

Quem Cala, Consente? Uma Leitura de “Calúnia” e de *The Handmaid’s Tale* sob a Perspectiva do Silêncio

Is Silence Consent? A Reading of “Calúnia” and *The Handmaid’s Tale* under the Perspective of Silence

*Relines Rufino de Abreu**

*Maria Cristina Pimentel Campos***

RESUMO: Este artigo visa perscrutar o silêncio nas obras *The Handmaid’s Tale* (1985), de Margaret Atwood e “Calúnia” (1981), de Lillian Hellman, como elemento promotor de significação, principalmente no que se refere aos papéis sociais representados pelas personagens. Através das vozes sociais do discurso, observa-se a implantação da política do silêncio por duas vias: o silêncio local e o silêncio constitutivo. Os textos aqui analisados mostram a intersecção dessas duas formas do silêncio ao mesmo tempo em que apresentam diferentes métodos de aplicação dessa política.

PALAVRAS-CHAVE: silêncio; censura; desviante; Margaret Atwood; Lillian Hellman.

“There is a crack in everything
That's how the light gets in”

Leonard Cohen

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Viçosa.

** Professora Doutora Associada da Universidade Federal de Viçosa.

Leonard Cohen em sua canção “Anthem” (1992) expõe uma forma de viver em que indivíduo destrói a si mesmo e não possui ciência dos danos que causa ao seu próprio mundo. Porém, mesmo em meio ao caos o indivíduo encontra soluções positivas ou negativas para contornar os próprios problemas. Essa temática está presente nas obras que serão analisadas neste estudo, “Calúnia”¹ (1981), peça teatral de Lillian Hellman e *The Handmaid’s Tale* (1985), romance da canadense Margaret Atwood. Sob outra perspectiva, o que Leonard Cohen aponta também pode servir metaforicamente para uma análise estrutural dos discursos presentes nas obras, na medida em que Eni Orlandi em *As formas do silêncio* (1997), afirma que para se compreender o sentido de um discurso deve-se estar atento aos vãos, fragmentos, “cacos”, os quais são também carregados de significados tão importantes quanto aos das palavras. Esses vãos são permeados pelo o que a estudiosa chama de silêncio.

Tanto em “Calúnia” quanto em *The Handmaid’s Tale*, o *modus viventis* escolhidos pelos personagens ou imposto a eles são consequências da busca pela resolução de algum conflito dentro desses microcosmos fictícios. As vozes sociais presentes nesses discursos são carregadas de ideologias advindas de sociedades heterossexistas e totalitárias. A partir disso, o olhar se dirige para a investigação do fator silêncio como promotor de significação em “Calúnia” e *The Handmaid’s Tale*, principalmente no que se refere aos papéis sociais representados pelas personagens. Este estudo visa comparar as duas produções artísticas, tendo em mente os preceitos da Literatura Comparada e, principalmente, estabelecer relações sobre o modo com que a “política do silêncio” se desenvolve nas obras – ponto de intersecção entre os textos.

¹ Fotocópia da tradução pertencente à sede da Sociedade Brasileira de Autores teatrais, na cidade do Rio de Janeiro.

As produções literárias analisadas nesse estudo são manifestações onde o poder da palavra enquanto elemento constituidor de realidades encontra espaço de destaque. A ausência da verbalização atua nas obras pela falta de liberdade de expressão que apaga a identidade do sujeito, ao passo que o ato de se expressar torna-se ferramenta necessária à sobrevivência. Em ambas as produções, existe a necessidade de impedir que a voz do indivíduo desviante se manifeste – assunto discutido sob a luz de Eni Orlandi e Mikhail Bakhtin.

Em *As formas do silêncio*, Orlandi assinala a existência da noção de “pôr em silêncio” e não simplesmente de estar nele. Nessa imposição, o silêncio produz sentido e empata com a incompletude da linguagem, na qual Orlandi afirma “[...] todo dizer é uma relação fundamental com o “não-dizer” (ORLANDI, 1997, p. 12). Em outras palavras, ele aponta para horizontes de significação fora da linguagem. Essas considerações vão corroborar a formação de um princípio fundador de que o silêncio existente nas palavras produz espaço de recuo para que se possa atribuir significado a elas. Nesse sentido, vale a pena lembrar que a transparência não é um aspecto da linguagem. A partir do discurso, revelam-se nela crenças e intenções do indivíduo ou das classes de poder, ou seja, por trás do silenciamento ou do pronunciamento existem intenções e discursos anteriores. Esse aspecto cria um deslocamento do significado de forma que todo discurso se remeta a outro, fornecendo-lhe realidades significativas. Essa característica vai ao encontro do princípio do dialogismo bakhtiniano (1993), segundo o qual o texto é uma teia em que se cruzam diferentes discursos, vozes, as quais entram em convergência ou divergência umas com as outras. Por conseguinte, observa-se que o silêncio possui voz, tendo participação ativa no discurso.

Desse modo, o silêncio vai ser ponto de sustentação das várias formações discursivas, as quais revelam diferentes sujeitos, o lugar da enunciação e construtos ideológicos, produzindo diferentes sentidos. Se os aspectos ideológicos e históricos são de grande valia para que se possa entender toda essa complexidade do “calar-se”, seguem-se nessa esteira considerações a respeito de uma retórica de dominação, neste caso a da opressão, como também a retórica do oprimido. As relações de poder fomentadoras do binarismo opressor/oprimido promovem a ideia de que uma dessas classes recorte o sentido do discurso, já que a fala e o silêncio se completam e, assim, disseminam ideologias – forma que Orlandi nomeia como “política do silêncio” ou silenciamento.

Concatenando essas ideias, as palavras são atravessadas pelo silêncio e o não-dizer transpira da linguagem, uma vez que se pode sempre direcioná-lo a sentidos não expressos anteriormente ou que se fizeram calar. Existe também o espaço da incerteza, onde o vão do silêncio abre um leque de interpretações para os mais diferentes discursos, como em *The Handmaid's Tale* e em “Calúnia”

A partir de uma perspectiva distópica, *The Handmaid's Tale*, publicado em 1985, desenha o sistema ecológico e toda a estrutura de uma nova sociedade, *Gilead*, em um futuro próximo. A narradora, a aia Offred, conta que os Estados Unidos sofreram um grande golpe de Estado, onde foi implantado um regime totalitário teocrático cristão, com o intuito de controlar a fertilidade. Para atingir seus objetivos, este sistema mostra uma intrínseca relação de opressão, onde o oprimido é violentado pelas novas leis de um Estado que impõe um novo estilo de vida. Nesse país, os indivíduos devem seguir rigorosamente as normas sociais sob pena de morte ou de torturas. As questões ideológicas são produtos da máquina capitalista e da Bíblia sagrada, sendo sempre disseminadas de forma violenta. A

censura, então, torna-se ferramenta para que o governo consiga manter a ordem. Qualquer ação desviante dessas normas sociais causará a destruição do indivíduo. Este fato nos leva à “Calúnia”, peça de Lillian Hellman

“Calúnia”² narra a trágica história de duas professoras condenadas por homossexualismo, acusadas falsamente por uma criança, Mary Tilford. A peça se passa na década de 30, tendo como cenário principal um colégio para meninas, “Wright-Dobie”, fundado pelas professoras Karen Wright e Martha Dobie. Mary Tilford, uma das alunas, conta uma mentira para a avó, a influente Amélia Tillford, convencendo-a de que as duas professoras mantinham relações amorosas. As consequências foram desastrosas, pois, o colégio perdeu todas as alunas e sua credibilidade, restando às fundadoras o isolamento e a condenação social.

De acordo com Thomas Adler (1999) os maiores sucessos de Lillian Hellman se concentram em “The Children Hour” (1934) e “Little Foxes” (1939)³. Ademais, a escritora canônica, assim como outros artistas de sua época, lutou contra os preconceitos e perseguições, a ponto de Adler afirmar que “o estilo de Hellman é adaptação de princípios formais que permite a incorporação de elementos políticos, os quais as vezes se elevam e outras emergem” (ADLER, 1999, p. 126).

Essa afirmação está de acordo com o momento histórico presenciado pela escritora, o do “caça às bruxas”, quando qualquer atividade que insinuasse um germe do comunismo era censurada. Muitos diretores e atores de cinema e teatro foram perseguidos e presos em razão da paranoia anticomunista. Esse quadro influenciou diretamente a produção de “Calúnia”. O grupo representante do movimento de esquerda, do qual

² Título original “The Children’s Hour”.

³ Traduzido para o português como “As pequenas raposas” (2004).

Hellman participava, agiu passivamente diante desse processo de perseguição – atitude que a autora condena intensamente. A derrota moral dos liberais é representada pela personagem Sr^a Lilly Mortar, atriz de teatro e tia de Martha, a qual se mostra cúmplice daqueles que perseguem por acusações baseadas em insinuações e, para evitar notoriedade, permanece passivas diante desse quadro. A Sr^a Lilly Mortar sai da cidade em turnê no teatro, e não volta para negar no tribunal as acusações feitas à sobrinha. De acordo com Carl Rollyson, Hellman realiza uma crítica moral e não política, neste aspecto, visto que ficar calado seria “politicamente irresponsável, mas moralmente repreensível” (ROLLYSON *apud* Adler, 1999, p. 134). Dentre os vários significados do silêncio, observa-se que a ausência da personagem Lilly Mortar no tribunal revela significados e ideologias da época. É o silêncio vindo do medo da condenação social, revelador por si só das posições políticas ou morais do indivíduo. Quando indagada sobre sua ausência, Sr^a. Mortar responde:

Eu não me recusei, absolutamente, Martha. Vocês estão dando uma interpretação errada ao que aconteceu. Eu estava numa tournée e não podia me afastar. Era um compromisso moral [...]. Não traria vantagem a nenhuma de nós, aparecer envolvida nesse escândalo tão desagradável.

(HELLMAN, 1934, p. 65).

Embora Hellman tenha sido uma ativista política perseguida, ela usa a arte como forma de expressão de suas concepções morais. Em sintonia com as questões políticas de seu tempo, está também Margaret Atwood. Lorraine York (2006) revela que Graham Huggan dedicou um capítulo de seu *The Post Colonial Exotic* para discorrer sobre a postura de Atwood enquanto escritora. Ele aponta:

Primeiramente, trabalho árduo e produtividade; sua habilidade para funcionar como porta-voz em uma gama de assuntos literários e políticos; a multiplicação de seus vários papéis

públicos como escritora, feminista, nacionalista [...], seu lançamento de ataques subversivos na moral social⁴.

(Huggan *apud* York, 2006, p. 28, tradução nossa)

Relaciona-se a Atwood às questões feministas, ecológicas e nacionalistas, ocupando um lugar especial dentro do âmbito da literatura canadense e da mundial, sempre procurando tratar de questões identitárias e de poder.

Em *The Handmaid's Tale*, a incursão de uma sociedade totalitária desejava de uma reforma social e política, traz necessidade de recriar uma identidade que encaixe nos moldes dessa sociedade. Offred silencia uma série de pensamentos e sentimentos por medo de ser denunciada, tal qual se pode ressaltar os momentos em que as aias saiam da casa do Comandante para fazerem compras. Elas caminham e retornam juntas das compras. No caminho, Offred deseja estabelecer laços de amizade, mas, existe o medo de ser denunciada caso ela exprimissem algo que a outra aia poderia interpretar mal e, logo, ser considerada desviante. Situação similar ocorre no texto de Hellman, porém, as intenções dos “desviantes” ficam mais veladas. Tanto “Calúnia” quanto *The Handmaid's Tale* trazem alertas sobre o poder da sociedade em criar imagens destruidoras do indivíduo.

As construções dessas imagens têm como base fatos não comprovados, mas o poder social de impelir o sujeito à escravidão da conservação dessas imagens é tão forte que aquele que é considerado desviante de suas normas morais recai na morte social. Hellman mostra como uma forte acusação, mesmo feita por uma criança, traz perigosas conseqüências. A

⁴ [...] first and foremost, hard work and productivity; her ability to function as a spokesperson on a wide range of topics both literary and political; the multiplication of her public roles as a writer, feminist, nationalist [...] her launching of subversive attacks on social mores (Huggan *apud* York, 2006, p. 28).

acusadora, Mary Tilford, diz que as amigas viram, através da fechadura da porta, as professores em uma relação amorosa. Como essa porta não apresentava fechaduras, a ironia de ser uma criança a acusadora e a incriminação ser feita mesmo com ausência de provas provoca a reflexão sobre as injustiças sociais que são cometidas quando um país se encontra em estado de alerta.

Eni Orlandi (1997) expõe que a historicidade é também responsável pela formação dos múltiplos discursos, entre eles, a compreensão de desvio as normas sociais – o que resulta na condenação do sujeito muitas vezes ao isolamento, como é o caso de Martha Dobie e Karen Wright. Durante muito tempo, os seres desviantes não possuíram voz ativa, contudo, a sociedade se torna o seu porta-voz. Através da constituição da subjetividade pelo o olhar do Outro, a voz social fala por essas classes desviantes de forma a produzir esteriótipos e estigmas e evitar que outros exemplos apareçam. Essa vertente deságua na construção de sentidos e de discursos que servem para as instituições de poder controlar e exaltar seus valores. A esse respeito, Bakhtin (2006) esclarece que as instituições de poder tentam monologizar o discurso e criar uma noção de verdade única. Como as vozes das classes “desviantes” estão submersas, o que emerge como verdade é o olhar das instituições de poder, a saber, Família, Igreja e Estado, entre outras. Portanto, as questões de dominação ou resistência, pelo viés da historicidade, produzem discursos assinalados pelas produções de sentido que condenam os desviantes ao silêncio.

O temor de que a hierarquia do poder se reverta, ou seja, que seres desviantes subam ao poder é intenso nos países que desejam manter a soberania. Em *O The Handmaid's Tale* essa paranóia esmaga os direitos éticos e morais conquistados até a década de 80, chegando a negar o direito de ler e escrever para as aias, de modo que a liberdade de expressão é totalmente

lesionada por meio da política do silêncio. Utilizando-se de um gravador, Offred narra sua história, transgredindo a política do silêncio e rompendo com o discurso monologizador. É a voz da margem adquirindo altivez e concorrendo com a voz do discurso hegemônico, mostrando ser a linguagem o espaço *par excellence* para a interação e o conflito entre as diferentes vozes. Offred reconhece o poder da escrita:

A caneta entre meus dedos é sensual, quase viva, eu posso sentir o seu poder, o poder das palavras que ela contém. Caneta é Inveja, tia Lydia diria, citando outro lema do Centro, advertindo-nos para ficar longe de tais objetos. Eles estavam certos, é inveja.

(ATWOOD, 1985, p. 95, tradução nossa)⁵

Offred necessita expressar o que se passa em seu interior ao passo que Martha silencia a sua condição sexual para si e para os outros durante a maior parte da peça. Essa duas necessidades estão ligadas à ideia de que a linguagem corrobora a percepção da existência, visto que ao verbalizar algo, a ideologia presente nas palavras remete a imagens já construídas pelo olhar social. Martha quer fugir dessa realidade e Offred precisava recriá-la. Adiante veremos como cada um destes processos ocorre.

A questão da formação da identidade é de supra importância nas obras, principalmente em relação à historicidade, como discorreu Eni Orlandi. Vale a pena ressaltar que a sugestão do desvio é tão acusadora como o desvio em si. O olhar do Outro constrói a subjetividade das professoras a partir de uma diferença amparada pela exclusão. Kathryn Woodward (2009) pontua que as representações sociais

⁵ The pen between my fingers is sensuous, alive most, I can feel its power, the power of words that it contains. Pen is Envy, Aunt Lydia would say, quoting another Centre motto, warning us away from such objects. And they were right, it is envy (ATWOOD, 1985, p. 95).

procuram construir uma identidade para todos os cidadãos de forma uniformizada. Quando o sujeito não comunga dos mesmos valores, ele é tido como estranho, e, neste caso, surge a necessidade de excluí-lo daquela sociedade em cujos perfis da normatização sua identidade não se encaixa. A seguir, analisa-se a implantação da política do silêncio.

De acordo com Eni Orlandi, a política do silêncio se refere ao fato de que, ao se pronunciar, o indivíduo elimina outros sentidos possíveis dentro de uma situação discursiva. Esse processo se distribui em duas formas distintas, mas que permanecem ligadas, se relacionando à ideia de “poder-dizer”.

A primeira forma é chamada de “silêncio constitutivo”, representante da produção de sentidos a partir de um efeito de se dizer X para não dizer Y, no intuito de se evitar expor certos significados. O “silêncio local”, por sua vez, liga-se à noção de interdito, como a censura, por exemplo, que vai se estabelecer como uma estratégia política para determinar o proibido. Orlandi argumenta que o sujeito e o sentido se formam ao mesmo tempo no discurso, mas, ao se proibir um tipo de discurso, o sujeito também é impedido de assumir certas “posições” e “lugares”. Segundo a estudiosa, “[...] a censura pode ser compreendida como a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas [...]” (ORLANDI, 1997, p. 84).

Nessa esteira, Bakhtin (2006) aponta que a classe dominante usa a língua como instrumento de poder, visto que a comunicação verbal é a expressão de outras formas de comunicação relacionadas às questões de dominação e resistência. Se a identidade liga-se às formações discursivas, então, ao transformar as construções do discurso, o indivíduo se reconstrói. Essas duas formas de silêncio estão presentes em ambas as obras e, por isso, torna-se relevante analisar mais de perto algumas situações e eventos condescendentes as

manifestações literárias. O diálogo que se fará a seguir intercala momentos das duas obras para que possamos compará-las.

Inicialmente, as duas formas de silêncio agem concomitantemente quando o governo *Gileadiano* estabelece a denominação “*Gilead*” para a nova nação instalada em solo americano a fim de tentar apagar a sociedade anterior e assim reconstruir novas identidades. Isso ocorre também com nomes pessoais,⁶ criados pelo sistema totalitário numa relação clara de posse⁷, que ligam a aia ao Comandante. Orlandi esclarece que “podemos dizer, generalizando, que toda denominação apaga necessariamente outros sentidos possíveis, o que mostra que o dizer e o silenciamento são inseparáveis: contradição inscrita nas próprias palavras” (ORLANDI, 1997, p. 76).

O novo governo luta pela implantação ideologias condenadoras do *modos vivendis* da sociedade anterior, como esta sentença que se refere ao comportamento das mulheres antes da fundação de *Gilead*: “Elas eram mulheres preguiçosas, elas eram sórdidas”⁸(ATWOOD, 1985, p. 152, tradução nossa). As manifestações populares em prol dos direitos das mulheres, os centros de lazer como as boates e bares, entre outros, são absolutamente condenados. Deste modo, apagar os costumes sociais de outrora recai na tentativa de apagar a identidade antes estabelecida e, assim, constituir uma nova.

O mesmo processo ocorre em “Calúnia”, contudo, o silenciamento arrola-se de diversas formas, relacionando o silêncio local ao constitutivo. O não-dizer permeia palavras, pois, se verbalizadas, realidades e identidades poderiam se constituir. Quando Karen diz a Martha que seu casamento com Joe está próximo, Martha afirma: “(NUM TOM DURO E

⁶ Nome do cargo ocupado pelo patriarca das famílias elitistas de *Gilead*.

⁷ O nome da protagonista Offred, remete a junção da preposição designadora de posse “of” com o nome do comandante Fred. Deste modo, Offred.

⁸ “They were lazy woman, they were sluts”⁸(ATWOOD, 1985, p. 152).

AMARGO, SEM SE VIRAR DA JANELA) Na verdade você está se preparando para largar isso aqui, não está?” (HELLMAN, 1934, p. 12). O leitor já teve uma série de pistas de que o casamento de Karen e Joe não é desejado por Martha. Quando esta personagem diz a citação acima, percebe-se um duplo sentido do advérbio “aqui”. Diante do contexto da peça, “aqui” pode tanto se referir à escola quanto a própria Martha. Entretanto, ao ouvir essas palavras, Karen interpreta como se remetesse ao colégio, visto que ela não tem consciência da ambivalência de sentido no pronunciamento de sua amiga. Essa sentença revela o não-dito como representante dos reais sentimentos da professora.

Quando Joe faz a visita na escola, Martha e a Sr^a Mortar tem uma discussão cheia de silêncios, de não-ditos, pois a verbalização dos sentimentos reais da professora necessitaria ser impedida e a discussão se refugia no interdito, no proibido, e nenhuma das pessoas diz ao certo o que está acontecendo, mas ao leitor é permitido recuperar o significado da conversa através por meio de inferências. Na discussão entre Joe e Martha se nota o mesmo processo presente nos excertos anteriores, porém, neste caso, o silêncio é visto como uma necessidade de se evitar a nomeação. Mais tarde ela iria si revelar para a própria Karen, mas neste momento, o leitor observa que ela é consciente dos motivos que a levam a não desejar o casamento. Observe:

JOE

Gosto de você, Martha e sempre pensei que você gostasse de mim. Mas, por que essa hostilidade? Você gosta muito de Karen. Você devia até querer o nosso casamento.

[...]

MARTHA

Vá pro inferno! Eu quero que... (COBRE O ROSTO COM AS MÃOS [...])

(HELLMAN, 1934, p. 19)

Uma das riquezas da leitura do texto teatral é a possibilidade do leitor observar a harmonização entre texto verbal e o não verbal. A performance do ator é de certa forma direcionada pelas rubricas na peça e, neste caso, a rubrica vai ter grande importância, até mesmo a de se tornar um signo teatral dado à força de seu significado. Eni Orlandi atesta: “Também a gestualidade está orientada pela fala. Quando alguém se pega em silêncio, se rearranja, muda a expressão, os gestos. Procura ter uma expressão que fala” (ORLANDI, 1997, p. 36). Ao cobrir o rosto com as mãos, a personagem mostra constrangimento a respeito do desgosto do casamento, entretanto, ao perceber que não poderia revelar-se, ela se esconde, se refugia, se silencia.

No último ato prevalece o tom de confusão acerca dos fatos que ocorreram recentemente, pois as personagens se encontram isoladas na escola, recebendo visitas apenas do carteiro e de Joe – o qual vai ser dispensado por Karen e não voltará a visitá-las. Nesse nível, o silêncio encontra toda a sua força em um leque de significados que caminham juntos. Ressaltam-se dois momentos cruciais em que o silêncio impera na trama.

O primeiro revela-se no apagamento social. As professoras não se constituem mais como seres pertencentes àquela sociedade, elas são absolutamente excluídas de qualquer convívio. A paranoia causada pela condenação social dissemina a ideia de que todas as possíveis escapatórias daquela realidade não são possíveis, o silêncio local impera neste processo, como se observa neste excerto:

MARTHA

Não. Nunca haverá um lugar para onde possamos ir. Somos gente que não presta, gente ruim. Vamos sentar. Vamos ficar sentadas o resto da vida, tentando descobrir o que aconteceu conosco. Você acha este quadro absurdo? Bem, a gente se acostuma, vamos ter tempo para isso [...].

(HELLMAN, 1934, p.74)

Após a tomada de consciência da morte social, ocorre o momento epifânico de Martha, em que ela supera todo o medo e verbaliza os seus sentimentos reais por Karen, confessando: “Porque eu te amo de maneira [...]. Talvez eu te ame da maneira que eles disseram que eu te amo. Eu não sei. Mas escuta.” (HELLMAN, 1934, p. 74). Martha mostra ternura e, ao mesmo tempo, horror diante dessa realidade. Por mais que ela quebre esse silêncio, ainda sim a professora não usa palavras como “lésbica” ou “homossexual”.

Nos momentos finais do terceiro ato, Martha percebe que não poderia denominar seus sentimentos até que os outros o fizessem primeiro. A professora, então, confessa: “Eu venho repetindo isto para mim mesma desde a noite em que ouvi aquela menina nos acusar [...]. Acho que nunca, talvez nunca tenha tido consciência disso” (HELLMAN, 1934, p. 75). À medida que a revelação é feita, Martha começa a quebrar o silêncio por meio de suas declarações, mas instaura outro com o seu suicídio. Matar-se seria a melhor forma de silenciar a ideia de ser homossexual, na perspectiva de Martha. Desse modo, a noção de verdade para Karen toma uma natureza absolutamente construcionista. Saber até que ponto a menina disse a verdade é algo que permanece em silêncio também. Se Martha descobriu o seu verdadeiro “eu”, Karen caminha em um terreno não seguro, onde a verdade que antes parecia incontestável agora se encontra fluida e em processo de construção.

Todo este contexto é produzido dentro de um governo democrático, mas no romance de Atwood a política do silêncio se insere dentro do totalitarismo. No mundo de *Gilead*, temos vários aspectos que comprometem uma natural identificação do ser com o mundo, instaurando, sobretudo, o silêncio local. A questão da identidade do indivíduo fica a mercê da violenta disciplina imposta, a qual tortura os cidadãos com o assolamento dos direitos humanos conquistados, estabelecendo

discursivamente a tensão entre dominação e resistência. Na tentativa de apagamento da identidade do indivíduo, as roupas, as atividades rotineiras, o papel desempenhado na sociedade, tornam-se signos de dominação e resistência. Orlandi diz que nos governos autoritários “não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o ‘lugar’ que lhe é destinado, para atribuir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura, afeta, de imediato, a identidade do sujeito” (ORLANDI, 1997, p. 85).

Um recurso político fundamental do romance que instaura o completo silenciamento é a impossibilidade de comunicação. Offred é proibida de interagir com outras pessoas e, portanto, em vários momentos da obra vê-se a personagem dialogar consigo mesma em longos solilóquios, recurso no qual acontece a apropriação da voz da personagem pela autora. Nestes momentos, ela expõe ao leitor a sua condição dentro da sociedade, seus medos, crenças, questionamentos, sempre projetando algum desejo e em seguida refletindo sobre ele como se estivesse dialogando com ela mesma: “Quem tudo economiza tem tudo o que precisa. Não estou sendo desperdiçada. Por que ainda preciso?”⁹ (ATWOOD, 1985, p.17, tradução nossa).

Ademais, “A palavra é o fenômeno ideológico por excelência”, diz Bakhtin (2006, p.36), ela é o material de comunicação das relações sociais e a ferramenta para desenvolvimento da consciência individual, por isso, tão temida dentro de um contexto social como o da obra. Até mesmo um gesto, um toque ou uma palavra pode significar uma ameaça à vida do falante. Offred anseia por algum contato: “Como eu acostumava dispensar uma conversa. Agora eu anseio por isto. Pelo menos era uma conversa. Uma troca, de coisas [...]. Eu

⁹ Waste not want not. I am not being wasted. Why do I want? (ATWOOD, 1985, p. 17).

anseio para cometer o ato do toque”¹⁰ (ATWOOD, 1985, p. 21). Diante desse quadro, as aias buscam alternativas de comunicação e desenvolvem leitura labial, sendo esta a única forma de comunicação entre elas. Entretanto, toda essa falta de liberdade não é reconhecida como algo negativo dentro da ideologia imposta, pois essas ações são justificadas:

Existem mais de uma espécie de liberdade, disse Tia Lydia. Liberdade para e liberdade de. No dias de anarquia, era liberdade para. Agora vocês possuem liberdade de. Não subestimem isso [...] Nós parecíamos ser capazes de escolher. Nós estávamos morrendo, disse Tia Lydia, de muita escolha¹¹.

(ATWOOD, 1985, p. 34, tradução nossa)

Essas justificativas estão sempre presentes no treinamento das aias. O silenciamento das escolhas apontadas por Tia Lydia promove o aparecimento de outras possibilidades de entender o conceito de liberdade, tentativa de implantação das ideologias *Gileadianas*.

Portanto, observa-se que mesmo que as duas sociedades em questões tenham regimes governamentais distintos, a forma de se tratar os desviantes é similar. A morte social do indivíduo e a violência psicológica tornam-se fatores preponderantes para que se mantenha a ordem. Por outra vertente, observa-se que embora o silenciamento seja aplicado de forma semelhante nas obras, o silêncio que povoa as palavras possui significados distintos. Em “Calúnia” prevalece um silêncio como forma de defesa na primeira parte da peça e depois ocorre como imposição social. No romance de Atwood, o silêncio sacrifica a

¹⁰ How I used to despise such talk. Now I long for it. At least it was talk. An exchange, of sorts [...] I hunger to commit the act of touch” (ATWOOD, 1985, p. 17).

¹¹ There is more than one kind of freedom, said Aunt Lydia. Freedom to and freedom from. In the days of anarchy, it was freedom to. Now you are being given freedom from. Don’t underrate it [...] We seemed to be able to choose, then. We were a society dying, said Aunt Lydia, of too much choice (ATWOOD, 1985, p. 34).

individualidade dos cidadãos de *Gilead* e exalta a necessidade de comunicação. Quando o silêncio é rompido, vemos em *The Handmaid's Tale* a oportunidade da voz marginal ser ouvida. Por outro lado, em “Calúnia”, a voz da margem é apagada pelo suicídio de Martha, assim como pela prostração psicológica e apagamento social de Karen.

Em “Calúnia”, observa-se que a questão da censura fica encoberta no discurso liberal de uma sociedade democrática. Parte-se do pressuposto que todos os cidadãos podem usufruir da liberdade de expressão e de escolha, porém, ao serem estigmatizadas como homossexuais, a censura entra em cena para mostrar que o indivíduo não está no lugar que lhe cabe, portanto, pois ele exhibe uma identidade que não foi a convencionalizada pela sociedade. De forma semelhante, em *The Handmaid's Tale*, negros, judeus e homossexuais, são condenados à morte ou levados para uma espécie de campo de concentração onde morreriam de fome e de doenças. A única saída para eles é ocupar seus lugares de destino dentro de *Gilead*.

Seja a censura implícita ou explícita nas obras, examina-se que ao fixar uma imagem para o sujeito ocorre a necessidade que este dissemine esta imagem. As consequências levam o ser desviante a ser exibido publicamente assim como o sujeito que se encaixa no sistema deve ser exemplo público para todos. Deste modo, na fluidez do silêncio, a “censura é o lugar da negação e ao mesmo tempo em que o da exarcebção do movimento que institui a identidade” (ORLANDI, 1997, p. 84). Em que pese o poder do olhar opressor, as duas obras fomentam reflexões acerca do choque entre os desejos individuais e os deveres sociais, levando o leitor repensar as imagens e as ideologias propagadas. Este exercício demanda que o leitor se submeta a uma profunda reflexão sobre si e sobre os outros, muitas vezes feita em silêncio.

Referências Bibliográficas

- ADLER, T. Lillian Hellman: feminism, formalism and politics. In: **American Women Playwrights**. New York: Cambridge University Press, 1999.
- ATWOOD, Margaret. **The Handmaid's Tale**. Londres: Editora Virago Press, 1985.
- BAKHTIN, M. M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- _____. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. 3. ed. São Paulo: Editora UNESP/HUCITEC, 1993.
- COHEN, Leonard. Anthem. In: **The future**. Canada: SonyMusic, 1992.
- HELLMAN, Lillian. **Calúnia**. Trad. Tonia Carreiro do original The Children's Hour. Rio de Janeiro: editado manualmente, ca.1981, 82 p.
- _____. The Children's Hour. In: _____. **Collected plays**. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1976.
- _____. The Little Foxes. In: _____. **Collected plays**. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1976.
- FLORES, F. T. **Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas: The Children's Hour e The Little Foxes**, de Lillian Hellman. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2008.
- JENSEN, Amy E.; NELSON, B. **The Children's hour**: a study guide. Brigham: BYU Theatre & Media Arts, 2000. Disponível em: <http://74.125.155.132/scholar?q=cache:R5geAC1LZRkJ:scholar.google.com/&hl=pt-BR&as_sdt=200>.
- NOAKES, J. **Margaret Atwood**: the essential guide to contemporary literature. London: Vintage, 2002. 163 p.
- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: No movimento dos sentidos. Campinas: UNICAMP, 1997
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: _____. SILVA, Tomaz (Org.) **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Tomaz Tadeu da Silva (org). 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 7-72.
- YORK, Lorraine. Biography/ autobiography. In: HOWELLS, Coral Ann. **The Cambridge Companion to Margaret Atwood**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

ABSTRACT: This article investigates the silence in *The Handmaid's Tale* (1985), by Margaret Atwood and “Calúnia” (1939), by Lillian Hellman, as an element that promotes the significance, mainly in what refers to the social roles represented by the characters. Through the social voices of the discourse, it is observed the political implantation of silence by two manners: local silence and constitutive silence. These literary works expose the intersection between the two forms in

the same way that represent diversified methods of application to the politics.

KEY WORDS: silence; censorship; deviant; Margaret Atwood; Lillian Hellman.

Data de recebimento: 13/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010