press.

<https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt4cggj8>

- Halberstam, J. (2011). "Unbecoming: Queer Negativity/Radical Passivity." Davies, B. Davies & Funke, J. (Eds.), *Sex, Gender and Time in Fiction and Culture* (pgs. 173–194). Palgrave Macmillan UK.

https://doi.org/10.1057/9780230307087_10

- Hirsch, M., & Smith, V. (2002). "Feminism and Cultural Memory: An Introduction". *Signs*, 28(1), (pgs. 1–19).

<https://doi.org/10.1086/340890>

- Karakantza, E. D. (1997). “Odysseia or Penelopeia? [An assessment of Penelope’s character and position in the Odyssey]. *Mètis. Anthropologie Des Mondes Grecs Anciens*, 12(1), (pgs. 161–179).
<https://doi.org/10.3406/metis.1997.1066>
- Kellaway, K. (29.11.2018). “Hazards of Time Travel by Joyce Carol Oates review – an American nightmare.” *The Guardian*.
<http://www.theguardian.com/books/2018/nov/29/hazards-of-time-travel-by-joyce-carol-oates-review>
- Larbalestier, J. (2002). *The Battle of the Sexes in Science Fiction*. Wesleyan University Press.
- Lispector, C. (1960). “A menor mulher do mundo”. *Laços de Família*, (pgs. 68–75).
- Martin, E. (1991). “The Egg and the Sperm: How Science Has Constructed a Romance Based on Stereotypical Male-Female Roles”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 16(3).
<https://doi.org/10.1086/494680>
- Marx, K. (2012). *Crítica do Programa de Gotha*. Boitempo.
<https://www2.boitempoeditorial.com.br/produto/detalhe/338/critica-do-programa-de-gotha>
- McDermott, S. (2002). “Memory, Nostalgia, and Gender in *A Thousand Acres*”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(1)
<https://doi.org/10.1086/340916>
- Michael, M. (2003). “Freedom reconsidered: Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale* (1985)”. *Women in literature: Reading through the lens of gender* (pgs. 134–136). Greenwood Press.
- Miner, M. (1991). “Trust Me”: Reading the Romance Plot in Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale*. *Twentieth Century Literature*, 37(2), (pgs. 148–168.)
<https://doi.org/10.2307/441844>
- Mueller, M. (2007). “Penelope and the Poetics of Remembering”. *Arethusa*, 40(3) (pgs.337–362).
<https://doi.org/10.1353/are.2007.0023>
- Neruda, P. (1958). “A callarse”. *Estravagario*. Editorial Losada.

- Pickard, S. (2020). “Waiting like a girl? The temporal constitution of femininity as a factor in gender inequality”. *The British Journal of Sociology*, 71(2), (pgs. 314–327).

<https://doi.org/10.1111/1468-4446.12733>

- Ponzanesi, S. (2017). “Beyond the Black Venus. Colonial Sexual Politics and Contemporary Visual Practices Revisited”. *ReSignification* (pgs. 137–147). Postcart.

- Ridout, A. (2000). “Temporality and Margaret Atwood”. *University of Toronto Quarterly*, 69(4) (pgs.849–870).

<https://doi.org/10.3138/utq.69.4.849>

- Schweizer, H. (2008). *On Waiting*. Routledge.

- Seed, D. (2011). *Science Fiction: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

- Shaista, I., & Banerji, N. (2013). “Deconstructing Gender and Myth in Margaret Atwood’s The Penelopiad”. *Anglisticum Journal*, 2(3).

[http://dx.doi.org/10.0001/\(aj\).v2i3.1318](http://dx.doi.org/10.0001/(aj).v2i3.1318)

- Smit, B. V. Z. (2008). “From Penelope to Winnie Mandela – Women Who Waited” *International Journal of the Classical Tradition*, 15, (pgs. 393–406.)

<https://doi.org/10.1007/s12138-009-0047-0>

- Tome, S. (1993) “‘The Missionary Position’: Feminism and Nationalism in Margaret Atwood’s The Handmaid’s Tale”. *Past, Present, Future. Spec. Issue of Canadian Literature* (pgs. 138–139).

<https://www.canlit.ca>

- Varma, N. (21.01.2020). “The Waiting Woman In Literature: Revisiting The Myth of Penelope”. *Medium*.

<https://medium.com/@nandinivarmaaa/what-women-do-with-their-time-revisiting-the-myth-of-penelope-7f98d372d239>

- Walker, R. (2018). “Rethinking beauty as resistance.” *All About Women 2018*. PastTime.

<https://www.pastimeapp.com/ep/Ideas-at-the-House-Rethinking-beauty-as-resistance-with-Rebecca-Walker-or-All-About-Women-2018>

- Wallowitz, L. (2004). “Reading as Resistance: Gendered Messages in Literature and Media”. *English Journal*, 93(3) (pgs. 23–31).

- Woolf, V. (1929). *A Room of One's Own*. Hogarth Press.
<https://www.feedbooks.com/book/6655/a-room-of-one-s-own>