



**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

VALDINEI JOSÉ ARBOLEYA

**OS VELHOS JOGOS VORAZES EM UM ADMIRÁVEL MUNDO NOVO:
PARADIGMAS E RUPTURAS NA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DE
PERSONAGENS FEMININAS EM NARRATIVAS DISTÓPICAS**

CASCAVEL – PR

2023

VALDINEI JOSÉ ARBOLEYA

**OS VELHOS JOGOS VORAZES EM UM ADMIRÁVEL MUNDO NOVO:
PARADIGMAS E RUPTURAS NA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DE
PERSONAGENS FEMININAS EM NARRATIVAS DISTÓPICAS**

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração em Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e interfaces sociais: estudos comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Clarice Lottermann

CASCADEL – PR

2023

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Arboleya, Valdinei José

Os velhos jogos vorazes em um admirável mundo novo: paradigmas e rupturas na construção literária de personagens femininas em narrativas distópicas / Valdinei José Arboleya; orientadora Clarice Lottermann. -- Cascavel, 2023.
250 p.

Tese (Doutorado Campus de Cascavel) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

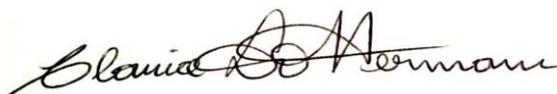
1. Literatura Comparada. 2. Distopia. 3. Personagem feminina. 4. Patriarcado . I. Lottermann, Clarice , orient.
II. Título.

VALDINEI JOSÉ ARBOLEYA

**OS VELHOS JOGOS VORAZES EM UM ADMIRÁVEL MUNDO NOVO:
PARADIGMAS E RUPTURAS NA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DE
PERSONAGENS FEMININAS EM ROMANÇES DISTÓPICOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:

BANCA EXAMINADORA



Orientadora - Clarice Lottermann
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Lourdes Kaminski Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Rita Felix Fortes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Alexandra Santos Pinheiro
Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)



Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

Cascavel, abril de 2023

A meus pais, José e Fortunata (em memória),
representação singular do amor. Embora
tenham me ensinado a amar a terra, sempre
souberam que lavrando as letras eu seria
melhor e mais feliz.

AGRADECIMENTOS

Refletindo sobre sua trajetória, Tia Lydia, personagem do romance distópico *Os Testamentos*, afirma: “eu passei meus primeiros anos fazendo coisas que me disseram ser impossíveis para alguém como eu. Ninguém na minha família fora à faculdade [...] eu tinha chegado lá com bolsas e virando noites em subempregos” (ATWOOD, 2019, p. 131). Esse trecho é parte de um grande fluxo de pensamento em que a personagem olha para seu passado com o objetivo de explicar o presente e preparar o futuro.

Trata-se de um daqueles trechos que, no sentido barthesiano de leitura, são capazes de levar o leitor a levantar a cabeça diante do “apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade achamlotada das frases (BARTHES 2004, p. 29). Ao lê-lo, eu inevitavelmente, levanto a cabeça para visitar minha própria trajetória acadêmica, tecida em meio a tantas dificuldades. Eu cheguei até aqui, à revelia de um espaço geográfico, cultural, social, econômico e patriarcal no qual o andamento natural das coisas não apontava, sequer, para a graduação.

Por isso, preciso iniciar esses singelos agradecimentos com base nesse excerto, tarefa que me reporta, de imediato, ao compromisso de agradecer a meus pais (em memória) por tudo o que fizeram para que eu pudesse estudar. E eu estudei ao estio Tia Lydia: ganhando os trocados do dia para sobreviver à faculdade durante a noite, mas nunca o conseguiria sem o compromisso devotado de ambos. O que puderam me dar foi tudo o que necessitei para que – como acrescenta Tia Lydia adiante, no mesmo trecho – eu pudesse me fortalecer.

Nesse mesmo sentido, agradeço o apoio de minha família, em especial, à Arilda Arboleya, irmã amada e leitora crítica de tudo o que escrevo desde quando eu ainda escondia meus escritos em gavetas. Você é, mais uma vez guardadas as proporções, uma mulher que também sobreviveu ao estilo Tia Lydia e esta tese é resultado de um acreditar em si mesmo para o qual devo muito a você.

Agradeço também aos *Professores* de toda minha trajetória acadêmica, especialmente àqueles que conheci e convivi ao longo da graduação e da pós-graduação em Letras: os exemplos de compromisso e conhecimento só fizeram

frutificar em mim o desejo de entender a linguagem, o qual me habitava desde a meninice.

Dentre esses professores, um agradecimento especial à Professora Dra. Clarice Lottermann pela orientação sábia, pela atenção e pelo incentivo constante. Sua dedicação, responsabilidade e gentileza, além da tranquilidade com que conduziu o processo, são exemplos a serem conservados e seguidos.

Agradeço ao Programa de pós-graduação em Letras da Unioeste pelos caminhos abertos, pelos espaços disponibilizados e pela atenção com minhas angústias pessoais no quesito burocracia.

Agradeço às professoras que se dispuseram a avaliar esta tese, todas vocês, mulheres que podem, por certo entender com maior propriedade os elementos trazidos à tona neste estudo e lançar sobre eles mais luzes. Obrigado pela leitura atenta e pelas críticas construtivas, tão caras aos estudos que seguem a vertente analítica aqui proposta.

Agradeço, por fim, a todos os amigos e amigas que sempre desempenharam um papel fundamental no entendimento de coisas simples, como o recorrente “hoje eu não posso, estou as voltas com os prazos do meu doutorado”. Vocês são importantes e sabem que estão contemplados neste parágrafo, ainda que não nominados.

Com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer.

João Guimarães Rosa.

Em meu fim está o meu começo, como já disseram uma vez. Quem foi mesmo? Maria da Escócia, se a história não nos engana. Era seu lema, como uma fênix ressuscitando das cinzas, bordado em uma tapeçaria na parede. Que excelentes bordadeiras são as mulheres (Tia Lydia)

Margareth Atwood.

ARBOLEYA, Valdinei José. **Os velhos Jogos Vorazes em um admirável mundo novo: paradigmas e rupturas na construção literária de personagens femininas em narrativas distópicas**. 2023. 248 fls. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2023.

Orientadora: Dra. Clarice Lottermann
Defesa: 14 de abril de 2023

RESUMO

Esta pesquisa focalizou uma análise acerca do tema personagens femininas em romances distópicos clássicos e contemporâneos. Chegou-se a tal temática a partir do exercício de leitura de estudos anteriores e de textos distópicos, do qual despontou alguns questionamentos que se destacaram como norteadores da investigação: a atuação das personagens femininas difere nessas narrativas no que toca às concepções ideológicas da cultura patriarcal e da categorização binária que polariza os sexos? Tal diferenciação advém da atuação e da concepção da personagem, do foco narrativo e do próprio processo de autoria e criação? Esse modo de distinção contribui para que as distopias contemporâneas se apresentem como exemplos de contra-narrativas à hegemonia patriarcal? Com o propósito de encontrar respostas a essa problematização, traçou-se, como objetivo geral, analisar os estereótipos e os discursos sobre a mulher, verificando como esses elementos de identidade cultural são recriados simbolicamente em narrativas distópicas clássicas e contemporâneas, bem como comparar a atuação das personagens femininas nessas narrativas. Na perspectiva de alcançar tais objetivos, sustentou-se a pesquisa nos pressupostos da literatura comparada como caminho teórico e metodológico que, entrelaçado à sociocrítica da literatura, permite colocar textos em relação por meio da compreensão dos processos criativos. Trata-se, portanto, de uma pesquisa pautada na revisão bibliográfica, do tipo qualitativa em que se delimitou como objeto de análise as personagens femininas de narrativas distópicas procurando analisa-las a partir das concepções ideológicas que levaram a reduplicações de gênero na distopia, o que requer que se compreenda, também os conceitos de patriarcado, identidade, papéis de gênero, estereótipos femininos e transformação social. Para tanto, essa pesquisa se propôs a analisar as distopias clássicas *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley (1932), *1984*, de Jorge Orwel (1949) e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1953), comparando a composição e a atuação das personagens femininas às personagens de *O conto da Aia* (1985) e *Os testamentos* (2019), de Margareth Atwood, e *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins (2008). Como resultado desse processo de investigação, notou-se que os romances distópicos contemporâneos de autoria feminina eclodem como uma resposta não resignada à condição da mulher na sociedade, configurando-se como produções desconstrucionistas acerca das reduplicações ideológicas de gênero e introduzindo um novo sentido de ser mulher no que toca a questões como submissão, atuação política e capacidade de mobilização social.

PALAVRAS-CHAVE: Distopia. Papéis de gênero. Patriarcado. Personagem feminina.

ARBOLEYA, Valdinei José. **The old Hunger Games in a brave new world: paradigms and ruptures in female characters literary construction in dystopian narratives**. 2023. 248 pages. Thesis (Doctorate Degree in Letters) – Graduate Program in Letters. State University of Western Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2023.

Advisor: Dr. Clarice Lottermann

Defense: April 14, 2023

ABSTRACT

This research focused on an analysis of female characters in classic and contemporary dystopian novels. This theme was arrived at from reading other research on the subject and dystopian novels, which led to some questions that stood out as guiding the investigation, such as: Does the performance of female characters differ in these kinds of narratives regarding the ideological conceptions of patriarchal culture and the binary categorization that polarizes the sexes? Can this difference be linked to the performance and composition of the character the narrative focus and the authorship and creation process itself? Does this difference help contemporary dystopias to be classified as examples of narratives contrary to patriarchal hegemony? With the purpose of finding answers to this problematization, we defined as a general objective to analyze stereotypes and discourses about women, verifying how these cultural identity elements are symbolically recreated in classic and contemporary dystopian narratives and to compare the female characters performance in these narratives. To achieve these objectives, this research was based on the Comparative Literature assumptions, which works here as a theoretical and methodological research path. We also used literature sociocriticism, a theoretical approach used to analyze the texts and understand the creative processes of the social context. Thus, this is qualitative research, of bibliographic review in which we delimited as object of analysis the female characters of dystopian narratives, trying to analyze them from the ideological conceptions that led to maintenance of gender roles in dystopia. This also requires understanding the patriarchy concepts, such as identity, gender roles, female stereotypes, and social transformation. Therefore, this research proposed to analyze the classic dystopias *Brave New World*, by Aldous Huxley (1932), 1984, by Jorge Orwel (1949) and *Fahrenheit 451*, by Ray Bradbury (1953), comparing the female characters composition and performance to the characters from *The Handmaid's Tale* (1985) and *The Testaments* (2019), by Margareth Atwood, and *The Hunger Games*, by Suzanne Collins (2008). As a result of this investigation process, we note that contemporary dystopian narratives authored by women present a non-resigned response to the women condition in society and are deconstructionist productions in terms of gender roles ideological maintenance. These female-authored narratives introduce a new sense of being a woman about female submission, political action, and the capacity for social mobilization.

KEYWORDS: Dystopia. Gender roles. Patriarchy. Female character.

ARBOLEYA, Valdinei José. **Los viejos Juegos del hambre en un mundo Admirable nuevo “: paradigmas y rupturas en la construcción literaria de personajes femeninos en narrativas distópicas**. 2023. 248 fls. Tesis Doctoral (Doctorado en Letras) – Programa de Posgrado en Letras. Universidad Estadual del Oeste de Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2023.

Asesor: Dra. Clarice Lotterman

Defensa: 14 de abril de 2023

RESUMEN

Esta investigación se centró en un análisis de la temática de los personajes femeninos en las novelas distópicas clásicas y contemporáneas. Llegamos a este tema a partir del ejercicio de lectura de estudios previos y textos distópicos, de donde surgieron algunos interrogantes que se destacaron como orientadores de la investigación: la actuación de los personajes femeninos difiere en estas narrativas en cuanto a las concepciones ideológicas de cultura patriarcal y binaria. categorización que polariza los sexos? ¿Esta diferenciación proviene de la interpretación y concepción del personaje, del enfoque narrativo y del propio proceso de autoría y creación? ¿Este modo de distinción ayuda a las distopías contemporáneas a presentarse como ejemplos de narrativas contrarias a la hegemonía patriarcal? Para encontrar respuestas a esta problematización, definimos como objetivo general analizar los estereotipos y discursos sobre las mujeres, verificando cómo estos elementos de identidad cultural se recrean simbólicamente en las narrativas distópicas clásicas y contemporáneas y comparar la actuación de los personajes femeninos en estas novelas. Con miras al logro de estos objetivos, sustentamos la investigación a partir de los presupuestos de la literatura comparada como un camino teórico y metodológico asociado a la literatura sociocrítica para analizar textos y procesos creativos en sus contextos. Así, se trata de una investigación cualitativa, de revisión bibliográfica, en la que delimitamos como objeto de análisis los personajes femeninos de las narrativas distópicas tratando de analizarlos desde las concepciones ideológicas que llevaron a la reduplicación de género en la distopía, lo que requiere comprender, también, los conceptos de patriarcado, identidad, roles de género, estereotipos femeninos y transformación social. Esta investigación tuvo como objetivo analizar las distopías clásicas *Admirable mundo nuevo*, de Aldous Huxley (1932), *1984*, de Jorge Orwel (1949) y *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1953), comparando la composición y actuación de los personajes femeninos con los personajes de *El cuento de la criada* (1985) y *Los testamentos* (2019), de Margareth Atwood, y *Los Juegos del hambre*, de Suzanne Collins (2008). Como resultado de este proceso de investigación, notamos que las novelas distópicas contemporáneas de autoras mujeres presentan una respuesta no resignada a la condición de la mujer en la sociedad y se presentan como producciones deconstruccionistas sobre las concepciones de los roles de género, introduciendo un nuevo sentido de ser una mujer en lo que toca temas como la sumisión, la acción política y la capacidad de movilización social.

PALABRAS CLAVE: Distopía. Roles de genero. Patriarcado. personaje femenino.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: síntese comparativa das personagens femininas das distopias clássicas.....	204
Quadro 2: síntese comparativa das principais personagens femininas coadjuvantes nas distopias contemporâneas.....	210

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 UTOPIA E DISTOPIAS: UM LUGAR OU UMA IDEIA?	31
1.1 UTOPIA: QUE LUGAR É ESSE?.....	32
1.1.1 <i>A base religiosa do pensamento utópico</i>	37
1.1.2 <i>A utopia e a busca pelas comunidades melhoradas</i>	39
1.1.3 <i>A vanguarda das literaturas utópicas</i>	42
1.1.4 <i>A mulher nas literaturas utópicas de vanguarda</i>	52
1.2 DISTOPIA: ESTE OUTRO MESMO LUGAR.....	54
1.2.1 <i>O controle da gênese social em Admirável Mundo Novo</i>	63
1.2.2 <i>Vigilância, controle político e hipertecnologia em 1984</i>	68
1.2.3 <i>A civilização da felicidade em Fahrenheit 451</i>	74
1.3 A MULHER NESTE OUTRO MESMO LUGAR: RUPTURAS E PERMANÊNCIAS.....	78
2 A MULHER EM GILEAD: UMA NOVA NAÇÃO E UMA ANTIGA TRADIÇÃO	93
2.1 MARGARET ATWOOD: UMA ESCRITORA COMPROMETIDA COM SUA ÉPOCA.....	94
2.2 TIRANIA EM NOME DE DEUS: A ASCENÇÃO DE GILEAD.....	101
2.2.1 <i>Um novo velho testamento e novas mesmas servas</i>	104
2.2.2 <i>As Aias: servas de Jacó a serviço do Estado</i>	117
2.2.3 <i>A Esposa: as mulheres de Jacó e o seu jogo de interesses</i>	122
2.3 INOVAÇÕES NA FORMA NARRATIVA: APONTAMENTOS PARA UMA CONTRA NARRATIVA.....	126
2.4 UM NOVO TESTAMENTO: RUPTURAS E EXPLICAÇÕES.....	130
2.4.1 <i>O conto da boa mãe: Agnes e a educação sexual das mulheres em Gilead</i>	137
2.4.2 <i>A bebê Nicole: uma filha roubada ou um útero perdido?</i>	146
2.4.3 <i>Por traz de um grande homem: Tia Lydia e a crise do sistema</i>	152
3 NOVO MUNDO, VELHOS JOGOS	160
3.1 PANEM: ESTE OUTRO MESMO LUGAR.....	169
3.2 AS PERSONAGENS FEMININAS EM PANEM.....	183
3.3 O TORDO EM CHAMAS.....	195
4. AMARRANDO AS PONTAS DISTÓPICAS: UM PERCURSO COMPARATIVO	202
4.1 DISTOPIA E PROTAGONISMO FEMININO: APROXIMANDO CONTEXTOS.....	217
4.1.1 <i>A propósito da guerra: a privação de liberdade</i>	218
4.1.2 <i>Rebeldia e subversão das regras</i>	221
4.1.3 <i>Relação com as personagens masculinas</i>	221
4.1.4 <i>Estereótipo de mulher e polarização bem x mal</i>	223
4.1.5 <i>Tecendo por baixo dos panos: Tia Lydia, uma vez mais</i>	226
4.2 DISTOPIA: PERTO DA MORTE, LONGE DE UM FINAL FELIZ.....	230

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	234
REFERÊNCIAS.....	242

INTRODUÇÃO

Atualmente, as narrativas distópicas têm aquecido o mercado editorial, promovendo, com frequência, novos autores e obras dentro desse gênero. Em comum, são reconhecidas pela habilidade de ressignificar as relações de poder em cenários pós-apocalípticos, desenhando sociedades marcadas pela censura, pelo totalitarismo e pela rígida hierarquização e delimitação de papéis sociais, o que, mesmo em um contexto ficcional, promove uma acentuada sensação de incômodo.

Tal sensação advém da capacidade humana de, por meio da literatura, retomar o passado e ressignificá-lo em um futuro assombroso, construindo projeções e criando um tipo de realidade capaz de provocar reflexões. É justamente essa uma das funções da obra literária que, para Amora (2006, p. 85) “atua mais profundamente em nosso psiquismo que a própria realidade”, pois se delinea como constructo artístico que incorpora as transformações em curso do meio social do qual emana.

Pautando-se nesse princípio, a proposta desta tese é a de estudar a obra literária como criação artística capaz de capturar aspectos e sentidos das transformações sociais e de engendrará-los no processo de elaboração escrita, ressignificando-os esteticamente. Busca-se, especificamente, entender de que modo esse processo se dá no romance distópico e, a partir desse recorte, analisar especificamente a atuação das personagens femininas nesse tipo de narrativa, tomando como eixo de análise as concepções ideológicas da cultura falocêntrica patriarcal e as reduplicações ideológicas de gênero daí decorrentes, bem como as estratégias de recriação simbólica da categorização binária que Héri-tier (2002) classifica como valência diferencial dos sexos.

No exercício de delimitação do olhar acerca do romance distópico, buscou-se estabelecer uma comparação entre o modo como as personagens femininas são representadas e como atuam em narrativas distópicas contemporâneas e o modo como são apresentadas nas distopias clássicas. Para tanto, entende-se como essencial estudar não apenas a composição dessas personagens, como também o foco narrativo e o próprio processo de autoria e criação, o que permitirá abordar as obras contemporâneas como exemplos de criações artísticas nas quais ecoa uma voz-consciência (SPIVAK, 2010) feminina capaz de discutir o papel social da mulher e a ideia de seu lugar ideal na sociedade.

Para tanto, estabeleceu-se um percurso de análise no qual foram selecionadas três obras distópicas clássicas e três contemporâneas: as distopias clássicas selecionadas para análise são *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, publicado em Língua Inglesa sob o título de *Brave New World*, em 1932, considerada uma das principais obras distópicas do século XX; *1984*, de Jorge Orwel, romance publicado em 1949, que fornece uma ideia singular do que seria um mundo sem a democracia; e *Fahrenheit 451*, um romance distópico escrito por Ray Bradbury e publicado em 1953.

A intenção é a de demonstrar como, nas distopias clássicas, a personagem feminina se mantém em um papel coadjuvante ou meramente figurativo quando se trata de política e sociedade e como o universo feminino é apresentado de modo uniformizado e idealizado. Em contrapartida, observa-se que tal cenário começa a se transformar nas distopias contemporâneas, aqui abordadas como singulares no sentido de promover a voz-consciência feminina. Isso é efetivado por meio de narrativas que alçam as mulheres à condição de narradoras e protagonistas em um cenário de transformações socioculturais e político-ideológicas, sem reduplicações ideológicas de gênero.

As distopias clássicas selecionadas para este estudo já eram, em si mesmas, inovadoras em relação às transformações político-ideológicas e socioculturais de seu tempo, em especial no que se refere ao alerta acerca das questões ambientais, econômicas e políticas, no entanto, ainda não incorporavam reflexões acerca das discussões sobre papel de gênero. Considerando esse aspecto como um eixo de análise, o olhar lançado a esses clássicos se voltará à presença e à composição das personagens femininas, recorrentemente compostas e situadas em um universo ficcional que reduplica a concepção tradicional de gênero e de delimitação de papéis de gênero.

Por outro lado, as narrativas distópicas contemporâneas de autoria feminina eclodem como uma resposta não resignada a essa condição, configurando-se como produções desconstrucionistas que revisitaram a tradição romanesca das utopias e distopias clássicas, introduzindo um novo sentido de ser mulher no que toca a questões como submissão, atuação política, simplificação do universo feminino e capacidade de mobilização social.

Para demonstrar essa transformação em curso, foram selecionados os romances *O conto da Aia* (2017), de Margareth Atwood, originalmente publicado em 1985, que apresenta uma vigorosa reflexão sobre liberdade, direitos sociais, sexo e

questões de gênero; *Os testamentos* (2019), também de Margareth Atwood, que retoma o contexto narrativo de *O conto da Aia*, revelando segredos e arranjos daquele Estado totalitário e respondendo a uma série de questões que ficam entreabertas na primeira trama; e *Jogos Vorazes*, originalmente publicado em Língua Inglesa, no de 2008, sob o título *The Hunger Games*, que é uma trilogia de Suzanne Collins narrada em primeira pessoa por uma protagonista que questiona a ordem das coisas num país distópico em um futuro pós-apocalíptico.

Na abordagem aqui desenvolvida, compreende-se que as criações distópicas contemporâneas, em oposição às clássicas, conseguem captar os movimentos sociais de combate às reduplicações ideológicas de papéis de gênero ao criarem ficções nas quais o universo feminino não é uniformizado. Tal condição é efetivada, sobretudo, pela voz autoral, já que são textos escritos por mulheres ou, como ressalta Rago (2000), são escritas que engendram uma marca da especificidade feminina, tendencialmente emancipatória. Essa marca resulta de um movimento de criação e de crítica literária caracterizadas pelas reflexões feministas, que passaram a questionar a produção de um conhecimento científico centrado no

[...] conceito universal de homem, que remete ao branco/heterossexual/civilizado/ do primeiro mundo, deixando-se de lado todos aqueles que escapam deste modelo de referência. Da mesma forma, as práticas masculinas são mais valorizadas e hierarquizadas em relação as femininas, o mundo privado sendo considerado de menor importância frente à esfera pública, no imaginário ocidental (RAGO, 2000, p. 25).

Assim, a seleção de tais narrativas também coloca em evidência a categorização binária masculino-feminino e a valência diferencial dos sexos no que tange à autoria, pois as clássicas são escritas por homens e as contemporâneas são criações literárias de autoria feminina, o que reforça e intensifica o recorte temático aqui apresentado. Cumpre esclarecer, no entanto, que não se trata de polarizar a autoria feminina e a masculina como elemento de comparação, mas de enfatizar como o processo de ressignificação da personagem está invariavelmente ligado à promoção de uma voz autoral consciente de seu contexto.

Partindo dessa linha de raciocínio, entende-se que os romances distópicos clássicos foram singulares no sentido de alertar para o perigo dos excessos de poder do Estado e das intenções encobertas pelo argumento da construção de uma

sociedade harmônica, contudo, mantêm a estrutura patriarcal na construção do enredo no sentido de assegurar a atuação masculina no centro de ação da narrativa, em especial, no que toca à decisão política, secundarizando ou anulando a atuação feminina. Embora sejam indiscutíveis marcos referenciais de uma escrita que desconstrói as utopias, essas distopias clássicas, ao projetar um futuro para a humanidade, mesmo que apocalíptico, não reveem o papel e o espaço feminino nessa projeção.

Portanto, busca-se comprovar, nesta tese, o argumento de que os romances distópicos contemporâneos em análise reconduzem a atuação feminina na narrativa, alçando mulheres à condição de heroínas. Todavia, não uma heroína à imagem clássica das epopeias, mas, conforme propõe Lukács (2000), como indivíduo tipicamente humano e, portanto, problemático, que busca se encontrar em meio ao caos. Em paralelo, redesenha-se a ideia de uma narradora que se apresenta com a voz-consciência (SPIVAK, 2010) de sua condição, o que permite uma associação imediata com Benjamim (1994) no que se refere ao narrador enquanto figura primordial para que se estabeleça a distinção entre o romance moderno e as narrativas épicas tradicionais.

O caminho percorrido para sustentar esse problema de pesquisa e essa hipótese requer um olhar atento também para a verificação de quais traços culturais e que estereótipos e discursos sobre a mulher estão presentes nas obras *Admirável Mundo Novo*, 1984, e *Fahrenheit 451* e como esses discursos operam enquanto elementos de identidade cultural recriados simbolicamente pela literatura. A partir dessa discussão, propõem-se analisar em que medida os romances *O conto de Aia*, *Os testamentos* e *Jogos Vorazes* representam uma transformação em relação aos traços culturais, aos estereótipos culturais acerca do universo feminino e aos discursos sobre o papel da mulher na sociedade e de que modo as protagonistas dessas narrativas apontam para uma renovação simbólica e cultural e, até mesmo, para uma “transcontextualização” nos termos com que a concebe Hutcheon (1989; 2000).

Nesta senda, o objetivo geral deste estudo é o de analisar nas obras elencadas os estereótipos e os discursos sobre a mulher, verificando como esses elementos de identidade cultural são recriados simbolicamente em narrativas distópicas clássicas e contemporâneas. Tal esforço de pesquisa demanda também, conceituar utopia e distopia diferenciando-as enquanto sistema de pensamento e enquanto produção

artístico-literária e examinar de que modo o literário inclui ou se alimenta do real e do histórico nas obras em estudo e de que maneira tais obras articulam contexto social e projeção de futuro, mesclando mistério e conflito e utilizando personagens femininas para contestar e transformar a realidade.

Objetiva-se ainda, comparar a atuação das personagens femininas em distopias clássicas, verificando sua atuação no centro de ação da narrativa à das personagens das distopias contemporâneas, tomando-as como heroínas com sentidos de feminilidade diversos. No conjunto, busca-se compreender como essas narrativas contribuem para um pensamento pós-colonial e para a transcontextualização das personagens diante de cenários distópicos e de que modo esses ideais estão associados à figura feminina, bem como demonstrar a estreita relação entre literatura e sociedade com base na interrelação entre as abordagens teórico-conceituais articuladas na pesquisa e os personagens e situações dos romances distópicos em análise.

Em um contexto pós-colonial, a revisão da personagem feminina nas narrativas de teor marcadamente político e ideológico se apresenta como uma estratégia de problematização e de desconstrução da ideia de que há um lugar subalterno destinado à mulher nas sociedades patriarcais. Isso contribui para ressignificar o espaço feminino, seja do ponto de vista narrativo, como vozes conscientes, seja do ponto de vista do protagonismo da ação, como heroínas. Esse tipo de literatura evidencia uma estética que coloca em xeque os engessamentos sociais criados a partir da cultura de colonização e do discurso colonial, o qual, segundo Bhabha (1998, p. 106) é marcado pela “dependência do conceito de “fixidez” na construção ideológica da alteridade.” Ao negar essa fixidez, a estética pós-colonial nega a rigidez na delimitação de papéis sociais, a lógica da ordem imutável nas organizações sociais e o modo estereotipado com que se olha para a alteridade. Tudo isso contribui para criar narrativas que nascem de deslocamentos, questionando lugares comuns e fornecendo uma crítica à modernidade.

Essa crítica é, também, amplamente pautada na questão da linguagem e da representação, tema central nos estudos de Spivak (2010). Para a teórica indiana, a estereotipagem e o silenciamento são problemas a serem reformulados e solucionados tanto no âmbito da crítica quanto da produção literária em si. Neste estudo, entende-se que tais problemas se constituem como ponto central das distopias contemporâneas ora analisadas, por isso, busca-se investigar se, enquanto

obras de arte, convergem com os discursos contemporâneos sobre ressignificação do papel da mulher nas questões sociais e políticas e se representam uma transformação em relação aos estereótipos e aos discursos acerca do papel da mulher na sociedade.

Importa ressaltar que o termo discurso não é aqui empregado à luz da Análise de discurso, como estrutura verbal por meio da qual interagem os sujeitos, provocando sentidos, evocando representações mentais, lugares de fala, enfim, como sistema social de pensamento ou de ideias. Embora não desvinculado dessa concepção, o termo é explorado neste estudo como um lugar de cultura (BHABHA, 1998) que define identidades e estereótipos, fixa construções ideológicas de diferença cultural, histórica e racial e, inclusive, faz-se presente no foco narrativo, quando da escolha dos verbos de elocução, das predicções diretas e indiretas e da própria constituição das personagens (CANDIDO, 2011).

A obra literária é, assim, entendida como uma produção artística que agrega parte dos fatos da vida e é, portanto, uma verdade estética, parte integrante da verdade histórica, com a qual e a partir da qual é possível perceber aspectos importantes da cultura e das transformações sociais. Esses aspectos, ao atingirem o plano simbólico, no qual, de acordo com Bourdieu (1989), atua a literatura, enquanto arte, já se traduzem, de alguma forma, como prática social, pois a criação nunca é resultado apenas da posição de um gênio criador completamente livre do contexto social em que se situa.

Esse é o argumento central da sociologia da literatura ou sociocrítica, que é uma das bases teóricas mais intensamente mobilizadas nesta análise, cuja abordagem se sustenta na ideia de entender a literatura enquanto fenômeno circunscrito e condicionado a um campo maior: o contexto sociocultural de seu surgimento. A origem dessa abordagem é fortemente influenciada pela crítica marxista e encontra em Lukács (2000) e Goldmann (1976) seus expoentes fundadores, os quais, analisando a relação entre o romance e a estrutura social do meio em que foi produzido, chegaram à conclusão, em teses distintas, de que o meio social influencia a obra literária devido aos valores do mundo real, mas o resultado é uma elaboração esteticamente trabalhada do real. Assim entendido, não se trata encontrar um fato social equivalente à obra de arte, mas de revelar o que está por trás do texto enquanto produto cultural. Tampouco se busca delimitar a dimensão social como mero artefato estético, mas entender como a realidade é recriada a partir de lentes que refletem o contexto, refratando-o por meio de uma consciência artística crítica e criativa.

Lukács (2000), ao estabelecer uma correlação entre literatura e sociedade, procurou entender se as influências do ambiente social apenas determinam a dimensão estética em si ou se, mais profundamente, atuam na constituição da obra, haja vista que a realidade nem sempre está latente na arte. Tal compreensão influenciou um novo problema epistemológico em sua teoria do romance: o de saber se realidade social tem poder para influenciar a realidade criativa.

Na esteira dessa questão, Goldmann (1976) estabeleceu uma proposta mais consistente ao afirmar que a realidade social pode se transpor para o universo artístico conquanto se entenda que essa transposição não prescinde de uma visão de mundo abstrata, mas é resultado de um sistema de pensamento socialmente difundido que se impõe a “um grupo de homens que se encontram em situações econômicas e sociais análogas, isto é, a certas classes sociais” (GOLDMAN, 1976, p. 73).

A consciência da coletividade social encarnada na obra literária consiste em tomar a literatura como “criação de um mundo cuja estrutura é análoga à estrutura essencial da realidade social” (GOLDMANN, 1976, p. 195), ou seja, como resultado de uma aproximação com a realidade na qual o artista vive experiências sociais que transforma em material estético. Partindo de semelhante argumento, Bakhtin (1998, p. 427), ao definir discurso literário afirma que é “[...] constituído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona do contato direto com esta atualidade inacabada. Sua base repousa na experiência pessoal e não na livre invenção criadora.”

Problematizando essas abordagens conceituais, Candido (2000) afirma que há uma correlação entre conteúdo literário e realidade social que possibilita o estabelecimento de uma sociologia do romance. Não se trata de abordá-lo como problema sociológico, mas de considerar de que forma os fatores sociais se engendram na análise literária e de que forma as orientações sociológicas se tornam “instrumentos de interpretação do fato literário” (CANDIDO, 2000, p. 18). Sob essa ótica, um texto literário de qualidade não é aquele que reflete a sociedade em que se constituiu, mas o que trabalha esteticamente a linguagem, utilizando interstícios que permitem estabelecer relações com o contexto de sua produção. Assim, não se considera apenas o que o texto diz, mas o que oculta, aquilo que fica em seu subterrâneo e enriquece as possibilidades de criação e de leitura. Tal concepção implica entender autor obra e público como elos que se influenciam mutuamente e que tornam a literatura “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e

sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a deformando-a” (CANDIDO, 2000, p, 74).

Isso porque a realidade não é um bloco lógico, que se apreende de uma só vez, mas uma representação multifacetada que surge associada a padrões e a crenças cambiáveis de acordo com o contexto em que se apresentam. O processo de criação aponta para a necessidade de construir pontes de identidade e de verossimilhança, já que, “para além da intenção ostensiva, a obra resulta num compromisso mais ou menos feliz de expressão com o padrão universal” (CANDIDO, 2000, p. 109). Ou seja, a obra literária, enquanto produto cultural, atua sobre a realidade, deixando latente uma relação de interdependência que circunda o escritor em seu papel social, no qual “a matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público” (CANDIDO, 2000, p. 74).

Esse mesmo diálogo permite comparar obras entre si, perfazendo uma linha teórica que favorece uma investigação abrangente sobre como a literatura incorpora discursos e aspectos da cultura e os transforma em material artístico. Assim, a literatura comparada é mobilizada neste estudo enquanto caminho teórico e metodológico que se entrelaça à sociocrítica da literatura para promover o exercício de colocar textos em relação por meio de um exame que “permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária.” (CARVALHAL, 2006 p. 86).

Esse exercício deve ser realizado como estratégia para compreender como um tema se mantém ao longo dos anos, agregando novos pontos de vista em face da dinâmica das relações sociais, as quais, como já analisado, são esteticamente ressignificadas no processo de criação. Trata-se, portanto, de um estudo que pretende apresentar uma comparação temática na qual o exercício do comparatista deve partir do princípio de que “heterogeneidade, processos dinâmicos de transformações culturais e de interpenetração, entrecruzamentos de discursos são elementos que constituem, hoje, os pontos centrais da atenção comparatista” (CARVALHAL, 2003, p. 67).

Para Bernd (2013, p. 214) a “Literatura Comparada, hoje, deve, portanto, levar em conta a extraordinária movência da contemporaneidade e as passagens inter e transculturais que estão na gênese das literaturas em escala planetária”. No caso das

obras em estudo, a perspectiva transcultural – tomada como processo que coloca em evidência as relações entre as culturas – se pauta no modo pelo qual as distopias contemporâneas reveem a formatação da personagem feminina e do universo feminino em si, o que demanda, também, entrelaçar a voz autoral que se projeta nesse percurso.

Em relação à escrita de autoria feminina, entende-se que a desconstrução das distopias clássicas é, segundo o argumento deste estudo, realizada por mulheres. Para Zolin (2021), ao colocar em evidência a produção literária feminina e a crítica literária feminista, contribui-se tanto para a desconstrução dos discursos de opressão e de discriminação, quanto para o desnudamento de estilos, temas e práticas literárias nas quais as representações femininas não se reduzem à reprodução dos tradicionais papéis de gênero ideologicamente reduplicados. Trata-se, portanto, de evidenciar a perspectiva sociocultural das mulheres, não de forma idealizada, tipificada e uniformizada, mas plural, no sentido de engajar múltiplos rostos, interesses e demandas:

É assim que, em meio aos heróis tradicionais que povoavam a literatura canônica e que ainda vem se propagando na grande literatura contemporânea, quase sempre do sexo masculino, vivenciando dilemas peculiares ao gênero masculino e desempenhando, igualmente, papéis sociais que lhes são peculiares, avultam também as personagens femininas que protagonizam as narrativas escritas por mulheres, narrando suas próprias histórias, trazendo a lume as questões que lhes povoam o imaginário, as angústias que lhes marcam o cotidiano e as identidades. E, desse modo, empreendem importantes fraturas nas representações femininas tradicionais das grandes narrativas acima referidas, calcadas no binômio natureza x cultura, indissociável da relação mulher/natureza. Nesse sentido, configuram-se como importante instrumento de resistência à opressão secular da mulher que, embora já bastante contestada, ainda persiste escamoteada por entre práticas e discursos naturalizados na nossa cultura. (ZOLIN, 2021, p. 296).

Delimitar e analisar as personagens femininas que protagonizam as narrativas em estudo, trazendo à luz as questões próprias do imaginário e das angústias do universo feminino, sem reduplicações de gênero é exatamente o que se pretende com esta análise, que se orienta por um trabalho de revisão bibliográfica, demarcando os conceitos de utopia e distopia, patriarcado, identidade, papéis de gênero, estereótipos femininos e transformação social. A pesquisa de revisão bibliográfica, segundo Gil

(1994), se constitui em um trabalho minucioso de revisão que possui um caráter aglutinador de conhecimento e permite ao pesquisador perceber a condição multidimensional do conhecimento. Tal condição a insere no campo da pesquisa qualitativa; neste caso, busca-se construir uma análise qualitativo-interpretativista a qual, segundo Bortoni Ricardo (2008), aborda o objeto de estudo como elemento cujo significado é construído socialmente, o que se aproxima da sociocrítica e, no campo metodológico, da própria Literatura Comparada.

Acredita-se que a narrativa de caráter distópico praticada por romancistas mulheres se configura como instrumento de resistência à medida que incorpora novas representações femininas nas tramas, bem como novos entendimentos acerca dos papéis de gênero e, em se tratando de distopias, uma visão mais ampla da ação do Estado totalitário ao incluir a figura feminina no centro de ação da narrativa e ao não tipificar o universo feminino como um todo nivelado, o que agrega camadas de profundidade ao texto literário.

Muitos estudos acerca das distopias têm seguido esse rastro interpretativo, emergindo como estratégia de análise social, em especial, quando os recortes analíticos enfocam o papel do Estado na organização social e a barbárie latente que se desenha em determinados espaços sociais. A referência a regimes políticos que interferem na vida social e tentam coibir o livre arbítrio constituem temas de pesquisas na história, na sociologia, na ciência política, no pensamento social e na filosofia, abarcando abordagens reflexivas acerca da atuação do estado na definição de políticas públicas, das liberdades individuais, das questões de classe e de gênero, dentre outras muitas abordagens possíveis.

Na área dos estudos literários, perfila-se uma série de produções sobre o gênero distopia como meio de análise da sociedade contemporânea e de conhecimento acerca da experiência subjetiva vivenciada por homens e mulheres na modernidade. De modo geral, esses estudos intentam fornecer um diagnóstico da contemporaneidade, identificando as forças que agem com o intuito de bloquear a emancipação pessoal e a liberdade. Em todas essas abordagens, a obra literária se constitui como elaboração estética do real capaz de permitir análises acerca das transformações sociais e de suas incidências na definição de papéis sociais, de subjetividade, da atuação política e da própria ética.

É o que se percebe, por exemplo, em estudos como o de Lúcia de Rocque Rodrigues, intitulado, *The last man* , de *Mary Shelley*, e *The handmaid's tale*, de

Margaret Atwood: distopias onde a voz feminina não tem vez, realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro ainda em 1997, e voltado a investigar o silenciamento feminino em sociedades machistas, ou como a dissertação de Paula Martins Rodrigues, realizada em 2015, na PUC do Rio Grande do Sul, intitulado *A narrativa distópica juvenil: um estudo sobre “Jogos vorazes” e “Divergente”*, que explora os universos das trilogias das escritoras norte-americanas Suzanne Collins e Veronica Roth, examinando a ascensão do interesse pelas distopias no século XX entre os jovens. Ou ainda o estudo de Anderson Martins Pereira, realizado em 2017 na Universidade Federal de Pelotas no Rio Grande do Sul, intitulado *Divergência, insurgência e convergência: uma análise da trilogia Divergente sob a luz das distopias modernas e contemporâneas*, que versa sobre o modo pelo qual as distopias contemporâneas têm se voltado às problemáticas políticas ao verificar como elementos sociais são traduzidos na narrativa de Veronica Roth, considerando troca da problemática política para a do corpo transfigurado.

Nesse mesmo segmento, é representativo também, o estudo de Vitor Vieira Ferreira, intitulado *O bom lugar, o futuro catastrófico, a Ficção Científica e algumas distopias brasileiras*, um estudo realizado em 2015 na Universidade Federal do Rio de Janeiro que procura apontar algumas reflexões acerca da utopia, da distopia e da ficção científica sob uma perspectiva teórica que vê a obra literária como um discurso atravessado por elementos sociais, políticos e culturais focando em obras distópicas nacionais.

Luiza Araújo Vicentini se dedicou a estudar a relação violência e distopia em estudo intitulado *Distopias, violência e o fenômeno das heterotopias itinerantes: transgressões em Clube da Luta e Laranja Mecânica*, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Na mesma linha de estudos comparados, Anna Carolyna Barbosa se voltou ao estudo de como se relacionam, dentro da narrativa de Jogos Vorazes, a manipulação da mídia como forma de repressão, a espetacularização da punição em realities-show e o ser humano como refém e agente da distopia; seu estudo, intitulado *O espaço, o humano e o espetáculo na distopia pós-moderna de Jogos Vorazes*, foi realizado em 2017 pela Universidade Federal de São João Del-Rei.

Em todas essas dissertações e teses, nota-se pelo menos um dos elementos centrais da distopia, assim como em muitos artigos publicados nos periódicos da Capes, que apresentam estudos comparados sobre romances distópicos, mobilizando uma ou mais categorias de análise em torno de pelo menos duas obras. No entanto,

em sua maioria, esses estudos não se voltam a apresentar uma comparação das duas gerações de distopias e não evidenciam o papel da autoria feminina na ressignificação de estereótipos femininos de subjugação, conforme se busca efetivar aqui.

A definição de papéis sociais pode ser entendida como a construção da identidade cultural que, por seu turno, é um processo que toma corpo e espaço por meio da língua e das práticas sociais mediadas pela linguagem, configurando-se como um princípio de organização da educação, da economia, da política, da arte, enfim, da sociedade como um todo. Neste sentido, a definição de papéis sociais e de identidade implica, de antemão, retomar o pressuposto de que a cultura é, como o define Hall (2014), um mecanismo de diferenciação social que influencia a formação do indivíduo no contexto social no qual está inserido e as identidades são constructos determinados em “locais históricos e institucionais específicos, no interior das formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (HALL, 2014, p. 109).

Antropologicamente falando, a identidade cultural não é natural, mas construída na dinamicidade da cultura que, ao seu momento, é resultado de rupturas e continuidades que se produzem e se reproduzem permanentemente (CASCUDO, 1983). Assim entendido, uma realidade cultural é resultado da formação e da transformação da identidade de um povo, processos imbricados e constantemente atravessados por experiências e valores distintos que, como explicita Bourdieu (1989), complementam-se mutuamente e se tornam símbolos que se dão a conhecer por meio da linguagem.

A cultura, de acordo Câmara Cascudo (1983, p. 48) “possui uma missão orgânica no complexo da civilização”, já que organiza a sociedade, conformando padrões culturais, aspectos econômicos, políticos, relações sociais e culturais a partir de referências diversas. Não há, portanto, um elemento formador único e determinante, mas uma soma de culturas do *ethos*, (CASCUDO, 1983) e é nesse interregno que nasce a arte, como leitura crítica, interpretativa e inventiva da realidade, mas revestida da capacidade de se tornar um poder simbólico (BOURDIEU, 1989), uma forma de identificação comum em meio a tantos referenciais.

A literatura, enquanto expressão artística, utiliza a língua como signo dialético e dinâmico através do qual os indivíduos interagem, condição que Candido (2000) definiu como o diálogo que se forma a partir da interação entre autor, leitor e obra, ou seja, da interação verbal entre autor e obra, obra e público e público e autor, criando

um sistema de comunicação artística na qual o comunicado (a obra), o comunicante (o artista) e o comunicando (o público) se constituem como agentes no processo de comunicação. O efeito desse processo é o resultado do discurso artístico, no qual se potencializam os meios de interpretação, interação, construção e resgate de símbolos, de valores, de discursos, de sociabilidades e de traços culturais pela obra.

Uma obra literária, portanto, configura-se como um elemento de representação de ideias, bem porque a própria literatura se constitui como um lugar privilegiado para discutir assuntos que ultrapassam as barreiras do convencional, do real e do meramente informativo, como é o caso das distopias, cuja dimensão estética se perfaz como uma estratégia de recriação de fatos sociais e dos fenômenos históricos. As narrativas distópicas são singulares no quesito de apresentar o mundo como um espaço inóspito no qual todas as possibilidades de dias melhores foram aniquiladas. E isso é operacionalizado por meio de um fluxo diegético que redesenha socialmente uma conjuntura política antidemocrática na qual os papéis sociais são sumariamente definidos e determinados.

Assim entendido, a distopia pode ser analisada como uma leitura crítica da utopia, o que aponta para a necessidade de entender esses termos, diferenciando-os enquanto sistemas de pensamento e enquanto base para produções artístico-literárias. Entender a distopia como algo que nasce da utopia é o esforço de pesquisa que constitui o cerne da primeira seção desta tese, que busca definir e conceituar o universo teórico das utopias e distopias. Após o aporte teórico conceitual desses termos, busca-se entrelaçar a discussão à análise das distopias clássicas de Huxley (2014) Orwel, (1978) e Bradbury (2012) no intuito de demonstrar como esses romances foram, à época de seus lançamentos, inovadores e concatenados às transformações político-ideológicas e socioculturais, mas ainda pouco afeitos a rever a condição feminina, motivo pelo qual serão analisados de modo mais específico a partir desse escopo.

A revisão das personagens femininas em romances distópicos, migrando da posição de coadjuvantes ou figurativas para a de protagonistas e heroínas com sentidos de feminilidade diversos daqueles do romance romântico e da cultura falocêntrica patriarcal, é a base da segunda seção, na qual se realiza uma análise das obras de Atwood (2017; 2019) como produções literárias que introduzem um novo sentido de ser mulher no que toca a questões como submissão, atuação política e complexidade do universo feminino. Tal abordagem aponta, também, para a

necessidade de discutir o papel da voz autoral no processo de elaboração artística, pois são obras de uma escritora comprometida com sua época, que influenciou gerações de mulheres, levando-as a questionar seu contexto e a reclamar seu lugar de fala, mobilizando-se na defesa de seus direitos. Neste percurso de argumentação, busca-se entender as personagens de seus romances como resultado de um processo criativo que não se limita a “reduplicações ideológicas de papéis de gênero, sancionados pelo senso comum, mas que espelha a multiplicidade e a heterogeneidade que marcam o modo de estar da mulher na sociedade contemporânea (ZOLIN, 2012, p. 100).

O movimento iniciado a partir dos escritos de Atwood eclodiu na formação de uma geração de escritoras mulheres que passaram a mobilizar temas sociais e políticos não apenas em obras voltadas para o público adulto, mas também para o juvenil, modulando a linguagem sem perder de vista a discussão pretendida e sem minimizar o foco narrativo da protagonista em função do público ao qual se dirige. E esse é o foco da terceira seção, que se dedica ao estudo da trilogia *Jogos Vorazes*, (2011; 2012), buscando demonstrar como essa narrativa desconstrucionista também reverbera dentro do subsistema da literatura juvenil, ultrapassando as fronteiras da idade, ampliando a discussão e transcontextualizando o papel da heroína.

A seleção dessa trilogia está condicionada ao peso cultural e político de sua edição à época de seu lançamento e ao modo como passou a integrar um repertório essencial do tema para leitores do gênero. Mobilizando um conceito bastante contemporâneo na crítica literária, poderia ser classificada como *crossover fiction*, ou seja, uma narrativa que pode ser lida em qualquer tempo e por qualquer leitor jovem ou adulto, que se identifique com os temas da distopia.

O termo *crossover* remonta a uma literatura que ultrapassa as fronteiras do leitor inicialmente visado: “as narrativas *crossover*, muitas vezes, transgridem ou transcendem os limites tradicionais, bem como os limites etários convencionais”¹ (BECKETT, 2010, p. 67) [tradução nossa]. Problematizando a questão, Falconer (2010) vê a literatura *crossover* como resultado das mudanças da sociedade contemporânea e da noção de identidade humana nessa sociedade, intensamente marcada pela diluição das fronteiras rígidas entre diferentes grupos etários e pelo

¹ No original, “Crossover works often transgress or transcend traditional boundaries as well as conventional age boundaries.” (BECKETT, 2010, p. 67).

constante desenvolvimento tecnológico e científico. Estabelece-se, assim, uma literatura Young adult na qual

A ficção para jovens adultos tem procurado articular questões sobre transições rápidas, crises de identidade e epifanias, tornando-se um meio pronto para capturar a experiência cotidiana de um mundo à beira de mudanças fundamentais. (FALCONER, 2010, p. 92)² [tradução nossa].

A quarta e última seção busca analisar o que o conjunto dessas distopias põe em relação, tecendo um apanhado geral de como as distopias contemporâneas são intermitentemente críticas em relação às representações ideológicas de papéis de gênero. Por essa mesma razão, é que esse gênero é analisado não apenas como uma projeção futurística – sem dúvida uma de suas qualidades mais notáveis – mas como um modo de recriação simbólica de problemáticas contemporâneas vigentes, pois abordam questões do presente transportadas para um lugar imaginário, em um tempo ainda inexistente, mas que podem ser perfeitamente verossímeis se analisadas historicamente.

No conjunto, busca-se compreender as obras distópicas contemporâneas como criações atentas a um discurso pós-colonial que se evidencia como ruptura epistemológica com os estereótipos da cultura colonial, potencializando uma visão plural da sociedade. Mais do que isso, coloca-se em evidência a própria literatura como ato simbólico de criação e recriação de conscientes e inconscientes políticos que reafirmam ou questionam valores sociais. Pautando-se em Spivak (2010), trata-se de, por meio da própria literatura, criar e disseminar uma contra narrativa que combata a violência epistêmica de manutenção do conhecimento hegemônico no qual busca-se uma “obliteração assimétrica do rastro do Outro em sua precária subjetividade” (SPIVAK, 2010, p. 47).

A percepção das mudanças na distopia não é uma simples fuga do real, mas uma leitura elaborada do presente e é essa leitura que se busca problematizar neste estudo, movido, muito em parte, pelo interesse de um leitor que aprecia literatura distópica e que percebeu, ao longo de seu exercício de leitura, uma mudança em curso na construção do enredo de narrativas desse filão ao longo dos últimos anos e

² No original, “young adult fiction has sought to articulate questions about rapid transitions, identity crises and epiphanies, it is providing to be a ready medium in which to capture the felt, everyday experience of a world on the cusp of fundamental change.” (FALCONER, 2010, p.92)

que entende essa mudança como positiva e propositiva no que se refere à sociedade contemporânea e às definições de papéis de gênero.

Assim, é importante destacar o sentimento de que esta tese não seja tomada como mais um escrito acerca de como o feminino deve ser lido à luz de um filtro masculino. O que se busca, em essência, é discutir a cultura falocêntrica patriarcal como esteio de um pensamento que ditou concepções ideológicas de gênero que marcaram e marcam as relações sociais. Essas concepções, pautadas na valência diferencial dos sexos, foram determinantes da vida social e cultural e incidiram sobre as artes, levando ao assentamento de papéis de gênero e a uma forma de entendimento na qual o feminino estaria sempre submisso ao masculino.

O questionamento e a negação dessa forma de pensamento é a força motriz deste estudo, no qual o conceito de lugar de fala não é tomado como uma categoria impeditiva de outras vozes que somam forças ao discurso, mas mobilizado a partir da evocação de Chimamanda Adichie de que todos devem ser feministas para que possamos sonhar e construir “um mundo mais justo. Um mundo de homens mais felizes e mulheres mais felizes, mais autênticos consigo mesmos. (ADICHIE, 2014, p. 28)

Por fim, esta tese faz eco aos posicionamentos críticos acerca das heranças da cultura falocêntrica patriarcal ao entender que há vozes autorais e produções artísticas que não só afrontam e enfrentam a polaridade masculino-feminino, como a reverte por meio de leituras críticas e criativas da realidade, é o caso das distopias contemporâneas aqui analisadas.

1. UTOPIA E DISTOPIAS: UM LUGAR OU UMA IDEIA?

Construir espaços, ambientes e personagens situadas em uma atmosfera social de caráter assumidamente otimista ou deliberadamente pessimista em relação ao futuro, ao meio ambiente e às relações políticas é a grande marca constitutiva das utopias e distopias. Essas narrativas são definidas, em um primeiro plano, pela apresentação de sociedades fictícias nas quais o Estado se reveste de um papel totalitário, seja de um ponto de vista positivo, como nas utopias, ou negativo, como nas distopias.

Em ambos os casos, há uma demarcação temporal preditiva: o futuro pode ser promissor ou funesto, o que decorre necessariamente das ações do presente. Por essa razão é que as narrativas deste filão, ao descortinar relações sociais e de poder em cenários regulados e harmoniosos ou absolutamente caóticos, acabam promovendo uma sensação de incômodo, tanto em um extremo quanto noutro.

Partindo da ideia de que a literatura é um produto cultural que atua sobre a realidade, chegando a tencioná-la, e de que no interior de uma obra literária coexistem leituras de mundo e um projeto identitário, procura-se entender, neste capítulo, de que forma a consolidação desse projeto se dá no interior de narrativas utópicas e distópicas. Para isso, busca-se, inicialmente, elucidar os conceitos de utopia e distopia, discutindo a rede histórica, social e cultural que os originou e que os sustentam.

Entender a literatura como uma criação em que autor, obra e leitor estão circunscritos a uma relação de interdependência que situa a obra como produto de uma realidade social ressignificada artisticamente compõe o eixo de sustentação da análise aqui pretendida: a convicção de que o utópico e o distópico, embora sejam difundidos como criações ficcionais, não se circunscrevem apenas à literatura, pois envolvem um movimento de reelaboração da própria identidade humana, que “é indissociável da narrativa e conseqüentemente da literatura.” (BERND, 2011, p. 19).

Ao se identificar no texto literário ou com o texto literário, o sujeito percebe as engrenagens sociais e se percebe dentro delas, assimilando-as ou refutando-as. Nesse particular, a assimilação e a refutação podem se dar tanto em relação ao utópico quanto ao distópico, razão pela qual a distinção entre esses termos será estabelecida, neste estudo, em relação uma com a outra, tomando a segunda como

uma evolução da primeira e sempre considerando a estrutura social para a qual apontam e o contexto histórico-cultural do qual emergem.

1.1 UTOPIA: QUE LUGAR É ESSE?

O termo utopia é recorrente em todas as áreas do conhecimento em que se pretende evocar um tipo de pensamento ou de sociedade ideal e é por essa filiação que pode ser definido como a

projeção imaginativa, positiva ou negativa, de uma sociedade substancialmente diferente daquela em que vive o autor. A palavra utopia ou outopia foi derivada do grego e significa “nenhum (ou não) lugar” (u ou ou, não; topos, lugar). Thomas More (1478–1535), inventor da palavra, fez um trocadilho com a eutopia, ou lugar bom, e desde então adicionamos distopia, ou lugar ruim. Assim, a principal característica da utopia é sua inexistência combinada com um topos - uma localização no tempo e no espaço - para dar verossimilhança. (CLAYES; SARGENT, 1999, p. 01) [tradução nossa]³

O vocábulo nasce associado à criação literária de Thomas More (1478-1553), como se aprofundará adiante, porém em seu sentido original, não se limita à designação de algo meramente ficcional, mas está intimamente relacionado à ideologia, nos termos em que a concebe Althusser (1987, p. 103), como uma organização de práticas que constituem os sujeitos e as relações de produção de uma sociedade, perfazendo um “sistema de interpelação, de submissão” que funciona como uma diretriz de comportamentos ao apontar uma forma de se *relacionar com o mundo*.

Apoiando-se nas premissas do materialismo histórico-dialético, Eagleton (1997) relaciona ideologia e poder como aspectos de uma economia capitalista que produz percepções da realidade, ou seja, “formações diferenciadas, internamente complexas, com conflitos entre seus vários elementos que precisam ser continuamente renegociados e resolvidos” (EAGLETON, 1997, p. 51). Essas formas

³ projection, positive or negative, of a society that is substantially different from the one in which the author lives. The word utopia or outopia was derived from Greek and means “no (or not) place” (u or ou, no, not; topos, place). Thomas More (1478–1535), inventor of the word, punned on eutopia, or good place, and we have since added dystopia, or bad place. Thus, the primary characteristic of the utopia is its nonexistence combined with a topos – a location in time and space – to give verisimilitude.

de perceber a realidade delimitam um modo de ler o mundo e quando essa leitura projeta ideologicamente um lugar em que todos os males sejam remediados há, então, uma visão utópica que não é meramente ficcional, mas produto de um discurso ideologicamente produzido. Nos termos de Clayes (2013, p. 8), a utopia revela um “senso de coletividade e oferece a esperança de um mundo incerto” em algum lugar do futuro, cuja materialização está associada às ações praticadas no presente.

Clayes (2013), ao considerar as narrativas de ficção científica marcadamente utópicas, entende que o estabelecimento da relação entre literatura e realidade social não se limita à aproximação entre presente e passado, mas se direciona para o futuro, não como algo intangível, antes, como ideal que deseja se solidificar, como sonho possível. Isso se dá justamente porque a utopia “explora o espaço entre o possível e o impossível. Embora admitidamente tingida com o desejo por finalidade, por absoluto e por perfeição, a utopia não é o ‘impossível’, nem mesmo está ‘em lugar nenhum’”. (CLAEYS, 2013, p. 15). Ou seja, configura-se como uma forma de pensar marcada pelo idealismo humanístico que tem ocupado lugar cativo na vida dos homens desde os primórdios das civilizações e habitado o imaginário dos escritores desde os mais remotos escritos.

A utopia, sob essa chave de compreensão, nasce e reside na cultura como parte do “patrimônio tradicional de normas, doutrinas, hábitos, acúmulo do material herdado e acrescido pelas aportações inventivas de cada geração” (CASCUDO, 1983, p. 41). Em consequência disso, é marcada pelo idealismo e disseminada pelo discurso, perfazendo-se, como elemento da cultura e como um símbolo utilizado para reproduzir consensos. Bourdieu (1989), analisando o papel dos símbolos na organização social e cultural entende que

os símbolos são os instrumentos por excelência da integração social. Enquanto instrumentos de conhecimentos e de comunicação, os símbolos tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social (BOURDIEU, 1989, p. 10).

Assim, cabe afirmar que a utopia é uma criação cultural constituída por um consenso e como tal, também funciona como uma forma de regulação social que age, de forma simbólica, reordenando o sentido prático da vida, o que revela seu poder simbólico, ou seja, sua capacidade de criar consensos e reproduzir noções de ordem,

de civilização e de harmonia que culminam no projeto social de acreditar que algo melhor está por vir.

Aprofundando essa ideia, Claeys (2013, p. 8) observa que o pensamento utópico é canalizador da ordem, pois “quando nossas vidas neste mundo se deterioram ou são ameaçadas, reagimos cultivando um sentido reforçado de harmonia familiar e identidade étnica, nacional e/ou religiosa”. Engendra, portanto, uma forma de dominação estrutural e econômica. Bourdieu (1989), analisando esse argumento de outra perspectiva, afirma que é possível manter uma dominação por meio da cultura, o que integra uma cadeia de representações que tem o poder simbólico de agregar conteúdo.

Nesse caso, a utopia pode ser lida como criação que

parte, sim, de fatores subjetivos produzidos, num primeiro momento, apenas no âmbito do indivíduo. Mas, a seguir, ela se nutre dos fatores objetivos produzidos pela tendência social da época, guia-se pelas possibilidades objetivas e reais do instante, que funcionam como elementos mediadores no processo de passagem para o diferente a existir amanhã (COELHO, 1985, p. 9).

Ou seja, ela se perfaz no desejo comum de que o lugar possível possa existir não aquém ou além do ser humano, mas no espaço em que se encontra, o que explica ser uma ideologia (ALTHUSSER, 1987) e ter um poder simbólico (BOURDIEU, 1989), pois não se trata de uma simples manifestação subjetiva provocada por insatisfações individuais, mas como um constructo social que traz marcas de uma dada época, contrapondo o real e o ideal. Szachi (1972, p. 18) enfatiza que essa oposição “é uma categoria histórica. Não há opiniões utópicas em si, independentemente das condições em que são declaradas”.

Nesse percurso histórico, o desejo do lugar possível pode também se associar a ideais de revolução, admitindo que, para tanto, são necessárias transformações sociopolíticas. Nessa chave de entendimento, a noção de utopia, reafirma o ideal de uma sociedade mais justa e igualitária, mas se aparta da visão romântica de ordenamento. No campo da economia política, guardadas as proporções, essa perspectiva se encontra amplamente difundida nos estudos de Karl Marx⁴ no que toca

⁴ Trata-se da crítica à sociedade presente e a proposição de um projeto de sociedade alternativa, como amplamente difundida em MARX, K; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**, Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

às semelhanças idealistas e a postura de contestação da ordem clerical, monárquica, aristocrática e patriarcal, porém com olhar menos romântico e mais político:

Paradoxalmente, as tradições marxistas mais antigas, tirando lições acríicas das análises históricas sobre o socialismo utópico realizadas por Marx e Engels no Manifesto Comunista, e também seguindo o uso bolchevique, denunciaram que a competição utópica do referido socialismo carecia de qualquer concepção de agência ou estratégia política e caracterizava o utopismo como um idealismo profunda e estruturalmente oposto ao próprio político. A relação entre a utopia e o político, bem como as questões sobre o valor político prático do pensamento utópico e a identificação entre socialismo e utopia, permanecem em grande parte questões não resolvidas hoje, quando a utopia parece ter recuperado sua vitalidade como um slogan político e uma perspectiva politicamente energizante. (JAMSESON, 2009, p 165) [tradução nossa]⁵

A efervescência política que emana desse pensamento não constitui objeto de análise deste estudo, mas importa na medida em que representa uma guinada atitudinal no que toca à transformação do cenário político e ideológico, aspecto recorrente tanto nas utopias quanto nas distopias. Por hora, é importante esclarecer que essa ideia encontrou, de acordo com Claeys (2013), grande respaldo nos estudos de Lasky (1976)⁶, para quem a utopia humanista “romântica” deixou marcas negativas nas revoluções por se guiar por princípios não socialmente fundamentados, isto é, por não considerar efetivamente as questões políticas, econômicas e sociais que envolvem.

Guardadas as proporções entre uma obra de ficção e os estudos de cunho socioeconômico e político que fundamentaram a crítica de Lasky (1976) e de um montante de pensadores que daí se popularizaram, seria possível associar esse não enfrentamento das necessidades de mudança política e social ao que Szachi (1972,

⁵ Paradójicamente, las tradiciones marxistas más antiguas, sacando lecciones acríicas de los análisis históricos sobre el socialismo utópico realizados por Marx y Engels en el Manifiesto comunista, y también siguiendo el uso bolchevique, denunciaban que la competencia utópica de dicho socialismo carecía de toda concepción de agencia o de estrategia política, y caracterizaban el utopismo como un idealismo profunda y estructuralmente opuesto a lo político propiamente dicho. La relación entre la utopía y lo político, así como las cuestiones sobre el valor político prático del pensamiento utópico y la identificación entre socialismo y utopía, siguen siendo en gran medida temas no resueltos hoy, cuando la utopía parece haber recuperado su vitalidad como lema político y una perspectiva políticamente energizant.

⁶Toma-se como referência os estudos de Claeys (2013) e Teixeira Coelho (1985), segundo os quais, a obra de maior destaque do autor é: LASKY, Melvin J. **Utopia and Revolution: on the Origins of a Metaphor, or Some Illustrations of the Problem of Political Temperament and Intellectual Climate and How Ideas, Ideals, and Ideologies Have Been Historically Related**. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

p. 23) classificou como utopias escapistas e heroicas que, embora englobem sonhos com um mundo melhor, “não incluem um comando de luta” para atingir tal finalidade, furtando-se ao enfrentamento dos problemas.

Essas utopias difundem a ideia de um bem comum que seria essencial para a vida em comunidade, contudo, fiam-se num pensamento dogmático em que “diz-se o que é o bem, mas não se diz como alcançá-lo” (SZACHI, 1972, p. 23). Há, portanto, uma dualidade entre o certo e o errado que se constitui por meio de um discurso de igualdade em que o pensamento utópico transparece como dogma social, garantindo, simbolicamente, a difusão de valores humanos e o cerceamento de posturas egoístas e descontroladas. Corroborando essa ideia, Pinto (2012, p. 13) ressalta que

As utopias surgiram como uma imagem invertida do real, como uma espécie de contrapartida positiva da razão crítica: se uma das atitudes filosóficas mais persistentes ao longo do tempo é o antidogmatismo e a denúncia de uma sociedade construída sobre um sistema de mistificações (o mito, a religião, a ideologia), a utopia seria o mundo possível a partir do momento em que todas essas crenças tivessem sido superadas.

Depreende-se daí, a racionalidade do pensamento utópico: retornar a uma nação idílica, pautada na cordialidade e sustentada pela própria natureza generosa. Nesse percurso, se a natureza e o homem forem domesticados, a humanidade encontra estabilidade social e harmonia, o que, em si mesmo, é uma negação dos ideais humanistas que ganhavam força política no mesmo terreno em que cresceram as utopias. Esses imbricamentos revelam a amplitude de ideologias que abrangem o conceito de utopia o qual, embora seja corriqueiramente associado ao sonho e à fantasia, tem um lastro filosófico, moral e político que se liga a um traço característico do ser humano, “a liberdade que ele se reserva de opor ao evento defeituoso, à situação decepcionante, uma força contraditória”. (COELHO, 1985, p. 7).

Nesse entendimento, uma definição de utopia sustentada única e exclusivamente pelo viés da fantasia recairia, pautando-se em Roas (2014), em contradição, pois o fantástico se nutre do real para se apresentar enquanto ideia, ou seja, “para que uma história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transporá essa estabilidade” (ROAS, 2014, p. 31). Nestes termos, um mundo utópico seria uma subversão do próprio mundo e, ao mesmo tempo, um

questionamento de sua estabilidade e é nesse sentido que, mesmo sendo tachada como fantasiosa ou insólita, a narrativa utópica (e seu oposto, a distópica) nunca se limita à condição de algo ilógico, pois “para seu devido funcionamento, deve ser sempre crível” (ROAS, 2014, p. 51).

Esse “devido funcionamento” se assenta justamente na capacidade de questionar ou romper com a realidade empírica, com os limites entre o mundo que se controla e o mundo que altera o modo habitual com o qual as coisas ocorrem. Ainda que insólita, portanto, a utopia nunca é mera fantasia, posto que o fantástico

está inscrito permanentemente na realidade, a um só tempo se apresentando como um atentado contra essa mesma realidade que o circunscreve. A verossimilhança não é um simples acessório estilístico, e sim algo que o próprio gênero exige” (ROAS, 2014, p. 52).

Assim entendido, o mundo da utopia, tanto quanto o da distopia, em outros tempos ou nestes, é sempre um mundo que já se conhece, no qual já se tensionou a realidade, o que retoma o argumento anterior, pautado em Coelho (1985) de que a sua gênese está atrelada à liberdade humana de se opor às situações frustrantes e de olvidá-las ou mesmo de se alienar diante do jogo de forças que isso implica. Considerando essa liberdade e os vínculos sociais que o termo carrega, Claeys (2013, p. 11) pondera a existência de três domínios da utopia: “o pensamento utópico, a limitada literatura utópica e as tentativas de encontrar comunidades melhoradas”. A seguir, busca-se descrever cada um destes três domínios, somando-os aos argumentos apresentados até aqui, para melhor delimitar a ideia de utopia e de distopia que se sustenta neste estudo.

1.1.1 *A base religiosa do pensamento utópico*

O pensamento utópico é marcado por uma ampla base de formação na religião enquanto elemento ativo da cultura que o homem utiliza para “encontrar e manter-se dentro do esquema das coisas” empregando aí, “instrumentos através dos quais se moldam as forças do universo com o fim de conseguir a realização dos anseios humano” (HERSKOVITS, 1964, p. 157).

A ideia utópica largamente difundida pela religião se encontra, quase que em sua totalidade, fundamentada na conquista de um paraíso extraterreno, não meramente geográfico, como uma ilha paradisíaca, mas um espaço que requer organização sociocultural, política e econômica segundo a racionalidade religiosa. Tal referência pode ser notada na forma como Pero Vaz de Caminha delineou o Brasil, quando de seu achamento, ao enfatizar que

*De ponta a ponta, é tudo praia-palma, muito chã e muito formosa. Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa. Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos. Porém a terra em si é de muito bons ares [...]. Porém o melhor fruto que dela se pode tirar me parece que será **salvar esta gente**. (CAMBRAIA e MEGALE, 1999) [grifos nossos].*

O teor da carta remonta a um paraíso que não se sustenta como tal pela simples posição geográfica, pois necessita de uma organização moral e econômica pautada nos arquétipos cristãos, segundo os quais a realidade é composta por “um céu (em cima) e um inferno (embaixo) ensanduichando um mundo intermediário habitado por humanos e outros seres materiais” (ELLER, 2018, p. 84). Esse céu a conquistar compreende a visão utópica, moderna e mais abstrata do paraíso que, inicialmente, era descrito como um grande e afrodisíaco jardim, qual a visão de Colombo e Cabral ao chegar às Américas. Contribui, também, para essa visão paradisíaca, a forma como Pero Vaz de Caminha se refere à nudez dos nativos, deixando a impressão de que, de alguma forma, sua condição se assemelhasse a de Adão e Eva antes da queda. Isso fica claro na naturalidade dos índios e, principalmente das índias, por estarem nus: “e suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas, que nisso não havia nenhuma vergonha” (CAMBRAIA e MEGALE, 1999). Ou seja, retoma-se aqui, sob outro prisma, a clássica ideia do paraíso.

A passagem do paraíso como jardim terreno ao paraíso como plano celestial foi efetivada pela disseminação do discurso da terra prometida como um espaço a se conquistar, argumento presente na cosmovisão cristã e empregado no processo de colonização quando se difundiu a ideia de que todas as dificuldades terrenas seriam recompensadas em algum lugar além da terra. Inicialmente, esse lugar seria o Éden,

“o local de nascimento original da humanidade; e o paraíso, a destinação final que o crente espera ter” (CLAEYS, 2013, p. 29), um cenário idílico em que a abundância de sortimentos contrasta com a vida terrena. Contudo, maculado pelo pecado de Adão e Eva, o Éden perdeu o *status* de paraíso terreno para um local acima da terra, discurso veiculado a partir da publicização da figura messiânica de Jesus Cristo como o grande caminho para atingir o utópico paraíso celeste “retratado como luz, bem acima da Terra, povoado pelo próprio Deus, com Jesus Cristo sentado em um trono ao lado direito de Deus” (CLAEYS, 2013, p. 34).

O arquétipo da terra prometida atravessou todo o *Velho Testamento* para encontrar no *Novo Testamento* uma versão menos física e mais abstrata que serviu grandemente ao propósito de organizar e estruturar a vida terrena (CLAEYS, 2013). Não obstante, o efeito dessa ideia se difundiu largamente em muitos escritos, como na imagem dos Campos Elísios, da *Eneida*, de Vergílio (2011), poema épico escrito no século I a.C. e publicado em 19 a.C., e da *Odisseia* de Homero (2000), poema épico escrito no século IX a. C. ou ainda, na dualidade céu e inferno em *A Divina Comédia de Dante de Alighieri* [1320] (1981), em que o paraíso seria um segmento da mecânica celeste dado a conhecer pela mão de Virgílio e o futuro, “uma versão modificada de um ideal elísio, ao qual poucos virtuosos tinham acesso” (CLAEYS, 2013, p. 07).

Essas novas leituras fundamentadas ou recriadas a partir do referencial cosmogônico cristão foram fermento para a literatura utópica, mas não se limitaram à condição de ilações metafísicas, pois também tiveram eco em especulações acerca da necessidade de melhorar a sociedade em que se vive, como se busca articular a seguir.

1.1.2 A utopia e a busca pelas comunidades melhoradas

O argumento de um modelo de sociedade melhorada extrapolou da religião para o campo filosófico, guardadas as proporções, a partir da projeção social da ideia de que conjunturas diferentes das socialmente vividas poderiam ser experimentadas na terra e não em um paraíso celeste. Esse aspecto foi assinalado acima, quando da referência à utopia como esteio para movimentar transformações sociais e políticas, contestando a ordem monárquica e aristocrática, aqui, contudo, busca-se enfatizar a

movimentação dessa forma idealizada de felicidade e bem estar social em estudos filosóficos como *A República* de Platão (2001), escrita no século IV a.C., que apresenta uma cidade ideal, pautada na liberdade de ações e na ausência de privações e que existe no e pelo sujeito criador do discurso.

De acordo com Claeys (2013, p. 25) esse texto apresenta “vários possíveis modelos de pensamento utópico que se mostraram imensamente influentes em eras posteriores”. Importa ressaltar que a república idealizada por Platão não aduzia a ideais políticos infundados, o que retoma o paradigma já enunciado aqui de que a criação utópica tem seu enlace social bem delimitado, porque nasce deste contexto.

Platão vivia na Grécia antiga, onde as relações entre os dirigentes e o povo configuravam uma práxis política injusta e o ideário de extrapolar essa realidade acabou convergindo nos esforços criativos de conceber uma sociedade perfeita, antagônica àquela em que se vivia, na qual “uma das principais proposições era a de que a riqueza concentrada nas mãos da classe dominante corrompia” (CLAEYS, 2013, p. 25).

A República de Platão (2001) se apresenta, portanto, como o lugar possível para que a humanidade possa se sentir realizada e feliz em contraponto à realidade que expia. A potencialidade imaginadora e criativa que Platão empreende neste escrito pode ser entendida à luz do que Elias (1998, p. 16) considera como “um impulso próprio pressionando sua condição presente, uma dinâmica de grupo particular, inerente, que podem ser bloqueados, mas que, mesmo neste caso, são uma parte intrínseca de sua estrutura”. Ou seja, um conflito interior que se associa a ideias e práticas morais e intelectuais voltadas a negar a realidade e buscar uma alternativa.

O poder simbólico que investe essa forma de pensar desvela, mais que um sonho, uma necessidade humana que amplifica e fortalece o argumento de que as utopias não abrem a noção de temporalidade de forma indefinida, mas considerando as configurações de um dado momento histórico e social, pois são expressões dos sonhos, dos desejos e dos temores dos homens que aludem a “algumas propostas de solução de uma série de problemas sociais ainda não resolvida” (ELIAS, 1998, p. 16). Não obstante, por se tratar de uma representação fantasiosa da sociedade ideal, “envolve explorar uma variedade ampla, densa e desconcertante de terrenos habitados por seres um tanto extraordinários” (CLAEYS, 2013, p. 14), o que retoma a ideia do insólito como algo que perpassa a utopia.

Neste caso, o insólito ou fantástico passa a ser uma categoria operacional do gênero narrativo que envolve aquilo que não é habitual, que é imprevisto e que não decorre normalmente da ordem regular das coisas, mas que reverbera a “anormalidade da realidade” (ROAS, 2014, p. 67). Isto é, surge baseado em um acordo social de crença e descrença que nunca está desvinculado de um processo de referencialidade do real, pois abrange múltiplas realidades pelo movimento da consciência individual. Essa, por sua vez,

é capaz de mover-se através de diferentes esferas da realidade. Dito de outro modo, tenho consciência de que o mundo consiste em múltiplas realidades. Quando passo de uma realidade a outra experimento a transição como uma espécie de choque. Este choque deve ser entendido como causado pelo deslocamento da atenção acarretado pela transição. A mais simples ilustração deste deslocamento é o ato de acordar de um sonho (BERGER & LUCKMANN, 2004, p. 38).

A referência a esse lugar maravilhoso se tornou uma constante na descrição de locais míticos de acentuada calma e profusão de bens, como a *Arcádia*, de Jacopo Sannazzaro [1501] (2004), cujas ninfas encantadoras e seus belos pretendentes perfaziam o lugar perfeito para o amor vigorar, motivando a produção de vários escritos publicizados até o setecentos, chegando mesmo a designar um período literário, o arcadismo, como efígie e agremiação de ideais utópicos reinventados “na forma de um idílio rural idealizado” (CLAEYS, 2013, p. 23).

Assim entendido, a utopia prescinde da realidade e nela encontra o material para idealizar, porque, de acordo com Elias (1998), o imaginário se relaciona com a realidade. Basta considerar que boa parte das Utopias – as marcadamente otimistas – procuram dirimir os lastros dos problemas sociais e econômicos como grandes máculas da vida social harmônica, como já denunciara Platão, em *República* (2001).

Parece ser exatamente essa a chave de entrada para o terceiro domínio da utopia, as literaturas utópicas, contudo, não mais as clássicas, como os poemas épicos, como a *Eneida*, de Virgílio e a *Odisseia* de Homero, ou ainda, a *Arcádia* de Jacopo Sannazzaro, mas a prosa de ficção, como se busca aprofundar a seguir.

1.1.3 A vanguarda das literaturas utópicas

É importante assinalar que não se pretende analisar minuciosamente nenhum dos romances que serão adiante apresentados, cuja fortuna crítica é ampla e significativa. O que se busca, é criar um panorama das produções ficcionais que influenciaram os romances distópicos que são objeto de análise desta tese, os quais parecem encontrar no texto seminal de Thomas More (1478-1553), *Utopia* (2004), publicado pela primeira vez em 1516, a grande referência humanista das reflexões utópicas a partir do século XVI.

A narrativa remonta a uma sociedade ideal e melhorada que restringe toda a possibilidade de vício, de degeneração moral e de decadência. Não se trata de uma sociedade perfeita, mas, como menciona o Rafael Hitlodeu, um dos narradores de *Utopia*, de uma terra em que os males sociais “podem ser aliviados e seus efeitos mitigados por um certo tempo, mas se a propriedade privada permanece, não existe a esperança de que haja uma cura que restaure efetivamente a boa saúde da sociedade” (MORE, 2004, p. 43-44)

Vale recordar que Utopia é uma ilha na qual a bondade humana e a racionalidade são os pilares de planejamento social e econômico. Ou, como o descreve Rafael Hitlodeu, uma ilha em que todos

são tão bem governados com tão poucas leis. Entre eles, a virtude é recompensada e a divisão igualitária dos bens permite a cada um viver na abundância. Eu vejo o contraste dessas instituições com as de muitas nações nas quais, constantemente, são produzidas novas leis mas que jamais conseguem manejar seus problemas de forma satisfatória. Nessas nações, sempre que alguém obtém algo, imediatamente declara como sendo de sua propriedade, todavia, todas as leis, novas e antigas, não conseguem nem assegurar e preservar a sua posse e nem estabelecer claramente uma distinção entre o que é de um e o que pertence a outro. Diferentes homens podem reclamar, sucessivamente ou ao mesmo tempo, a posse da mesma coisa gerando, assim, inúmeras e intermináveis disputas judiciais (MORE, 2004, p. 42).

A visão otimista com que essa ilha é descrita perpassa toda a narrativa, que se estrutura sob a forma de uma conversa entre o próprio Autor, More, e outros dois homens, seu amigo Peter Giles e Rafael Hitlomeu, um viajante apresentado a More por Giles que retornara de uma das viagens exploratórias encampadas por Américo

Vespúcio. Essa forma de composição literária acaba funcionando como um meio de enredar o leitor em uma conversa otimista que parece investir a ideia da descoberta do novo mundo (as Américas) com a “vigorosa fé na possibilidade de uma sociedade melhor”. (ELIAS, 1998, p. 19).

O argumento que perpassa a trama de *Utopia* é o de apresentar um lugar desejável que não está no paraíso, mas num espaço física e geograficamente habitável, uma ilha que

desfrutava de uma organização social que garantia aos cidadãos a maior prosperidade. Era uma sociedade sem miséria e exploração, sem mentira e opressão, sem obscurantismo e intolerância, sem ódio e maldade, sem ócio e sem trabalho forçado (SZACHI, 1972, p. 2).

Essa ilha acaba parecendo não ser lugar nenhum, naquele contexto, porque está fora do espaço geograficamente conhecido, dada as alusões às grandes navegações de Américo Vespúcio, mas também, ou sobretudo, porque a Inglaterra de More “era um lugar onde não apenas inexistia a liberdade de expressão como também a de pensamento” (COELHO, 1985, p. 18). Por isso, a referência a um mundo melhor deve ser lida à luz do ambiente histórico e marcadamente cristão em que More se encontra, com ampla valorização da disciplina familiar como garantia da ordem e amplamente empenhado em conquistar espaços e territórios. Essa preocupação perpassa toda a narrativa e aparece em aspectos elementares da vida social, como a necessidade de resolver o problema da fome:

Apesar de saberem exatamente qual a quantidade de grãos consumida em cada cidade e região, produzem uma quantidade bem superior às suas necessidades e fazem a mesma coisa com a criação, compartilhando o excedente com seus vizinhos. (MORE, 2004, p. 51).

A narrativa eloquente de Hittlodeu aponta constantemente para a ideia de que os problemas sociais seriam dirimidos pelo comunismo, retomando abertamente Platão em *A República* (2001) e, de alguma forma, Santo Agostinho, em *A Cidade de Deus* (2006), escrita em 426 d.C., posto que ambos apontam as comunidades e a troca solidária como base para a reorganização política e para a resolução dos problemas morais e sociais.

Saciar a fome como forma de manter o bem-estar social estaria entre esses problemas solucionados pela partilha comunitária, haja vista que, segundo Claeys (2013, p. 67), “a questão central em Utopia é o problema da fome e como resolvê-lo.” Tal preocupação inspirou uma postura humanitária, marcadamente cristã e uma “tradição humanista de alertar príncipes cristãos a respeito de suas responsabilidades morais” (CLAEYS, 2013, p. 67).

A ideia do governante como sujeito a quem caberia suprir as necessidades alimentares de seu povo⁷ é um ideal sociopolítico que enreda o argumento de que somente a reconstituição da sociedade, de um modo bem ordenado e equitativo, garantiria liberdade e igualdade para todos. Acerca disso, Bloch (2006, p. 77) considera que *Utopia*, de More, “foi em grande medida projetada para dentro do não-realizado na terra, da tendência da liberdade humana – como um mínimo de trabalho e Estado, como um máximo de alegria”. Em essência, essas marcas apontam para a lógica de organização do paraíso celeste, retomando, uma vez mais os estereótipos cristãos como grande referência de organização social.

Tal visão termina por colocar *Utopia* em posição diametralmente oposta ao realismo político que Maquiavel (2007) apresenta em *O Príncipe*, publicado em 1515. Abdicando de uma leitura fantasiosa da realidade, essa obra parece criticar justamente o estoicismo cristão ao ponderar as condutas, de nenhum modo fraternais ou comunitárias, que manteriam um príncipe no poder. Ambas, no entanto, se configuraram como obras clássicas que lançaram bases para que muitos outros modelos políticos se institucionalizassem, questão que, embora não figure como objeto deste estudo, constitui-se como pano de fundo das análises aqui pretendidas, haja vista que tanto as utopias quanto as distopias se entretecem a partir da intenção de apresentar ou contestar um modelo político e uma ideia de sociedade.

Parece seguro afirmar, desse modo, que tanto Maquiavel (2007) quanto More (2004) inspiraram tradições, ideologias e produções filosóficas e artísticas. A vertente filosófico-política dos pensamentos de Maquiavel (2007) influenciou autores como Espinosa (2009), responsável por uma ácida crítica aos dogmas rígidos, aos rituais,

⁷ Essa ideia será retomada e ressignificada sob a forma de regulação alimentar em diversas passagens de *O Conto da Aia* (2017) e *Os Testamentos* (2019), de Margareth Atwood, assim como em *Jogos Vorazes* (COLLINS, 2010; 2011a, 2011b) romance no qual a Capital Panem parece seguir exatamente o caminho oposto, negando alimento a seus distritos e sobejando-os na capital, contrariando o princípio utópico de More.

ao luxo e à ostentação da Igreja e uma série de pensadores que projetaram suas indagações numa vertente não menos humanista, mas, certamente, menos ligada à igreja e menos romantizada, crítica constantemente dirigida à *Utopia* e as suas herdeiras literárias. Não obstante, os pensamentos de More (2004) também influenciaram produções não necessariamente literárias, como é o caso de James Harrington em *A comunidade de Oceana* (2015), escrita em 1656, e David Hume em *Ideia de uma comunidade perfeita* (2004), ensaio publicado em 1752.

Enquanto Hume (2004) passa em revista todo o ideário das condições perfeitas para o estabelecimento de um bom governo na Inglaterra, Harrington acaba por condensar todo o pensamento da tradição republicana da Inglaterra do século XVII por meio da idílica proposição de um reino inventado em que não há turbulências sociais, tampouco, instabilidades, no qual tudo funciona em perfeita sintonia, prosperando. Ambas, para Claeys (2013) são importantes expressões do utopismo de cunho político e convergem com os escritos de Platão (2001) e More (2004), procurando “demonstrar a possibilidade de independência virtuosa diante da corrupção executiva e resistir à crescente tendência dos pobres de imitar o estilo de vida luxuoso dos ricos”. (CLAEYS, 2013, p. 101).

Para Hume (2004), as utopias do passado, como as de More, embora apontassem para um ideal de organização social e política, eram fantasiosas, motivo pelo qual buscou traçar um sistema de governo que garantisse estabilidade e liberdade. Sua intenção não é a de reforçar um modelo idílico de sociedade, mas de apontar para um lugar possível no contexto em que se encontra, retomando o argumento de que a utopia não se limita a um “não-lugar”, antes, configura-se como uma projeção da própria realidade social e política da Inglaterra de então. Dito de outro modo, a ampla profusão ideológica e o assentamento social das formas de expressão do utopismo são ideais da sociedade que acabam se traduzindo em material que o artista trabalha esteticamente e que ganharam força com a crescente urbanização, formatando espaços que se opunham à vida campesina e à cultura desses espaços.

Sob esse prisma, muitas narrativas reafirmaram uma perspectiva saudosista em relação às transformações culturais decorrentes do crescimento urbano e, por isso mesmo, reforçaram um sentimento de identidade ancorado nesses ideais, pois “no interior dessas literaturas fortemente voltadas para a consolidação de um projeto identitário, o sujeito emergente procura reapropriar-se de um espaço existencial (BERND, 2011, p. 15). É nesse contexto que obras como *Robinson Crusóé*, de Daniel

Dofoe [1719] (2017), e as *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift [1726] (1996) se assentam, reafirmando o impacto e a durabilidade do pensamento utópico.

A narrativa de *Robinson Crusóé* (DEFOE, 2017) não se configura como uma obra necessariamente utópica, pois a trama não aponta diretamente para a adequação de uma comunidade visando a princípios sociais igualitários. Contudo, retoma uma perspectiva bucólica à medida que se aproxima da referência explícita à Era Clássica e aos mitos de criação como os de Hesíodo em *Os trabalhos e os dias* (2012), escrito no século VIII a.C, isto é, a era de ouro mítica.

Hesíodo discorre sobre o período em que os deuses abandonaram os homens, logo depois que Zeus, sentindo-se traído, enviou Pandora para a terra com um vaso de maldições que seriam liberadas como punição pelo fato de Prometeu ter roubado o fogo celeste. Além do abandono dos homens, então feitos de ouro, os deuses criaram uma raça inferior, feita de prata, que sonha com um tempo em que “as tribos dos humanos viviam sobre a terra sem contato com males, com o difícil trabalho ou com penosas doenças que aos homens dão mortes” (HESÍODO, 2012, p. 71).

O descontentamento dos deuses relatado por Hesíodo surge associado a uma série de ensinamentos morais quanto à vida em comunidade, deixando ao homem a sede eterna de reconquistar esse período de harmonia, pureza e virtude, cada vez mais distante, se considerado à luz do crescimento urbano. É na evocação desse apelo utópico que a trama de Defoe (2012) se perfaz: conclamando o retorno do paraíso insular perdido, associado à “capacidade de autocontrole, obtida pela conversão religiosa, e do poder sobre a natureza, alcançado por meio de uma aplicação focada da ética do trabalho” (CLAEYS, 2013, p. 88).

Tal forma de pensar produz e reproduz o homem cristão e é exatamente esse ideal de comportamento que Robinson Crusóé cristaliza quando se convence de que deve manter seus princípios de habitação, alimentação e religiosidade mesmo sem qualquer possibilidade de se relacionar socialmente. A importância de manter a harmonia local, o trabalho e a fé se constituem como um apelo que surge na trama em diversas reflexões do protagonista e são reforçadas ao final, quando mesmo depois de deixar a ilha e retornar para a cidade determina que aqueles que ficarão em seu lugar deverão manter a harmonia local, pautando-se na fé e no trabalho como elementos salvíficos, como que a fundar uma nova Utopia.

Influenciado por essa mesma fonte, a narrativa de Swift (1996), *Viagens de Gulliver*, retoma o desejo de transformação da realidade, considerando a ideia de que

a melhoria dessa realidade poderia levar a uma vida melhor. Trata-se de um quinhão de utopia que se formula na contramão da crítica ao capitalismo agrário da sociedade inglesa de então, estruturada na esteira dos estudos marxistas e voltada a entender a causa do empobrecimento dos camponeses da Inglaterra.

Assim, *Viagens de Gulliver* retoma o paraíso utópico de More (2004) não como fonte de inspiração mas como “sátira sobre a aspiração humana de levar a vida de acordo com os princípios da razão” (CLAEYS, 2013, p. 90). Esses princípios racionais constituem a grande ironia da crítica à sociedade perfeita em *Admirável Mundo Novo* (HUXLEY, 2007) e tanto nesta, quanto nas comunidades conhecidas por Gulliver, sobressai-se a ideia de uma sociedade harmônica que contrasta com a sociedade europeia de então, agitada pelo progresso e pelo crescente ceticismo. Acerca disso, Claeys (2013, p. 92) enfatiza que “tanto Defoe como Swift abordaram o contraste entre uma vida de simplicidade (levada, de certa forma, de acordo com a natureza) e aquela da civilização europeia, cada vez mais complexa”.

Essa complexidade estaria diretamente associada à modernidade, ou seja, ao redimensionamento das questões urbanas e sociais que expiam a vida bucólica e o lugar-comum (e confortável) da hierarquia das relações sociais. Acerca disso, Foucault (2007, p. 12-13) lembra que as utopias servem de consolo: “se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico.” Assim entendidas, acabam por constituir representações pessoais e ideativas que tomam corpo discursivo e se frutificam na linguagem.

E é sob esse holofote que se faz indispensável aludir a obras como *Nova Atlântida*, de Francis Bacon (2008), escrita em 1627, e *Daqui a cem anos: revendo o futuro*, de Edward Bellamy (1960), romance futurista publicado em 1888. Ambos se constituem como expoentes para o que viria a se consagrar futuramente como ficção científica, ou seja, “uma forma de literatura fantástica que busca retratar, em termos racionais e realistas, tempos futurísticos e ambientes que diferem dos nossos.” (MANN, 2001, p. 6) [tradução nossa]⁸, mas que, entretanto, desvela uma preocupação com a sociedade contemporânea.

As narrativas futurísticas criadas por Bacon e Bellamy flertam com a utopia no sentido de ressignificar a ideia de perfeição com a projeção científica e não mais como

⁸ SF is a form of fantastic literature that attempts to portray, in rational and realistic terms, future times and environments that are different from our own. (MANN. P. 2001, p. 6).

uma ilha isolada, ao mesmo tempo em que evocam aspectos distópicos ao enfatizar um discurso de reorganização social visando ao favorecimento de todas as classes. O texto de Bacon faz referência a uma ilha autossuficiente, clara alusão à *Utopia*, que se apresenta com um “patriarcado bem ordenado em que a prosperidade é distribuída para mitigar a pobreza” (CLAEYS, 2013, p. 151). As imagens projetadas pelo texto veicularam as concepções humanistas de então, concebendo a ideia de uma felicidade possível associada à posse da natureza – elemento importante na compreensão das utopias – e aos valores cristãos, referenciais da comunidade bem ordenada e moralmente constituída: “na ilha, todos pareciam felizes diante do reestabelecimento do controle espontâneo do homem sobre as coisas criadas. Retornaram, graças ao saber ofertado pela ciência” (BACON, 1999, s/p). Esse poder da ciência, no entanto, não se distancia da religião, posto que em toda *Nova Atlântida*

o real desenvolvimento da ciência trouxe ao homem a paz necessária para que, uma vez rompidas as oposições do meio, este pudesse concentrar-se mais plenamente em si, aplicando a pedagogia da alma do cristianismo na conduta de sua vida perante os demais membros da sociedade. Vencidas as vicissitudes do meio, todos poderiam voltar-se, absolutamente, para o Criador de tudo. (BACON, 1999, s/p).

Recupera-se aqui, os mesmos princípios anunciados por Rafael Hitlodeu a More em *Utopia* (2004) quanto ao que se concebe por uma comunidade ideal. Essa reafirmação ideológica não é, nesse contexto, mero acaso de intertextualidade ou simples coincidência de representação ficcional, mas uma concreta utilização da literatura como forma de representação das motivações subjetivas humanas para criar e sustentar utopias. Para Bacon, tendo o homem subjugado a natureza, poderia se voltar ao criador, abdicando de concepções mundanas, pois na ilha “os impulsos do corpo são praticamente todos refreados em nome da manutenção dos valores morais que pareciam dar coesão espiritual para as pessoas que viviam naquelas terras” (BACON, 1999).

Desvela-se então, a moral cristã de organização social na qual os vícios, a corrupção, a prostituição e a poligamia são males a serem combatidos. Tem-se, assim, o texto literário como uma forma de explicitar posicionamentos culturalmente fundamentados baseados em questões políticas, econômicas, culturais e geográficas e o pensamento que se descortina com essas asserções revela padrões de subjetividade e posicionamentos que, nos termos de Foucault (2006, p. 414), “mantêm

com o espaço real da sociedade uma relação de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade”, ainda que essa relação se refira a espaços “essencialmente irreais” (FOUCAULT, 2006). Contudo, retomando Roas (2014), mesmo o fantasioso nasce do real e os desejos que alimentam a fantasia encontram respaldo em sujeitos reais, social e culturalmente situados, como é o caso de Bacon (1999), além de uma evidente demarcação político-ideológica.

Sob esse aspecto, a ficção científica está estritamente aproximada das narrativas utópicas e distópicas no que toca à representação do presente

Como exercício de futurologia, a ficção científica não é lá grande coisa: afinal, é impossível escrever efetivamente sobre o futuro. Ela é mais o mapeamento da nossa inserção no mundo presente, feita de acaso como os acidentes provocados pelos acontecimentos, e de determinação, ou seja, a força considerável do transcurso do acontecido. Na ficção científica, o futuro é metáfora do presente. A obra de ficção científica, ao projetar futuros, problematiza o presente e lança luz sobre o passado. (MARTINS, 2011, p. 139-140)

É válido observar que o posicionamento simultaneamente humanista e tradicional de Bacon (1999), tal qual o de More (2004), não deixa de ser também futurista, justamente pelo maravilhamento do espaço que criam. Dito de outro modo, ao mesmo tempo em que *Nova Atlântida* retoma os ideais de *Utopia*, parece, também, vislumbrar perspectivas futuristas ao relacionar ciência e religião a um projeto de homem e de sociedade, soma que encontrará a medida revolucionária na república de Gillead apresentada por Atwood (2017 e 2019): não se desconsidera a necessidade de evolução tecnológica, conquanto que esse aparato e seu uso sejam condicionados pela vertente da fé.

Essa verve futurista das utopias aparece com força na ficção de Bellamy (1960), *Daqui a cem anos: revendo o futuro*, na qual há uma reviravolta otimista da ciência e da humanidade. Cumpre esclarecer que essa transformação está circunstanciada a uma mudança geográfica, cultural e política, pois a trama não se reporta à Inglaterra dos oitocentos, mas à América oitocentista enquanto terra e cenário de transformações e revoluções. Soma-se a isso, a crença pessoal do autor, que acreditava em uma “religião de solidariedade” e que “uma grande associação cultural pudesse ser construída para garantir justiça, emprego, progresso industrial e estabilidade” (CLAEYS, 2013, p. 155).

A preocupação com aspectos como emprego e progresso industrial são baluartes da transformação, pois o foco já não está mais na ideia de uma nação idílica rural, perdida em paraísos isolados, mas na urbe moderna, um cenário que é novo não apenas enquanto dimensão física e geográfica, mas, sobretudo, em mentalidade, pois há uma mudança estrutural e social em curso que precisa ser assimilada para se manter nesse novo espaço. Essa ideia da urbe futurista, tecnologicamente aparatada, aparecerá como esteio narrativo em *Admirável Mundo Novo*, de Huxley (2014), em *1984*, de Orwell, (1978) e em *Fahrenheit 451*, de Bradbury (2012), e, em todas elas, como um contraponto à nostalgia da era clássica e dos mitos de criação, que acabam perdendo espaço para os ideais de recriação humana e social.

A criação utópica do romance Bellamy (1960) é, sob essa perspectiva, uma variação moderna da Utopia de More (2004), pois a cidade toma o lugar da ilha e o desejo de readequação social aparece não apenas como elucubração, mas como estrutura, posto que se mostra mais atento, pela primeira vez no cenário das narrativas utópicas, ao que precisa ser mudado ou refeito e não mais para o que há e o que se desejaria ter.

Na trama, o protagonista Julian West tem preocupações sociais muito próximas às do autor e ambos, personagem de ficção e autor, são jovens abastados que pertencem a um extrato social mais elevado. Julian sofre de constantes insônias e quando, por meio de um tratamento consegue dormir, acorda de um sonho e se vê 113 anos à frente, em um mundo ideal, sem problemas sociais e sem desajustes provocados pelo individualismo excessivo. Esse mundo toma como espaço geográfico os Estados Unidos da América, agora repaginado por uma utopia industrial militarizada que já não enfrenta nenhum problema de guerra, posto que encontrou nas práticas de recrutamento, comando e rigor uma solução para organizar a indústria e o trabalho no país, de forma equânime e justa. Nessa pátria idealizada “o sistema anterior de competição anárquica e propriedade privada foi gradativamente suplantado por um estado harmonioso, cooperativo, em que todos participam” (CLAEYS, 2013, p. 155).

Essa mudança de paradigmas em relação à questão utópica marca a tendência a uma perspectiva progressista no que tange à tecnologia, como se perceberá nas obras distópicas, aspecto que se expandiu a partir da consciência criativa de autores como Bellamy (1960) que atinge um ideal de futuro puramente especulativo, oriundo de

uma imaginação exigente, capaz de prolongar o real existente na direção do futuro, das possibilidades; capaz de antecipar este futuro enquanto projeção de um presente a partir daquilo que neste existe e é passível de ser transformado. Mais: de ser melhorado. (COELHO, 1985, p. 8).

Não obstante, o pensamento utópico que se descortina a partir da imaginação criadora acaba desvelando uma concepção de mundo dominado pelo mal no qual, de acordo com Szachi (1972), é possível encontrar um núcleo de bondade ou, transformá-lo por completo:

Em um caso quer-se mudar uma parte, no outro visa-se o todo. Em um busca-se asilo para um certo grupo de pessoas iniciadas e de natureza nobre que se sentem como que asfixiadas no mundo que as envolve; em outro busca-se a salvação para todos ainda que eles não a desejem. (SZACHI, 1972, p. 26).

Quando se cria uma utopia que modifica o mundo por completo, tem-se uma utopia política, cuja realidade não é escapista como a de More (2004) ou de Bacon (1999), na qual o mundo ideal está em uma ilha longe da realidade, mas premente, porque toma o discurso da estabilidade social como âncora, forçando a realidade a se submeter ao ideal e funcionando como justificativa para substituir as relações prejudiciais à sociedade ideal por um contexto de reconciliação que visa unicamente à transformação.

Como ideologia que dissemina simbolismos, a utopia tem uma marca criativa e um valor inquestionáveis haja vista os bons exemplos de ficção que permitiram a criação de mundos além da ação humana. Todos esses processos criativos exploram a ideia da degeneração humana e da deturpação social, reafirmando, de algum modo, a necessidade de intervenção política e a reafirmação de valores cristãos e patriarcais. Em sendo assim, o ideal feminino que essas narrativas apresentam não apenas reforça os estereótipos da cultura patriarcal como determina a identidade e o universo feminino, motivo pelo qual se faz importante, já nesse segmento conceitual, analisar qual o papel social da mulher nessas utopias clássicas, aspecto que será amplamente discutido adiante, nas análises dos romances que são objeto desta tese.

1.1.4 A mulher nas literaturas utópicas de vanguarda

Observadas as circunstâncias da sua publicação, *Utopia* reafirma o poder patriarcal não só pela ausência de figuras femininas atuantes no decorrer da trama, o que era culturalmente normal e desejável naquele contexto, mas também, pelas formas com que a organização social é apresentada, reforçando ideais de subserviência, como se nota na passagem em que Hitlodeu relata a situação das jovens ao se casarem, reafirmando as bases de uma cultura falocêntrica e patriarcal:

as esposas se ajoelham diante de seus maridos e os filhos diante de seus pais, para confessar suas faltas e negligências e pedir perdão por suas ofensas. Assim, qualquer sombra de dúvida ou ressentimento, que eventualmente paire sobre o ambiente da família, é desfeita e todos comparecem aos serviços religiosos com a consciência limpa e tranqüila, pois consideram uma blasfêmia participar do culto religioso com a consciência angustiada pela culpa. (MORE, 2004, p. 124).

Essa concepção não se limitou à condição de mera frugalidade cultural de época, mas se perpetuou como prática social que motivou lutas e revoluções, as quais, embora tenham sido profícuas em termos de direitos, genericamente falando, ainda assim, são renitentes em muitas práticas culturais contemporâneas a ponto de se fazerem mote de produção em diversas distopias, como adiante se explorará.

A questão da subserviência feminina e do controle do corpo e da sexualidade da mulher como matéria de dominação masculina é algo profundamente normalizado em sociedades como a de *Utopia*:

As moças não podem se casar antes dos dezoito anos, nem os rapazes antes dos vinte e dois. Relações sexuais antes do casamento, quando devidamente comprovadas, são motivo de punições severas tanto ao homem quanto à mulher, que não podem mais se casar pelo resto da vida, a menos que sua pena seja suspensa pelo perdão do príncipe. (MORE, 2004, p. 93).

O entendimento sociocultural que se solidifica por trás dessa compreensão tem uma linhagem histórica acentuada e retoma as bases cristãs fortemente difundidas na Idade Média, período em que a Igreja e, portanto o Estado, atuaram fortemente na instauração da disciplina conjugal. Entendia-se, naquele contexto, que “sair do caos, acabar com a desordem, empreender a revalorização da terra implicava que o uso

das mulheres fosse estritamente controlado e as atividades sexuais, contidas no seio de casas bem-ordenadas” (DUBBY, 1997, p. 65).

A sombra moral do patriarcado que perpassa esse entendimento reitera os tabus do sexo e do casamento nupcial, deixando as mulheres à mercê de uma cultura determinante das experiências individuais de cada um, segundo seu sexo, e mantém um governo que reforça a dominação masculina e a “valência diferencial dos sexos” ao compreender que a licença e o consentimento de posse da mulher estão ligados à necessidade da pulsão masculina “de ser como que uma componente legítima da natureza do homem, o seu direito a exprimir-se, todos eles elementos recusados à pulsão feminina, inclusive a sua própria existência” (HÉRITIER, 2002, p. 203).

Essa compreensão foi incorporada pelo Estado em decorrência dos arquétipos cristãos e de um forte apelo moral da Igreja. Del Priore (1995), analisando a questão do ponto de vista da formação histórica e social do Brasil, ressalta que:

É importante destacar que parte do contingente feminino, a quem tanto o Estado quanto a Igreja ultramarina se dirigiam, recomendando que se casasse e constituísse famílias, chegava aos homens pelo caminho da exploração ou da escravização, acentuando, assim, nas suas desigualdades, as relações de gênero (DEL PRIORE, 1995, p. 25).

Nota-se, assim, que o ideal de casamento assinalado por More (2004) atende a um ordenamento político e ideológico já culturalmente estabelecido e não a uma simples projeção fantasiosa. A busca da ordem comunitária que aí se solidifica acaba coibindo liberdades e deve ser entendida à luz do contexto em que se encerra: patriarcal, com ênfase no círculo familiar e cristão e calcado na adoção de boas práticas de governança que garantissem a disseminação de valores cristãos sem se preocupar, necessariamente, com justiça e equidade. Em paralelo a isso, a expansão territorial e cultural requer ação humana e para isso as mulheres exerciam um papel fundamental: reproduzir filhos para o Estado e lhes transmitir a base cultural cristã como única forma aceitável de sociabilidade, mantendo o *status quo* vigente.

Assim, a presença feminina acaba sendo obliterada em todas as utopias assinaladas até aqui. Importa compreender que isso, no contexto em que se inscrevem tais obras, é apenas reflexo de um cenário sociocultural. Não obstante, o reforço da ideia de subserviência e inferioridade, seguidamente observado nos ideais da sociedade utópica, acabará eclodindo em lutas pela conquista de direitos, em especial, porque a distopia, como se busca problematizar a seguir, não é um outro

lugar, mas o mesmo lugar da utopia visto agora sob um viés negativo, no qual o peso do Estado totalitário, da cultura patriarcal e da degradação ambiental se reveste, nas ficções desse gênero, de um caráter intermitentemente cruel e subjugante.

1.2 DISTOPIA: ESTE OUTRO MESMO LUGAR

A utopia, como se discorreu até aqui, está fundada na idealização de sociedades perfeitas, sem problemas relacionados à vida social e sem conflitos animados pela divergência de pensamentos, tudo alinhavado por um viés assumidamente otimista. Há nessa base de pensamento um ideal de inconformismo, pois “o utopista não aceita o mundo que encontra, não se satisfaz com as possibilidades atualmente existentes: sonha, antecipa, projeta, experimenta. É justamente este ato de desacordo que dá vida à utopia” (SZACHI, 1972, p. 13).

Esse descontentamento com o real é também a base das distopias, motivo pelo qual é possível afirmar que, etimologicamente falando, ambas estão próximas, enquanto conceitos, e sua divergência não está na localização de lugares distintos, mas de pontos de vista distintos acerca do mesmo lugar, em especial, no que concerne à perspectiva de futuro. Enquanto as utopias alimentam um desejo de mudança social, visando à prosperidade como algo que se atinge com ordem, trabalho, fé e confiança na integridade humana, as distopias evidenciam a desconfiança destes ingredientes básicos quanto à eficácia de garantia da liberdade individual.

O termo, de acordo com Cunha e Cintra (2007, p. 101), é formado pela adição do prefixo de origem grega “dis”, que indica negação, mau, dificuldade, ao radical grego “topos” que significa “lugar”. A união desses dois elementos dá a ideia de um lugar negativo ou difícil, ou seja, uma visão distorcida de lugar que gera um ambiente inadequado para a vida harmônica em sociedade. Sob essa ótica, a distopia funciona como uma forma de questionar os caminhos sugeridos pelas utopias para que se atinja uma “boa” sociedade, expondo, com receio, as outras faces daquilo que pode advir da perspectiva social utópica, ou seja, um alerta de perigo:

O novo, que nos avisa, nem sempre é melhor. ‘Progresso’ não é automático e pode ser perigoso. O que beneficia poucos pode

prejudicar muitos. As máquinas podem nos devorar. Assim como corporações ou revolucionários. Indo em direção à incerteza, mas claramente um futuro perigoso, precisamos de visões de alternativas – mesmo de utopias – para delinear quais caminhos sugerem os maiores e quais os menores males. (CLAEYS, 2017, p. 501).

A distopia, nessa chave analítica, pode ser lida como instrumento de reflexão acerca dos perigos das limitações no campo da cultura, da política, da arte e da educação, as quais ganham corpo e espaço justamente porque o ambiente distópico não se preocupa em elaborar perspectivas novas para os problemas sociais, mas em tolher, limitar e destruir qualquer iniciativa de manifestação contrária à delimitação de um ambiente que, por sua natureza, beneficia poucos e prejudica a muitos.

a tarefa da distopia literária, então, é alertar-nos e educar-nos sobre as distopias da vida real. Não precisa fornecer um final feliz para fazê-lo: o pessimismo tem seu lugar. Mas pode conceber soluções racionais e coletivas, lá onde florescem a irracionalidade e o pânico. O entretenimento desempenha um papel neste processo. Mas a tarefa em questão é séria. Ganha importância diariamente. Aqui, então, está um gênero e um conceito cuja hora chegou. Que ele floresça. (CLAEYS, p. 501).

Em termos cronológicos, as distopias começam a aparecer exatamente quando o utopismo otimista começa a se encontrar com temas como revolução científica, crescimento descontrolado da população, ideais eugênicos e taxa da natalidade:

As distopias (antiutopias ou utopias negativas) só começaram a aparecer como um subgênero definitivo no final do século XIX. Em geral, surgiram como resposta ao florescente movimento socialista da segunda metade da década de 1880, mas também, adotaram temas do darwinismo social, em especial, as implicações de eugenia (CLAEYS, 2013, p. 175-176).

Tomando esses elementos como problemas da modernidade ascendente, as distopias apresentam um salto imaginativo em termos de ficção, passando de uma visão puramente otimista, que entende as mazelas sociais como resultado da ausência de ordem, para uma visão marcadamente negativa e pessimista. Ou seja,

O mundo se torna extremamente mecanizado, o desenvolvimento científico e tecnológico parece ter chegado a um nível de máxima ascensão, a ponto de a vida humana se encontrar em dependência

absoluta de uma Máquina global que atende – mas também regula, controla – as necessidades físicas e espirituais do homem (MORAES, 2012, p. 251).

O espaço percorrido neste salto evidencia que tanto nos romances distópicos quanto nos utópicos, a individualidade fica anulada em detrimento de um padrão de sociedade em que tudo se volta para o coletivo e em que todos os indivíduos são controlados pelo Estado, a diferença é que este estado totalitário⁹ é apresentado nas utopias como necessário e benéfico, ao passo que nas distopias aparece como castrador e cruel, evidenciando processos de massificação cultural e de controle da subjetividade. Por essa crítica, é que a narrativa distópica assume um caráter crítico e eminentemente insubmisso e antiautoritário diante do Estado.

Um estado totalitário é aquele que, segundo Arendt (2012), não admite qualquer forma de oposição, exige total subserviência ao estado e busca “o domínio total, que procura sistematizar a infinita pluralidade e diferenciação dos seres humanos como se toda a humanidade fosse um só indivíduo.” (ARENDR, 2012, p. 582). Por essa razão é que se configura como um governo despótico em que o líder pode ser comumente associado a um tirano, como se nota, com frequência nas narrativas distópicas.

Essa forma de governo só atinge seus propósitos porque consegue objetificar os homens, pois “o poder total só pode ser conseguido e conservado num mundo de reflexos condicionados, de marionetes sem o mais leve traço de espontaneidade” (ARENDR, 2012, p. 605). Assistiu-se, historicamente, a busca por esse domínio total do homem em governos como os de Hitler e Stalin, cuja queda, de acordo com a autora, não significou necessariamente o colapso de todos os elementos totalitários, posto que “deram origem a uma forma inteiramente nova de governo que, como potencialidade e como risco sempre presente, tende infelizmente a ficar conosco de agora em diante” (ARENDR, 2012, p. 639).

⁹ Embora este estudo possa utilizar os conceitos de despotismo, tirania, totalitarismo e ditaduras fascistas como sinônimos, dada a ideia comum a que se reportam e o fato de que os teóricos que dão base às análises aqui apresentadas também os tomam, enquanto adjetivos, como referências de uma regência negativa, tem-se consciência de que nas ciências sociais e na história, áreas em que se busca esses conceitos, todos são empregados em contextos distintos para designar regimes diferentes. Despotismo e tirania, geralmente, são usados para se reportar a um passado distante, ao passo que totalitarismo e ditaduras fascistas, de acordo com Arendt (2012) se remetem a regimes modernos e, mesmo contemporâneos. Assim, para fins de adjetivação, neste estudo, eles podem ser tomados como referenciais comuns de um regime que se quer qualificar quanto à governança e à conduta do líder.

É a esse risco sempre presente que a distopia chama a atenção, evocando os aspectos puramente negativos de um Estado totalitário em contraposição à utopia. Do ponto de vista literário, esse exercício ganha contornos específicos quando da criação da literatura de ficção científica, amplamente difundida pelos escritos de Júlio Verne, na metade do século XIX, mas já prenunciada desde a publicação de *Frankenstein ou o Prometeu moderno* (1818), de Mary Shelley, que de acordo com Claeys (2013) legou a ideia da evolução da ciência como algo que pode ser usado para trazer saúde e riqueza, “mas também tem potencial para libertar as forças sombrias e destrutivas, assim como a utopia pode trazer segurança e plenitude, mas ao preço de perda de liberdade e espontaneidade”. (CLAEYS, 2013, p. 169).

Essas duas formas de uso da ciência se contrapõem na presença e na atuação do estado totalitário na distinção utopia-distopia: em ambas há a “predominância dos temas ciência e tecnologia – utopicamente, quando expresso de maneira positiva, ou distopicamente, quando usado de modo negativo” (CLAEYS, 2013, p. 163).

O aparecimento da ciência e da tecnologia representa um ponto fulcral da distopia, chegando a dar a ideia de um lugar completamente novo, entretanto, esse é o mesmo lugar da utopia, porém, visto sob o ângulo da “privação das liberdades individuais e à anulação dos sujeitos que, massificados, constituem a maioria das pessoas neutras e politicamente indiferentes” (ARENDR, 2012, p. 439), ou seja, um campo perfeito para a ação de um governo antidemocrático.

É importante ressaltar, nesse ponto, que mesmo em face da relação intrínseca entre distopia, ciência e tecnologia, a distopia não se restringe a uma mera visão futurista de ficção científica, mas é, essencialmente uma predição, como assinalado anteriormente, de um futuro que precisa ser combatido. Jacoby (2001) sugere que as distopias acabam assombrando as expectativas de futuro ao acentuar práticas sociais e culturais que tendem a ameaçar a liberdade e que, justamente por isso, devem ser encaradas como um exercício de análise crítica e reflexiva acerca da realidade e de suas possibilidades.

Não se trata de dar à literatura um caráter cientificista e normativo que, pela sua natureza, ela não tem, mas de perceber as distopias como criações literárias capazes de notar as utopias como leituras de mundo que apostam no argumento de que uma sociedade harmônica implica a recusa da subjetividade e a unidade de consciência, considerando a impossibilidade da “felicidade” fora disso. Nessa chave de compreensão, a ideia de futuro promissor e de bem comum ficam corrompidas.

Nos termos de Fromm (2009, p. 269), as distopias “expressam o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno assim como as utopias antigas expressavam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval”.

Esse sentimento de impotência desvela uma inquietude pessimista no que tange às questões de raça, gênero e qualidade de vida quando subjugadas a um governo totalitarista que, de acordo com Arendt (2012) seria um regulador da conduta humana, com estruturas sociopolíticas que levam ao adestramento do comportamento e à disciplina absoluta, visando à automatização e a não transgressão da ordem. Nos termos de Claeys (2013, p. 180), trata-se de um Estado em que

O sistema é projetado para satisfazer aos objetivos do Partido Interno, que busca o poder e o vê como um fim em si. Manipulação do passado e negação do conceito de verdade objetiva servem para confundir a minoria educada. As “proles”, ou trabalhadores, contudo, são deixados por conta própria, entretidos por uma dieta de trabalho pesado, jogos e diversões baratas (CLAEYS, 2013, p. 180).

Esta forma de organização social foi operacionalizada para reforçar o poder de um grupo sobre outro e permeou muitos regimes totalitários ao longo de toda a história nos quais, “muitas imagens do totalitarismo e da distopia modernos são dominadas pelas figuras onipresentes de grandes ditadores, de Lênin a Stálin, de Adolf Hitler e Mao Tsé-Tung a Kim Il-sung e Fidel Castro no final do período” (CLAEYS, 2013, p. 184).

Nota-se, então, que a distopia traz em seu bojo a transposição dos limites imaginativos da ficção científica ao problematizar temas como ditaduras fascistas e/ou socialistas associados à evolução da ciência, à eugenia, à guerra e ao poder. Todos esses temas perpassam os romances distópicos no sentido de descortinar sociedades fictícias que podem estar mais tangíveis do que se supunha, haja vista a ação dos grandes impérios europeus do período das navegações e colonizações das terras do sul que “impunham uma vasta experiência distópica sobre centenas de milhões de não brancos.” (CLAEYS, 2013, p. 181).

Sob essa ótica, entender uma narrativa distópica requer que se compreenda os elementos políticos e ideológicos que são engendrados na trama, em especial, no que se refere ao totalitarismo, à ciência e tecnologia, à eugenia, às dinâmicas de construção e controle das subjetividades e ao controle populacional, cada qual com seus intensos desdobramentos. No que toca nomeadamente ao controle populacional

Claeys (2013) sugere o peso dos estudos Matthus em *Ensaio sobre a população* [1798] (1996) como um deflagrador do pessimismo que a ficção incorporou como mote para criações distópicas. O alarde da possibilidade de escassez de comida foi mote para muitas versões de um futuro apocalíptico que contribuiu efetivamente para a redução das utopias e para o aumento das distopias.

Para Matthus (1996), independentemente do quão ideal fosse sociedade, a superpopulação poderia sucumbir o Estado em face de problemas como pobreza, fome e doenças. Seu posicionamento ideológico é marcado por um pessimismo latente quanto à possibilidade de felicidade humana em vida:

A fome parece ser o último, o mais pavoroso recurso da natureza. O poder de crescimento da população é tão superior ao poder do solo para produzir a subsistência para o homem que a morte prematura, de uma maneira ou de outra, ataca a espécie humana. Os vícios da humanidade são ativos e hábeis agentes do despovoamento. Eles são os antecessores do grande exército da destruição e freqüentemente eles próprios executam o pavoroso trabalho. Entretanto, quando eles fracassam nessa guerra de extermínio, períodos de enfermidade, epidemias, peste e praga entram em ação com uma terrível disposição e eliminam milhares e dezenas de milhares de homens. Quando o sucesso fosse ainda incompleto: a fome gigantesca e inevitável espreita na retaguarda e com um possante sopro varre a população e o alimento do mundo (MATHUS, 1996, p. 289).

A postura deliberadamente extremista e pessimista quanto à possibilidade de alimentar toda uma população se tornou argumento para o controle da produção em governos totalitários. Em paralelo, somou-se a isso o aumento expressivo do racismo como “ferramenta para impor um sentimento de inferioridade sobre os povos conquistados” (CLAEYS, 2013, p. 181) e, conseqüentemente, determinar quais povos poderiam ser dizimados em detrimento da suposta superioridade de outros, a quem caberia o direito de comer e de sobreviver em uma terra que não seria para todos. Como se vê, uma vez mais, a distopia não se configura como mera imaginação criativa, mas como um adensamento criativo do real. No campo da história, esse aspecto pode ser percebido tanto na escravização de povos negros do continente africano quanto nos lastros xenofóbicos do nazismo, para citar apenas dois exemplos muito latentes.

A ideia de uma redução biológica da pluralidade focada na homogeneidade como elemento de coesão e de unidade surgiu fortemente marcada por uma carga ideológica que potencializa a supressão das diferenças e singulariza o discurso de

dominação dos regimes totalitários. De acordo com Arendt (2012) o antissemitismo, por exemplo, antecipou o conceito de inimigo objetivo cunhado pelo totalitarismo nazista, que se ancorou e, em certa medida, ocultou-se nas ideias de expansão e de burocracia. Trata-se da valorização dos ideais de uma raça superior, precisamente, a eugenia que, para Claeys (2013, p. 172) “forneceu material fértil para dezenas de obras utópicas/distópicas no final do século XIX e início do XX”.

O conceito de eugenia se reporta basicamente a uma ideia de segregação disfarçada sobre o argumento de aperfeiçoar as qualidades e reduzir ao mínimo as imperfeições humanas. Trata-se de um movimento científico cujos ideais remontam à Antiguidade grega, desenvolvido a partir das concepções do cientista britânico Francis Galton que, em 1883 tentou relacionar a hereditariedade ao melhoramento da raça humana, visando à reprodução de geração melhor.

Nos termos de Claeys (2013, p. 158), “a descrição positiva das ideias eugênicas, como a redução do tamanho das famílias e a tentativa de eliminar doenças danosas, costuma ocultar uma tendência da eugenia para a distopia”, que é a de acomodar o desejo pela perpetuação de uma geração de indivíduos sãos, robustos e belos, princípios que Foucault (1988) denominou como biopoder, um investimento direto no corpo dos indivíduos por meio de estratégias para extrair a potência de cada um para ser aplicada segundo os interesses das instituições sociais. Esses princípios são suavemente encobertos pelo argumento da neutralidade científica e utilizados de forma muito pontual pelo Estado para promover condições favoráveis de controle que ultrapassam a ideia de ações regeneradoras. Trata-se de um argumento para garantir a dominação e que, não obstante, também incorpora uma noção de gênero.

A associação entre os ideais eugênicos e as questões de gênero encontra respaldo na máxima de que a atividade física atuaria no fortalecimento orgânico e no aprimoramento da espécie e de que o fortalecimento do corpo feminino branco seria o esteio para atingir uma raça física, moral e intelectualmente superior. Assim, mulheres fortes seriam aquelas que garantiram a continuidade de uma raça forte. Sobre esse aspecto, são icônicas as palavras do médico Eduardo de Magalhães (1884. p. 123) para quem:

Com a fraqueza das mães começa a do homem pois da mulher fraca, depauperada, nervosa, mal-nutrida, não se espera filho bem constituído, nem que possa amamentá-lo convenientemente: o recém-nascido representa uma célula do organismo de seus progenitores,

máxime da mãe. A predestinada a reproduzir a espécie, garantir a validade, habilitar o homem a ser homem, apto a lutar pela vida utilmente para si, para a família e para a pátria, não é devidamente educada entre nós para o desempenho de sua missão sublime (MAGALHÃES, 1884, p. 123).

A ideia eugênica e a noção romântica de maternidade que são enunciadas aqui se desdobrarão em muitos aspectos nas distopias clássicas adiante analisadas, por hora, é importante acentuar que essa visão acerca do corpo feminino acabou por acentuar o papel feminino de que “a mulher passa a viver para o amor: amor a seus filhos, a seu esposo, a sua casa. Para tanto ela deveria se manter pura, distante dos problemas e das tentações do mundo exterior – o mundo do trabalho – que deveria ficar sob o encargo do homem” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 29).

É importante relembrar neste ponto, que o corpo feminino também representa algo que o homem não poderia fazer: a reprodução, e que, portanto, deveria subjugar. Ao longo da história, os homens, construíram e validaram culturalmente muitos medos que se constituíram como monstros que assombrariam a vida humana, dentre os quais: o medo da morte pela ação de seres não humanos, como vampiros, lobisomens e demônios e o medo da própria mulher, como um dos agentes do diabo.

No inconsciente do homem, a mulher desperta a inquietude, não só porque ela é o juiz da sua sexualidade, mas também porque ele a imagine de grado insaciável, comparável a um fogo que é preciso alimentar incessantemente, devoradora como o louva-a-deus. [...] Pois, de qualquer maneira, o homem jamais vence no duelo sexual. A mulher lhe é “fatal”. Impede-o de ser ele mesmo, de realizar sua espiritualidade, de encontrar o caminho da salvação (DELUMEAU, 2009, 467).

Dessa matriz de pensamento decorre a necessidade de resistir às seduições das mulheres e de mantê-las sob controle, dado o seu poder de sedução e de anulação dos homens. Segundo Dottin-Orsini (1996), a mulher passa a ser corporificada como uma entidade monstruosa capaz de amar, de perdoar e de procriar, justificando a necessidade de controlar seu corpo:

seu tamanho mostra o poder de um destino, e o que ela representa, em cima de seu ossuário, é menos a guerra dos sexos que o dia seguinte à batalha: o exército masculino, sagrado, vencido, mas sempre heróico. A lei de talião assim justificada levará o valoroso guerreiro a imaginá-la como cadáver e a derrubar o Ídolo de seu pedestal na lama (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 38).

Vencer, neste caso, implica sobrepujar o ventre reprodutor ao peso cultural do órgão sexual masculino e dominar aquilo que o homem não pode fazer: reproduzir a própria prole. Esse argumento foi forjado e fortificado pela cultura patriarcal e pelos discursos bíblicos dos “Pais da Igreja” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 19) e ampliado historicamente ao ponto de se tornar uma chave de pensamento para justificar a guerra, a conquista e a exploração. Neste caso, não apenas das mulheres, mas de grupos humanos e culturais que passariam a funcionar como bodes expiatórios para justificar a perseguição: judeus, negros, hereges e uma série de outros segmentos culturais, focados em raça, gênero ou classe, cuja realidade social passou a ser uma realidade distópica:

a compreensão desses fenômenos extraordinariamente complexos não pode ser confiada com segurança ao historiador ou ao sociólogo sozinho. A literatura distópica emergiu como uma das correntes intelectuais mais poderosas do nosso tempo. Como os seus *insights* podem variar, complementar ou ficar aquém da história que examinamos até agora, devemos considerá-la (CLAYES, 2017, p. 268).

A literatura distópica, nestes termos, conseguiu acionar campos de reflexão que extrapolam os desvios da narrativa histórica para comunicar experiências individuais e emocionais que retomam os “monstros” históricos da humanidade, projetando futuros imaginários cruéis, resultantes de algum erro muito grave na sociedade, e narrando rebeliões individuais ou de grupos contra um coletivo organizado e totalitário. (CLAEYS 2013; 2017).

Esses temores se constituem como um dos argumentos centrais de romances como *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, ou como *1984*, de George Orwell e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, nos quais ciência, eugenia, controle, alienação e delimitação de papéis sociais e hierarquias aparecem de forma explícita. Trata-se de romances pioneiros do gênero distópico, a partir dos quais se inicia o exercício de análise da presença e da atuação da personagem feminina nas tramas para, posteriormente, demonstrar como essa presença é ressignificada em termos de mecanismos estéticos e narrativos nas distopias contemporâneas escritas por mulheres.

1.2.1 O controle da gênese social em *Admirável Mundo Novo*

As distopias literárias remetem a futuros imaginários, geralmente pós-apocalípticos, em que as pessoas se veem aprisionadas a um sistema social delimitador de identidades e individualidades. Segundo Claeys (2017), o advento das narrativas contemporâneas desse filão está diretamente relacionado à vivência conturbada de períodos históricos nos quais diversos movimentos revolucionários culminaram na formatação de sociedades despóticas, como é o caso do Nazismo na Alemanha e do Fascismo na Itália, nas quais o desenvolvimento da ciência passou a ser encarado como algo que tanto poderia melhorar a vida social quanto levar ao extermínio de uma população. Tal associação permite assegurar que, “como a utopia, um aspecto-chave do contexto da distopia é o seu retrato das relações sociais e políticas” (CLAEYS, 2017 p. 270).

Sob essa ótica, ciência e civilização passam a ser faces de uma mesma moeda, cujo futuro pode levar à degeneração ou ao progresso. A literatura distópica, nesse cenário, assume a tarefa de imaginar esses futuros e provocar reflexões que possam, inclusive, atuar como alternativas. Há, portanto, uma relação direta entre distopia e realidade, cujas tramas retratam sociedades demarcadas pela opressão como resultado da ação de grupos privilegiados. Os primeiros textos dessa natureza, inicialmente, tinham um tom satírico:

Nascida da sátira, a distopia literária assumiu a sua primeira forma moderna após a Revolução Francesa. Surgiu como gênero consolidado nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, nas últimas décadas do século XIX, alimentado pela industrialização, crescente desigualdade social e crescente popularidade do socialismo e do darwinismo social. A distopia desafiava o estado de espírito da época, ao afirmar que tanto a evolução como o retrocesso podem definir a modernidade (CLAYES, 2017, p. 355).

O tom satírico a que se reporta o autor faz menção a narrativas que, inicialmente, apresentavam-se muito mais como uma crítica à *Utopia* de More do que necessariamente a uma reflexão acerca da atmosfera social em que se circunscreviam os autores. Narrativas em que o tom satírico passa a perder espaço para o temor da morte não mais direcionado a seres mágicos personificados em humanos, como o medo de figuras míticas, sejam elas bruxas ou feras devoradoras de homens, mas fortemente condicionado por questões de raça e etnia, classe e

gênero, ganharam força no período correspondente entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, quando os medos se tornaram muito mais realistas e os textos assumiram um foco deliberadamente antifascista em decorrência da realidade social cruel. É nesse cenário que surge a primeira resposta literária distópica contemporânea aos regimes totalitaristas e ao fascismo: *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley.

A narrativa apresenta uma sociedade futurista em Londres, cujos habitantes passam, durante a gestação, por um pré-condicionamento biológico e, após o nascimento, por um condicionamento psicológico que tem a finalidade de levá-los a pensar de acordo com a casta a que pertencem, sem questionarem essa classificação. Isso é possível graças ao avanço tecnológico e científico que faz com que os personagens sejam gerados a partir de reprodução artificial, sem a presença do ventre materno, considerada na trama como uma forma primitiva e ultrapassada de reprodução.

Nesse processo, a reprodução é manipulada geneticamente para que nasçam cidadãos capazes de atender às especificidades de seu grupo de pertencimento: Alfa+, Alfa, Beta+, Beta, Gama, Delta ou Ípsilon e tal classificação visa a promover uma vida harmônica em relação às leis sociais e ao próprio sistema de castas, como explica uma das personagens da trama, o Diretor de Incubação e Condicionamento, ao acionar um autofalante na sala de Condicionamento Neopavloniano para instruir a seus alunos:

As crianças alfas vestem roupas cinzentas. Elas trabalham muito mais do que nós porque são formidavelmente inteligentes. Francamente, estou contentíssimo de ser um Beta, porque não trabalho tanto. E além disso, somos muito superiores aos Gamas e aos Deltas. Os Gamas são estúpidos. Eles se vestem de verde e as crianças Deltas se vestem de cáqui. Oh não, não quero brincar com crianças Deltas. E os Ípsilons são ainda piores. São demasiado estúpidos para saberem ler e escrever. E além disso se vestem de preto, que é uma cor horrível (HUXLEY, 2014, p. 48).

A referência a Pavlov na expressão “Neopavloniano” constitui, na trama, uma alusão a um novo comportamentalismo, produzido para atender às demandas do Estado e uma crítica ao comportamentalismo como corrente de pensamento, a qual ganhou ampla representatividade a partir dos estudos de Skinner que, inspirado em Pavlov, Thorndike e Watson “acreditava que um melhor conhecimento da conduta

humana nos ajudaria a superar nossos problemas” (SMITH, 2010 p. 13). A proposta comportamentalista defendia o argumento de que a aprendizagem pode ser concebida pelas contingências do reforço e pelo controle eficaz do comportamento. No caso da obra em análise, trata-se de reforçar um sistema de condicionamento reflexo justamente para que o sujeito não reflita sobre as contingências dessa condição, aspecto que pode ser assimilado nos seguintes termos:

E esse – interveio sentenciosamente o Diretor – é o segredo da felicidade e da virtude: amarmos o que somos obrigados a fazer. Tal é a finalidade de todo o condicionamento: fazer as pessoas amarem o destino social de que não podem escapar (HUXLEY, 2014, p. 36).

O objetivo, portanto, é o de manter a ordem se apropriando da ciência como estratégia de controle da evolução humana e do domínio das espécies, condicionando-as para manter a estabilidade social e evitar guerras e colapsos econômicos e sociais. Esse condicionamento no texto de Huxley se dá por meio de um processo de clonagem humana denominado na trama de Processo Bokanovsky, ou bokanovskização, “um dos principais instrumentos para a estabilidade social. Homens e mulheres padronizados, em grupos uniformes. Todo o pessoal de uma pequena usina constituído pelos produtos de um único ovo bakanovskizado” (HUXLEY, 2014, p. 26). Há, nesse processo de “fabricação” de um novo homem, todo um ideal eugênico e racista que ganhou grande destaque histórico com o nazismo, ideologia que

promovia um conceito de superioridade racial em que o ariano loiro simbolizava o ideal nietzchiano de super-homem. A engenharia eugênica, voltada a impedir miscigenação e evitar a procriação de indivíduos com graves enfermidades hereditárias, ecoava a projeção literária dessas experiências de uma geração anterior. Judeus tornaram-se o alvo específico do ódio propagandista; mais tarde, ciganos, homossexuais e outros teriam o mesmo destino (CLAYES, 2013, p. 182).

Neste caso, o destino seria a eliminação, o que, sob esse entendimento, permitiria o melhoramento genético por evitar a miscigenação. Essa ideia, como alude Clayes (2013), inspirou produções literárias que se voltaram à crítica dessas práticas, como é o caso de *Admirável Mundo Novo*, no qual o Processo Bokanovsky permite obter castas específicas formadas por indivíduos que não interagem fora de suas

castas, cuja reprodução é intensamente controlada para evitar misturas e “defeitos”. Essa segmentação biológica e social forma um todo homogêneo e disciplinado, pautando-se na ideia de que

O poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função “adestrar”; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo [...] A disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício. (FOUCAULT, 1999, p. 164).

A disciplina passa a funcionar para atender a demandas específicas da economia capitalista, aspecto que, na narrativa de Huxley, aparece tanto na submissão dos corpos como força de trabalho a serviço do Estado, quanto na problemática da relação homem *versus* máquina em meio à ditadura política. Trata-se, em essência, de uma narrativa que problematiza a produção de sujeitos segundo o interesse econômico, daí a ideia de condicionamento, ou seja, “fazer as pessoas amarem o destino social de que não podem escapar” (HUXLEY, 2014, p. 36) e de disciplina. A economia capitalista se sustenta exatamente no poder disciplinar, o qual é posto em funcionamento “através de regimes políticos, de aparelhos ou de instituições muito diversas” (FOUCAULT, 1999, p. 182).

Assim, a anatomia humana fica a serviço da anatomia política, perfazendo um sistema de controle da gênese social que se dá, em *Admirável Mundo Novo*, inicialmente, pela manipulação genética como estratégia para criar seres humanos obedientes, que não podem se reproduzir “decantados como neutros, absolutamente normais do ponto de vista da estrutura [...] mas estéreis. Garantidamente estéreis” (HUXLEY, 2014, p. 32). Essa manipulação associa de modo definitivo, civilização e esterilização e dissocia o ato sexual de sentimentos como amor. De outro modo, quebra-se o tabu do sexo para homens e mulheres e se impõe o tabu do afeto, agora imbuído de negatividade, como algo que deprecia a espécie humana. Essa percepção pode ser notada no trecho em que o Diretor conversa com o personagem Bernard Marx, um dos protagonistas da narrativa: “não pense que eu mantinha relações indecorosas com aquela moça. Nada emocional, nada que se prolongasse indefinidamente. Tudo era perfeitamente sadio e normal.” (HUXLEY, 2014, p. 124).

Amar, neste caso, pode tirar dos homens a capacidade de racionalizar, corrompendo o lema planetário deste mundo novo: “comunidade, identidade e

estabilidade” (HUXLEY, 2014, p. 26), uma clara alusão ao lema da Revolução Francesa como ícone discursivo do direito à liberdade individual e igualdade entre os homens na vida em sociedade. O novo lema prevê uma situação de subordinação inquestionável, de extinção da individualidade, já que a identidade fica circunscrita às determinações do Estado, dadas, *a priori*, pela bokanovskização e depois pelas lições de condicionamento, e de ausência de mobilidade social.

Submerso nesse mundo, o sujeito não tem a possibilidade de fazer escolhas e é intermitentemente condicionado por coerções sociais que combinam “vigilância hierárquica e sanção normalizadora, realiza as grandes disciplinares de repartição e classificação, de extração máxima das forças e do tempo, de acumulação genética contínua, de composição ótima das aptidões”. (FOUCAULT, 1999, p. 160). Trata-se da negação das individualidades em favor da massificação de gostos, dos pensamentos e dos modos de ser. Ao analisar a obra de Huxley, Adorno (2001) chega a afirmar que

O ponto de partida parece ser a percepção da semelhança universal de tudo o que é produzido em massa, sejam coisas ou homens. A metáfora schopenhaueriana da manufatura da natureza é tomada ao pé da letra. Fervilhantes exércitos de gêmeos são preparados nas retortas, um pesadelo de sócias infinitos, como o pesadelo diurno que irrompe no cotidiano com a fase recente do capitalismo, o pesadelo dos sorrisos normatizados, da graça fornecida pela charm school, da consciência standardizada das multidões que seguem as trilhas ditadas pela communication industry (ADORNO, 2001, p. 92).

A inconsciência da individualidade e a assimilação da massificação e do consumo são combinadas com o condicionamento da linguagem para que o discurso signifique as práticas sociais. No romance de Huxley, desde bebês, os corpos são submetidos a repetições padronizadas de enunciados que devem ser inculcados para que se aprenda o discurso da casta a qual pertencem “eles ouvirão isso repetido mais quarenta ou cinquenta vezes antes de acordarem; depois, outra vez na quinta-feira, e novamente no sábado. Cento e vinte vezes, três vezes por semana, durante trinta meses” (HUXLEY, 2014, p. 48).

Trata-se da evolução científica e tecnológica a serviço do Estado como recurso para obter um controle eficaz do comportamento. Esse cenário altamente tecnológico reforça, ao longo de toda a trama, uma intensa oposição entre o primitivo e o moderno e entre a razão e a emoção. Tal contraste aparece de duas formas muito engenhosas:

na história de Bernard Marx que, embora pertença à elite genética, é fruto de uma gestação defeituosa que o tornou um questionador da realidade e o levou a se sentir excluído e injustiçado e na história do Selvagem que, ao ingressar no mundo novo, assusta as pessoas com a constante demonstração de sentimentos e emoções, como alegria, afeto, raiva e tristeza, os quais ele aprendeu a partir da leitura das obras de Shakespeare, todas desconhecidas na sociedade londrina futurista de Huxley para a qual o conhecimento descontrolado pode levar ao questionamento e “a felicidade universal mantém as engrenagens em funcionamento regular; a verdade e a beleza são incapazes de fazê-lo” (HUXLEY, 2014, p. 273).

Em outros termos, dispensa-se tudo aquilo que possa oferecer contestações ao poder vigente e à sociedade de consumo e se exclui todos aqueles que não se encaixam nesse sistema de pensamento. Ou seja, tudo aquilo que não contribui para aumentar o consumo é indesejável e todos aqueles que não se adequam a essa forma de pensar devem ser submetidos, como ressalta Foucault (1999), ao poder disciplinar da tecnologia panóptica, permitindo o controle do corpo social através de sua visão total e da incorporação de uma conduta de vigilância por parte dos observados, como se nota de forma exponencial em *1984*, de George Orwell, obra discutida a seguir.

1.2.2 *Vigilância, controle político e hipertecnologia em 1984*

Se a ideia de controle parece absurda em *Admirável Mundo novo*, porque necessariamente ligada à criação de um novo corpo biológico disciplinado e ordeiro, ela ganha contornos astronômicos em *1984*, de George Orwell, distopia clássica publicada originalmente em 1949, ainda, portanto, muito próxima do fim da Segunda Guerra Mundial e do Nazismo. Orwell, nessa narrativa, fornece uma ideia singular do que seria um mundo completamente destituído de democracia, em que até mesmo os pensamentos humanos podem ser monitorados e classificados.

A trama particulariza as angústias do protagonista Winston Smith, um homem marcado pelo desejo de liberdade como um contraponto ao regime extremamente totalitário em que se encontra, levado a cabo por meio da vigilância do Grande Irmão, Big Brother, imposta pelo Partido, cujos lemas eram “guerra é paz, liberdade é escravidão, ignorância é força” (ORWELL, 1978, p. 9).

Esses lemas se configuram, qual em *Admirável Mundo Novo*, como uma leitura controversa dos ideais humanitários da Revolução Francesa, ao contrapor liberdade, igualdade e fraternidade à escravidão, à ignorância e à guerra no sentido de conduzir o sujeito à inoperância social: não adianta reagir nem lutar, todos devem ser submissos e iguais. Revela-se, neste contexto, a manifestação plena do poder da disciplina que, na trama, apresenta-se como um exercício de segmentação e classificação que reprime iniciativas individuais de forma visível e cruel, fabricando corpos adequados, conformes e constantemente vigiados, sem que haja possibilidade de se evadir dessa imposição, como observa Winston ao refletir sobre sua condição:

Até do dinheiro aqueles olhos o perseguiram. Moedas, selos, capas de livros, faixas cartazes, maços de cigarro – em toda parte. Sempre os olhos fitando o indivíduo, a voz a envolvê-lo. Adormecido ou desperto, trabalhando ou comendo, dentro e fora de casa, no banheiro ou na cama – não havia fuga. Nada pertencia ao indivíduo, com exceção de alguns centímetros cúbicos dentro do crânio (ORWELL 1978, p. 29).

Trata-se de uma forma de disciplinar o corpo e a mente do homem, compelindo-o a se comportar de modo biológico, social e emocionalmente delimitado pelo sistema, que busca formar cidadãos condicionados, hierarquizados, fiscalizados e submissos. Para Foucault (1999), a fiscalização e a hierarquização se constituem como partes indispensáveis da vigilância e da punição:

A vigilância hierarquizada, contínua e funcional não é, sem dúvida, uma das grandes “invenções” técnicas do século XVII, mas sua insidiosa extensão deve sua importância às novas mecânicas de poder, que traz consigo. O poder disciplinar, graças a ela, torna-se um sistema “integrado”, ligado do interior à economia e aos fins do dispositivo onde é exercido. Organiza-se assim como um poder múltiplo, automático e anônimo; pois, se é verdade que a vigilância repousa sobre indivíduos, seu funcionamento é de uma rede de relações de alto a baixo, mas também até um certo ponto de baixo para cima e lateralmente; essa rede “sustenta” o conjunto, e o perpassa de efeitos de poder que se apoiam uns sobre os outros: fiscais perpetuamente fiscalizados (FOUCAULT, 1999, p. 148).

Nota-se, neste ponto, que a incorporação da disciplina e da vigilância constante leva o sujeito que sofre com isso a se tornar também promotor disso. É o que se percebe na relação do protagonista com Julia, personagem com a qual passará a ter encontros escondidos, pois relacionamentos eram proibidos pelo Partido, e que o

entregará ao sistema, seguindo o peso disciplinar que torna as pessoas fiscais perpetuamente fiscalizadas. Reforça-se, então, o argumento foucaultiano de que o indivíduo é produto do poder que age sobre ele e a grande ironia dessa questão pode ser sentida no diálogo entre Winston e um dos detentos que conheceu na prisão:

_quem te denunciou? – perguntou Winston.
 _ Minha filhinha – respondeu Parsons, com uma espécie de melancólico orgulho. – Escutou pelo buraco da fechadura. Ouviu o que eu disse e contou às patrulhas no dia seguinte. Sabidinha aquela guria de sete anos, hein? Não me queixo dela. Com efeito, tenho orgulho dela. Mostra, afinal, que lhe ensinei o que devia (ORWELL, 1978, p. 217).

O peso da constante vigilância e fiscalização é resultado daquilo que se ensina a todos os indivíduos de Oceania, o território em que se passa a trama e que vive em constante disputa com a Eurásia e Lestásia. Todos esses territórios são governados pelo Partido, com P maiúsculo porque sendo único deixa de ser um substantivo comum para ser um substantivo próprio, coordenado pelo Grande Irmão e pelos membros do partido interno, pessoas ricas e com benefícios. A nomenclatura desses espaços desvela uma característica comum das distopias pós-apocalípticas, a redefinição dos espaços geográficos em decorrência das guerras e da devastação ambiental, conformando um redimensionamento geopolítico em que nações se fundem em reinos ou simplesmente deixam de existir em decorrência de secas ou inundações. Na Oceania na Eurásia e na Lestásia, a população é dividida entre ser membro do partido externo, isto é, não possuir benefícios como as do partido interno, mas não ser totalmente abandonada, e ser prole, ou seja, viver sem benefícios nem direitos. Esse arranjo social é mantido pela atuação de quatro ministérios:

O da verdade, que se ocupava das notícias, diversões, instrução e belas-artes; o Ministério da Paz, que se ocupava da guerra; o Ministério do Amor, que mantinha a lei e a ordem, e o Ministério da Fatura, que acudia às necessidades econômicas: seus nomes em Novilíngua: Miniver, Minipaz, Miniamo, Minifarto (ORWELL, 1978, p. 10).

Importa ressaltar, dessa organização, a contradição existente entre os nomes de cada ministério e a função que deveriam exercer de acordo com esse nome; nota-se uma dissonância entre aquilo a que o nome alude e ao serviço que, de fato, exerce,

revelando uma discrepância terminológica profundamente irônica: o que deveria proteger e acalmar o homem, o expõe e o assombra. É icônica, neste sentido, a expressão “dois minutos de ódio” como ação organizada e conduzida pelos ministérios da paz e do amor e televisionada para toda a população como forma de lembrar as pessoas quem é o inimigo e de desejar sua morte.

Essa expressão retoma a refinada ironia com que Orwell descreve a expansão tecnológica do Estado vigilante sobre a vida dos homens: dois minutos de ódio é uma oposição irônica e cruel à expressão clássica “um minuto de silêncio”, evidenciando o peso preponderante do ódio ruidoso sobre o silêncio enternecido ao inverter a ideia de solenidade e respeito que se encerram na ação de prestar um minuto de silêncio a alguém cujo valor das ações em vida não deve ser esquecido. Por meio desse movimento, desvela-se também a guerra e o pavor como sentimentos que são propagados pelo Estado e internalizados pelos cidadãos como um reforço comportamentalista. É o que se percebe, por exemplo, na descrição que Winston faz desse momento ao observá-lo na teletela: “um guincho horrendo, áspero, como de uma máquina monstruosa funcionando sem óleo, saiu da grande teletela. Era um barulho de fazer ranger os dentes a arrepiar os cabelos da nuca. O ódio começara” (ORWELL, 1978, p. 15).

A contradição entre a barbárie e a civilização atinge um nível intensamente antidemocrático e cruel nessa passagem, contribuindo para que o leitor perceba como o ódio e a guerra se tornam ações cotidianas mascaradas como movimentos pela paz, aspecto que também pode ser inferido a partir do lema “guerra é paz”, um reforço positivo acionado pela pujança do poder disciplinar, que jamais é questionado num Estado em que o controle totalitário é antidemocrático, cruel e domina a totalidade social.

Qualquer oposição a essa ordem é passível de punição e correção pela Polícia do Pensamento, uma instituição que conta com o aparato hipertecnológico das teletelas, ferramentas de espionagem usadas tanto para reforçar o poder do Partido quanto para observar constantemente todos os membros do partido, haja vista que já não são simples janelas para transmissão de imagens, pois podem, simultaneamente à transmissão, captar as reações e falas daqueles que assistem (e que devem assistir):

a teletela recebia e transmitia simultaneamente. Qualquer barulho que Winston fizesse, mais alto que um cochicho, seria captado pelo aparelho; além do mais, enquanto permanecesse no campo de visão da placa metálica, poderia ser visto também. Naturalmente, não havia jeito de determinar se, num dado momento, o cidadão estava sendo vigiado ou não (ORWELL, 1978, p. 8).

O sujeito, neste contexto, passa a ser dominado pelo medo e pela repressão, haja vista que qualquer manifestação casual poderia ser tomada como uma indisposição ou uma contrariedade aos benefícios que o governo publicizava por meio do Ministério da Verdade e se tornar um crime contra o regime, um “*crimideia*” em *Novilíngua*, o idioma inventado por Orwell para ambientar a dimensão disciplinar do regime totalitarista do futuro, no qual

O poder na vigilância hierarquizada das disciplinas não se detém como uma coisa, não se transfere como uma propriedade; funciona como uma máquina. E se é verdade que sua organização piramidal lhe dá um “chefe”, é o aparelho inteiro que produz “poder” e distribui os indivíduos nesse campo permanente e contínuo. (FOUCAULT, 1999, p. 148).

O poder da disciplina, assim, passa a ser um exercício de segmentação e classificação que reprime iniciativas individuais de forma visível e cruel, fabricando corpos adequados e conformes. As disciplinas, neste caso “são o conjunto das minúsculas invenções técnicas que permitiram fazer crescer a extensão útil das multiplicidades fazendo diminuir os inconvenientes do poder que, justamente para torná-las úteis, deve regê-las” (FOUCAULT, 1999, p. 172).

Após fornecer ao leitor um plano global do espaço e do ambiente da narrativa, enfatizando a crueldade do sistema e os avanços tecnológicos que permitem sua manutenção, o narrador observador leva o leitor a perceber como o sistema pode minar os movimentos individuais de oposição. Para isso, narra a tomada de consciência de Winston e sua revolução interna, quando passa a discordar dos ideais do partido e das proibições como as de manter relacionamentos, usar sempre as mesmas roupas sem qualquer tipo de adereço, ficar só por muito tempo ou mesmo, caminhar pelos bairros da prole.

Ao refletir sobre a lógica dessas proibições, Winston desperta para o fato de que “o sistema é projetado para satisfazer aos objetivos do Partido Interno, que busca poder e o vê como um fim em si” (CLAYES, 2013 p. 180). Seu despertar leva à

compreensão de que o passado foi manipulado e que o presente é trabalhado para garantir a obediência, o que o faz cometer pequenos atos de insurreição que conduziriam à individualidade, à vida própria e, portanto, ao fim do sistema.

Assim, a rebelião de Winston deveria ser cruelmente reprimida e é com essa mensagem que a trama acaba apresentando-o como um anti-herói. O protagonista é, na terceira parte da narrativa, preso e torturado no Ministério do amor que, longe de transmitir o sentimento que a palavra evoca, apresenta-se como um espaço “realmente atemorizante. Não tinha janela alguma [...] Era um prédio impossível de entrar, exceto em função oficial e assim mesmo atravessando um labirinto de rolos de arame farpado, portas de aço e ninhos de metralhadoras” (ORWELL, 1978, p. 10).

Neste cenário, Winston é submetido a constantes situações de tortura para que confesse crimes de espionagem e sabotagem contra o Partido e, portanto, contra o Estado, mesmo não tendo, de fato, cometido nenhum deles. Tudo não passou apenas de pensamentos, o que reforça a crítica que Orwell tece acerca dos perigos que a modernidade traz consigo, tanto no capitalismo quanto no socialismo, pois o Estado Totalitário consegue atingir e controlar até mesmo o extremo da individualidade, como se depreende da ação da polícia do pensamento. Em uma das cenas, o narrador deixa evidente que o objetivo da tortura física não é a destruição do corpo, mas a deturpação do pensamento:

Os espancamentos diminuíram, e tornaram-se mais uma ameaça, um horror a que poderia ser recambiado a qualquer momento se suas respostas não satisfizessem. Agora os inquiridores não eram os monstros de uniforme negro, mas intelectuais do partido [...]. Esses interrogadores providenciaram para que ele sentisse uma dor constante, embora ligeira; mas não era a dor a sua maior arma. Davam-lhe tapas na cara, torciam-lhe as orelhas, puxavam-lhe o cabelo, obrigavam-no a ficar de pé numa só perna, recusavam-se a dar licença para urinar, focavam lâmpadas fortes em seus olhos, até lacrimejarem; porém o propósito disso tudo era apenas humilhá-lo e destruir-lhe o poder de raciocínio e argumentação (ORWELL, 1978, p. 224-225).

As pessoas que eram pegas pelo ministério da verdade tinham dois destinos certos: ou desapareciam e todos os vestígios de sua existência eram apagados, ou eram torturadas com o objetivo de se “reeducarem” para voltar à sociedade. No caso de Winston, “tortura e subsequente reabilitação seguem o curso inevitável, e, na conclusão do texto, Smith passa a amar o Grande Irmão” (CLAEYS, 2013 p. 180). Em

outras palavras, destitui-se o homem de sua condição humana ao torná-lo um animal submisso, inoperante e incapaz de pensar, tudo com vistas a manter o programa de governo e seu objetivo de alienação das pessoas, que manterão a ordem e seguirão a disciplina como consequência do poder do partido.

1.2.3 A civilização da felicidade em *Fahrenheit 451*

Compartilhando do mesmo princípio de manipulação do passado e negação da verdade objetiva, *Fahrenheit 451*, escrito por Ray Bradbury e publicado em 1953, configura-se como um clássico romance distópico de ficção científica e uma referência em termos de crítica à repressão política e à superficialidade da era da imagem.

O romance é ambientado em uma realidade distópica na qual o trabalho dos bombeiros muda de perspectiva, de apagadores de fogo, passam a incendiadores de livros, uma metáfora para o incêndio do pensamento crítico e autônomo dos indivíduos:

os bombeiros desempenham agora uma nova função: em lugar de apagar incêndios, sua tarefa é atear fogo. Os bombeiros de Bradbury são agentes de higiene pública que queimam livros para evitar que suas quimeras perturbem o sono dos cidadãos honestos, cujas inquietações são cotidianamente sufocadas por dozes maciças de comprimidos narcotizantes pela onipresença da televisão (PINTO, 2012, p. 13).

Esse cenário parece retomar as duas narrativas anteriores ao associar drogadição com vistas à alienação, como se nota no consumo irrefletido de “soma”, uma espécie de ansiolítico em *Admirável Mundo Novo*, na tecnologia invasiva e vigilante das teletelas em *1984*, e na opressão do Estado contra toda forma de manifestação da individualidade. Bradbury consegue, neste romance, revisitar esses aspectos e reforçar os perigos da modernidade tecnológica no que se refere à capacidade individual de elaboração crítica do pensamento, que se transfigura em uma cultura negacionista de repulsa ao conhecimento. Realidade que se assistiu de forma intensa durante o nazismo, inclusive com as conhecidas cenas de queimas de livro, e que estiveram fortemente presentes ao longo da década de 50, no pós-guerra, quando as manifestações de ódio já eram mais sutis e a ideia de controle passa a ser

materializada na cultura de consumo. Essa é, segundo Pinto (2012), a singularidade de *Fahrenheit 451* em relação às distopias anteriormente analisadas:

enquanto Huxley e Orwell escreveram seus livros sob o impacto dos regimes totalitários (nazismo stalinismo), Bradbury percebe o nascimento de uma forma mais sutil de totalitarismo: a indústria cultural, a sociedade de consumo e seu corolário ético – a moral do senso comum (PINTO, 2012, p. 15).

A narrativa acompanha a trajetória do bombeiro Guy Montag, que integra uma corporação de agentes do Estado que cumpre a tarefa de fiscalizar as evidências da presença de livros, encontrá-los e destruí-los, pois eram tomados como produções degeneradas que influenciariam negativamente os cidadãos, contribuindo para sua improdutividade: “que traidores os livros podem ser! Você pensa que eles o estão apoiando, e eles se viram contra você. Além disso, outros podem usá-los e lá está você, perdido no meio de um pântano, em um grande atoleiro de substantivos, verbos e adjetivos” (BRADBURY, 2012, p. 136).

O livro é dividido em três partes denominadas *A lareira e a salamandra*, *A peneira e a areia* e *O brilho incendiário*, e esses títulos funcionam como uma dobradiça que faz circular aquilo que denominam com antecedência, permitindo inferir o que se encontrará em cada uma dessas partes. Na primeira, o narrador apresenta o protagonista, Guy Montag, como a grande referência do trabalho incendiário que realiza e o despertar de sua consciência a partir do momento em que conhece Clarisse, uma jovem que sonha em ser professora, o que abre caminhos para a reflexão de Guy, provocando questionamentos acerca da vida e da felicidade: “Claro que sou feliz. O que ela pensa? Que *não sou*? Perguntou ele para os cômodos silenciosos” (BRADBURY, 2012, p. 28).

As reflexões que Clarisse desperta são cruciais para que ele inicie um processo de questionamento acerca do relacionamento que tem com sua esposa, Mildred, uma consumidora voraz da indústria cultural e com a sociedade em que vive, na qual há um controle absoluto dos corpos e das mentes, manipulados pelo uso de entorpecentes para dormir e pela única forma de entretenimento que o Estado permite: a televisão, cujos programas fúteis são apresentados de forma a envolver o público e cooptá-lo para viver uma vida teatralizada por meio de programações interativas. Numa das passagens Mildred explica a Guy como será o programa de que ela participará naquele dia:

Bem, daqui a dez minutos entra uma peça no circuito da tela múltipla. Eles me enviaram o meu papel esta manhã. Eu mandei algumas tampas de embalagens. Eles escrevem o roteiro, mas deixam faltando um dos papéis. É uma ideia nova. A dona de casa, que sou eu, faz o papel que está faltando. Quando chega o momento das falas que faltam, todos olham para mim, das três paredes, e eu digo a fala. (BRADBURY, 2012, p. 39).

Diferentemente da programação televisiva que aparece em 1984, voltada unicamente para a informação acerca das ações do Estado, de seus feitos e suas guerras, configurando-se como uma mnemônica que deve ser automatizada, a programação televisiva de *Fahrenheit 451* visa unicamente ao entretenimento vazio e desprovido de sentido. A única função dessa programação é a de ocupar a vida das pessoas de modo que não sobre tempo para estas pensarem acerca de sua própria condição social.

Guy começa a se questionar sobre isso, quando, no exercício de seu dever, depara-se com uma senhora que se recusa a deixar sua casa e seus livros e queima junto deles. Nesse momento, o protagonista começa secretamente a guardar alguns exemplares em casa. Importa ressaltar dessa primeira parte, o simbolismo que há no título, pois lareira é um lugar onde se queima, mas também se traduz em um lugar aquecido, aconchegante espaço de conversação e reflexão e a salamandra é uma criatura mitológica ligada ao fogo, advinda da crença de que ela seria imune ao fogo. Neste caso, a casa em chamas é uma alegoria da lareira e a mulher que queimou com seus livros é a própria salamandra:

Na varanda da frente, para onde viera avaliá-los calmamente com os olhos, a mulher parou imóvel; sua passividade, uma condenação. Betty estalou o acendedor para atear fogo ao querosene. Ele estava muito atrasado. Montag sufocou um grito. A mulher, na varanda estendeu a mão com desdém por todos eles e riscou fósforo na balaústra. Ao longo da rua, as pessoas saíam correndo das casas. (BRADBURY, 2012, p. 61).

Essa imagem marcante intriga Guy que, na segunda parte da trama, *A peneira e a Areia*, sai em busca de conhecimento e encontra outro personagem que lhe mostra o poder dos livros e o ajuda a elaborar um plano para destruir o corpo de bombeiros. A peneira, neste caso, é uma alusão à peneira da sabedoria, isto é, a uma tomada de

consciência sobre si e sobre a realidade e a areia funciona como uma metáfora da descoberta dos planos, perfazendo a máxima “entrar areia nos seus planos”. Na narrativa, descobre-se que a esposa de Guy o denuncia e que sua casa será queimada devido aos livros que ele escondeu nela, fato que abre a terceira parte, *O brilho incendiário*. Tem-se nessa parte da narrativa a corporificação da tomada de consciência sobre a forma de insurreição: Guy Montag incendeia a própria casa e, em seguida, seu chefe, Beatty, uma personagem intrigante, porque conhece muito sobre filosofia e literatura e por isso mesmo quer destruir livros, para limitar o acesso ao conhecimento. Depois de matá-lo e protagonizar uma fuga cuja narrativa parece colocar o leitor em contato direto com as populares cenas de perseguição de Hollywood, Montag descobre o poder do fogo no brilho da fogueira que o acolhe no meio do mato e do conhecimento que se acende.

Ao encontrar professores que vivem isolados em comunidades paralelas para escaparem da censura imposta pelo governo e que se tornam responsáveis pela memória viva de muitos livros, o protagonista ouve a seguinte afirmação, que parece ser corolário da metáfora que a expressão “brilho incendiário” representa: “também somos queimadores de livros. Lemos os livros e os queimamos, por medo que sejam encontrados. [...] o melhor é guardá-los na cabeça, onde ninguém virá procurá-los” (BRADBURY, 2012, p. 185).

A trajetória narrativa termina por colocar em posições diametralmente opostas aqueles que têm conhecimento, são capazes de argumentar e questionar e que, por isso mesmo, devem ser perseguidos e exterminados e aqueles que apenas consomem as informações dadas pelo imperativo social do capitalismo, tornando-se culturalmente limitados e completamente cerceados da capacidade de fruir cultura. Há uma associação direta, na obra de Bradbury entre pensar e ser triste e não pensar e ser alegre, em outras palavras, pensar e se afligir ou não pensar e consumir, como se depreende no trecho em que Beatty vai à casa de Montag investigá-lo e coagi-lo:

Se o governo é ineficiente, despótico e ávido por impostos, melhor que ele seja tudo isso do que as pessoas se preocuparem com isso. Paz, Montag. Promova concursos em que vençam as pessoas que se lembrarem da letra das canções mais populares ou dos nomes das capitais dos estados ou de quanto foi a safra de milho do ano anterior. Encha as pessoas com dados incombustíveis, entupa-as tanto com “fatos” que elas se sintam empanzinadas, mas absolutamente “brilhantes” quanto a informações. Assim, elas imaginarão que estão pensando, terão uma sensação de movimento sem sair do lugar. E

ficarão felizes, porque fatos dessa ordem não mudam. Não as coloque em terreno movediço, como filosofia ou sociologia, com que comparar suas experiências. Aí reside a melancolia. (BRADBURY, 2012, p. 84).

Tal raciocínio traduz literariamente a ideia de se acomodar e de não cobrar mudanças para o bem comum, ou seja, convalidar a ideia de uma individualidade massificada e pronta para o consumo na qual o saber assume o papel de peso social. Não se trata, evidentemente de ser analfabeto, mas de aprender a decodificar e a compreender, sem avançar para o campo da interpretação e das inferências. Acerca disso, ressalta Pinto (2012, p. 17) “Bradbury não imaginou um país de analfabetos, mas diagnosticou um mundo em que a escrita foi reduzida a um papel meramente instrumental no qual a literatura e a arte têm função ‘culinária.’”

Essa função, longe de garantir a felicidade, levaria o homem ao caos e por isso seu acesso deve ser proibido, o que contribui para segmentar os cidadãos em duas classes: a que nada sabe e apenas consome o que lhe é oferecido pelo Estado, ou o Capital, neste caso, e que por isso é feliz e a que, em sabendo, nega o conhecimento historicamente produzido para garantir a ordem. Nas palavras de Beatty a Montag: “o importante é que você se lembre, Montag, que nós somos os Garotos da felicidade, a Dupla da Alegria. Você e eu e os outros. Nós resistimos à pequena maré daqueles que querem deixar todo mundo infeliz com teorias e pensamentos contraditórios” (BRADBURY, 2012, p. 85).

Ser feliz, nesses termos, implica obedecer e consumir, cumprindo papéis sociais bem delimitados. Resta ainda entender como a delimitação de papéis nessa sociedade de consumo e obediência determina qual é o papel social de homens e de mulheres.

1.3 A MULHER NESTE OUTRO MESMO LUGAR: RUPTURAS E PERMANÊNCIAS

Conforme argumentado até aqui, a distopia atua como uma crítica ao contemporâneo e não como uma evasão deste justamente porque implica um modo de olhar para o futuro e de repensar o presente, refletindo, nesse mesmo movimento, o medo de retroagir e de perder direitos. Os romances distópicos clássicos abordados até aqui, ampliaram essa reflexão no que se refere aos descasos ambientais, aos excessos de poder do Estado sobre as subjetividades e as intenções eugênicas que

se desvelam sob o argumento da construção de uma sociedade harmônica e saudável. No entanto, mantiveram a perspectiva patriarcal dos papéis de gênero tanto no foco narrativo quanto na atuação das personagens no centro de ação da narrativa, em especial, no que toca às questões sociopolíticas, secundarizando ou anulando a presença feminina.

Manter uma perspectiva patriarcal, neste caso, não significa necessariamente pensar e produzir arte segundo essa forma de pensamento – até porque, como assinalado, essas obras assumem uma ruptura com a tradição – mas de reduplicar concepções ideológicas de papéis de gênero. Isso se deve ao fato de que o patriarcado, conforme Saffioti (2015), está impregnado no tecido social justamente porque mais do que uma construção cultural, ele é tangido por uma relação política e, portanto, de poder: “do mesmo modo como as relações patriarcais, suas hierarquias, sua estrutura de poder contaminam toda a sociedade, o direito patriarcal perpassa não apenas a sociedade civil, mas impregna também o Estado” (SAFFIOTI, 2015, p. 57).

Assim, as relações patriarcais se fundamentam em uma ideologia de dominação e exploração segundo a qual a mulher deve ser submetida, pela condição do gênero, ao poder masculino. A estrutura e a organização social resultantes dessa visão de mundo determinam uma categorização segundo a qual os papéis sociais são definidos pela valência diferencial dos sexos, conforme argumento de Héritier (2002), e a diferença sexual assume um caráter muito mais profundamente político e ideológico, do que simplesmente biológico:

A diferença sexual é convertida em diferença política, passando a se exprimir ou em liberdade ou em sujeição. Sendo o patriarcado uma forma de expressão do poder político, esta abordagem vai ao encontro da máxima legada pelo feminismo radical: “o pessoal é político”. Entre outras alegações, a polissemia do conceito de patriarcado, aliás, existente ainda com mais força no de gênero, constitui um argumento contra seu uso (SAFIOTTI, 2015, p. 57-58).

Observa-se, no curso da história, que, para as mulheres, a diferença sexual foi amplamente convertida em sujeição e somente na contemporaneidade é que passou a ser evocada politicamente como forma de exprimir liberdade. Nessa chave de pensamento, além das questões sociopolíticas evidentes que caracterizam as distopias como marcos referenciais de uma escrita que desconstrói as utopias, é preciso também, compreender o que não há nelas. No caso das distopias acima

analisadas, nota-se a ausência de questionamentos acerca do papel social da mulher, já que, seguidamente, as personagens femininas são submissas nos debates político-ideológicos.

Em *Admirável Mundo Novo*, as personagens femininas importantes para o desenrolar da trama são Lenina Crowne e Linda, sendo que as demais ocupam um papel meramente figurativo. Mesmo assim, a atuação de ambas é coadjuvante, pois o núcleo narrativo pensante é ocupado por homens.

A atuação de Lenina reforça o estereótipo da mulher bonita e bem cuidada, porém, sem incorporar o conceito patriarcal de “bela, recatada e do lar” justamente porque na sociedade em que vive, ser do lar e ser recatada não eram características aceitáveis. O ideal de mulher daquele contexto futurístico alia beleza e juventude à liberdade sexual em uma sociedade na qual o amor romântico, a monogamia e a família são execráveis.

Lenina é integrante da casta Beta, a segunda mais alta, e trabalha na Sala de Fecundação, o lugar que materializa no romance a negação da figura materna. Seguindo criteriosamente os preceitos incorporados através da hipnopédia, parte do processo de bokonavskyzação realizado na sala de Predestinação Social, ela aprendeu que deve sentir repulsa em relação às castas inferiores, que jamais deve engravidar e que nunca deve se relacionar muitas vezes com o mesmo homem. Mesmo assim, alimenta um sentimento diferente por Henry Foster e se mostra insatisfeita quanto ao dever de manter relações sexuais com vários homens, o que recria, na trama, o estereótipo da mulher romântica e incapaz de compreender as questões sociais e políticas de seu entorno. Embora Lenina demonstre insatisfação quanto a esse modo de vida, não se dispõe a contestá-lo e para se enquadrar socialmente, passa a se encontrar com Bernard com a intenção de despistar seu envolvimento romântico com Henry.

Do ponto de vista do comportamento sexual, Lenina contrapõe o argumento da mulher ideal justamente por ser aquilo que não se espera de uma mulher, como se nota no trecho a seguir: “o elevador estava cheio de homens que vinham do vestiário dos Alfas e a entrada de Lenina foi acolhida com diversos acenos e sorrisos amistosos. A jovem era muito popular e, numa ou noutra ocasião, havia passado a noite com quase todos eles” (HUXLEY, 2014, 81). No entanto, isso não a torna um referencial de mudança de paradigma na trama, pois ela não é consciente de sua

condição, seja porque a quebra do tabu sexual não representa na narrativa uma conquista feminina, mas uma condição dada pelo Estado e seguida criteriosamente por todas as mulheres “direitas”, ou porque deseja, romanticamente, não ser uma mulher de todos. Ser romântico e monogâmico são características que representam, neste mundo novo, marcas de individualidade completamente rejeitadas pelo Estado: “a família, a monogamia, o romantismo. Em toda parte, o sentimento de exclusividade, em toda a parte a concentração do interesse, uma estreita canalização dos impulsos e das energias” (HUXLEY, 2014, p. 61).

A negação do amor romântico, da monogamia e dos laços familiares não se configura, desse modo, como elemento da formação de uma nova mulher, ao contrário, ao serem apresentados como desejos secretos de Lenina, acabam funcionando na trama como uma forma de reforçar o estereótipo da mulher que se mantém “distante dos problemas e das tentações do mundo exterior – o mundo do trabalho – que deveria ficar sob o encargo do homem (COUTINHO, 1994, p. 29).

É importante entender que ser uma mulher fútil, desejável, alienada e que não mantenha vínculos emocionais com outras pessoas são características louváveis. Essa mulher é identificada na trama pela expressão pneumática, ou seja, eternamente jovem e com o corpo curvilíneo, como se depreende da fala do próprio Henry ao se referir a ela: “Lenina Crowne? – disse Henry Foster, [...] Ah, é uma garota esplêndida. Maravilhosamente pneumática. Admiro-me de você não a ter experimentado ainda” (HUXLEY, 2014, p. 66).

Importa ressaltar nesse ponto dois aspectos importantes: o primeiro deles decorre do uso da expressão pneumática como um ícone da busca pela eterna juventude e o segundo, da quebra do tabu sexual e da negação da figura materna. Quanto ao primeiro, é notória na sociedade futurística de Huxley a manutenção de um corpo ideal e eternamente jovem, tanto nos homens quanto nas mulheres, contudo, de forma mais caricata no que se refere às mulheres:

Deixando a penumbra vermelha do subsolo, Lenina Crowne bruscamente subiu dezessete andares, virou à direita ao sair do elevador, meteu-se por um corredor comprido e, abrindo uma porta assinalada VESTIÁRIO DAS MOÇAS, mergulhou num caos atordoante de braços, bustos e lingerie. Torrentes de água quente enchiam cem banheiras, respingavam ou escoavam delas com um gorgolejar ruidoso. Roncando e sibilando, oitenta aparelhos de massagem a **vibra-vácuo sacudiam e sugavam simultaneamente**

a carne firme e tostada de oitenta soberbos espécimes femininos (HUXLEY, 2014, p. 57) [grifos meus].

A sucção da carne e a modelagem corporal dela decorrente é o que torna Lenina pneumática. Do ponto de vista lexicológico, o termo denota tanto um aparelho movido pela energia gerada pela compressão de ar quanto um revestimento exterior de borracha que envolve uma câmara de ar e é exatamente essa ideia que parece ser evocada com o uso do adjetivo: um corpo firme, sugado por um aparelho modelador, que não reage às leis da gravidade e pode permanecer mais jovem quanto menos sujeito estiver a ideais românticos e a modificações biológicas naturais como a gravidez.

Esses elementos apontam para o segundo aspecto importante em relação à condição feminina nesta narrativa: como o Estado se responsabiliza pela reprodução em massa, o ato de ter filhos passa a ser considerado repugnante e selvagem. Decorre daí, que as figuras materna e paterna passam a ser indesejáveis do ponto de vista social, porém, enquanto ser pai é um motivo de piada, ser mãe é motivo de desprezo e escárnio. Entendia-se, naquele contexto, que a maternidade deformaria a imagem corporal e prejudicaria o desenvolvimento social do sujeito devido aos laços afetivos que um lar envolve:

E o lar era sórdido psíquica e fisicamente. Do ponto de vista psíquico, era uma toca de coelhos, um monturo, aquecido pelos atritos da vida que nele se comprimia. Que intimidades sufocantes, que relacionamento perigoso, insensato, obscuro, entre os membros do grupo familiar! Insanamente, a mãe cuidava de seus filhos (seus filhos)... cuidava deles como uma gata cuida de seus filhotes... (HUXLEY, 2014, p. 59).

A ideia do cuidado materno é genialmente ressignificada por Huxley como algo que não deve importar ao ser humano, uma concentração de interesses pessoais que se contrapõem aos interesses do Estado, contudo, a maternidade se torna um problema moral muito maior do que a paternidade, aspecto que não é problematizado na trama do ponto de vista da condição da mulher. Há apenas uma preocupação em demonstrar como a figura materna poderia dismantlar o projeto de reprodução eugênica do Estado justamente por ser aquela que carrega o bebê durante a gestação, por ser aquela cujo ventre poderia ruir o projeto de artificialização da reprodução humana.

Esse peso ganha contornos mais expressivos na personagem Linda, uma mulher da casta Beta que foi abandonada na Reserva dos Selvagens pelo Inspetor Tomakin, de quem estava grávida. A Reserva era uma espécie de parque ecológico em que humanos não pertencentes ao mundo novo ainda praticavam rituais e costumes antigos, vivam alheios à tecnologia e envelheciam. Um local em que “as crianças ainda nascem, sim, elas nascem de fato, por mais revoltante que isso possa parecer” (HUXLEY, 2014, p.129).

Ao ser abandonada, Linda passou a viver com selvagens, embora nunca se adaptasse aquele modo de vida, e como estava grávida, não teve coragem de voltar ao mundo novo, pois carregava o peso abjeto da gravidez. Sua descrição, em contraposição à descrição de Lenina, permite entender como o envelhecimento e a gravidez são tratados como fatores de destruição física e moral:

Uma mulher loura muito gorda transpôs o umbral e ficou parada, fitando os visitantes com um olhar incrédulo, boquiaberta. Lenina notou com repugnância que lhe faltavam dois dentes da frente. E a cor dos que restavam!... Teve um estremecimento. Era pior do que o velho. Tão gorda! E todas aquelas rugas no rosto, aquelas carnes moles pendentes, aquelas dobras! E as bochechas caídas, com aquelas manchas arroxeadas! E as veias vermelhas no nariz, os olhos injetados! E aquele pescoço – aquele pescoço; e a manta que usava sobre a cabeça – esfarrapada e imunda (HUXLEY, 2014, p. 147).

O corpo decadente de Linda é resultado do envelhecimento natural que, na trama, pode ser revertido pela tecnologia, mas também do excesso de bebida alcoólica consumida para compensar a ausência de Soma, a droga altamente consumida no Novo Mundo. O resultado disso é uma mulher devastada física e emocionalmente, que carrega o peso da maternidade. Em paralelo, seu abandono na Reserva reforça a noção de que a contracepção era uma responsabilidade exclusivamente feminina. Acerca disso, é importante ressaltar como, ao longo da trama, ficam evidentes os cuidados exagerados que as mulheres tomam, incluindo o tratamento médico com “sucedâneo de gravidez” (HUXLEY, 2014, p 59) e exercícios para não engravidar, denominados “malthusianos” uma clara referência a Malthus e a teoria do controle da população.

O horror à gravidez fica evidente no trecho em que Linda se refere às mulheres da Reserva como odiosas: “loucas, loucas e cruéis. E, é claro, não sabem nada de exercícios malthusianos, bocais, decantação, essas coisas todas. E por isso estão

sempre tendo filhos, como cadelas” (HUXLEY, 2014, p. 150). O emprego do termo cadelas para designar a mulher que procria revela, segundo Dottin-Orsini (1996), traços de uma tendência histórica de associar animais a seres humanos, contudo, no caso da mulher, sempre de forma negativa, buscando acentuar a irracionalidade que estaria por trás do cio e da procriação:

os animais mais frequentemente citados, não será surpresa, coincidem perfeitamente com a nomenclatura das impressões costumeiras: um bestiário injurioso agrupa cadela, macaca, porca, vaca [...] esses animais também são, ao mesmo tempo, objetos de observação científica, figuras de estilo ou de insulto. (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 195).

É válido ressaltar que a imagem da cadela evoca também, a ideia de um animal desprezível e sexualizado que, depois de parir e de alimentar seus filhotes por um curto período, os abandona, entrando em novo cio. Assim, no plano cultural, mais que a maternidade, a associação da mulher à cadela está pautada no ato sexual em si, pois quando ela entra no cio, é seguida por um bando de cães, que brigam entre si para cruzarem com ela e ela cruzará com muitos deles. Na trama, a comparação que Linda estabelece entre mulheres e cadelas deixa entrever a complexidade da questão, pois todas as mulheres seriam como cadelas: as integradas ao Novo Mundo por cruzarem com muitos machos e as excluídas, as mulheres das reservas, por darem cria como qualquer fêmea.

Linda associa as selvagens a cadelas parideiras, mulheres que estariam recorrentemente copulando e se reproduzindo, tentando com isso demarcar a ausência de civilidade, no entanto, não consegue enxergar como a forma de se relacionar no mundo novo também pode ser vista como promíscua quando considerada sob o aspecto da multiplicidade de parceiros sexuais. Além disso, também nega sua cria, abandonando-a, como se denota do diálogo a seguir:

_ Linda! – exclamou ele. – Oh, mãe, não faça isso!
 _ Eu não sou tua mãe! Não quero ser tua mãe!
 _ Mas, Linda... Oh! – Ela deu-lhe uma bofetada.
 _ Transformada numa selvagem! – vociferou. – Tendo filhos como um animal!... Se não fosse por tua causa, eu poderia ter ido procurar o Inspetor, poderia ter saído daqui. Mas não com um bebê. Teria sido vergonhoso demais. (HUXLEY, 2014, p. 157).

Depreende-se dessa passagem dois fatos que perpassam toda a trama: o de que os homens não precisam ter qualquer tipo de cuidados contraceptivos, nem assumir qualquer responsabilidade paternal e o de que discurso de igualdade entre todos neste admirável mundo novo apenas reforça a diferença, questão que Huxley cumpre com maestria. Acerca do primeiro fato, é válido ressaltar que há, nessa concepção, um forte realismo/empirismo que mostra como estas distopias ainda estão muito presas à dimensão estrutural das leituras de sociedade e não conseguem ultrapassar alguns fatores estruturantes da realidade, como é o caso das questões de gênero.

Em relação à questão de gênero, o foco narrativo contribui para a manutenção de uma figura feminina alheia à vida social: há diversos momentos que evidenciam que Linda parece não saber nada da sociedade em que viveu além daquilo que seu trabalho permitia e que Lenina, embora tivesse dúvidas acerca do funcionamento do mundo novo, aceitasse todas as respostas dadas invariavelmente por um homem. Além disso, as formas como os homens se referem às mulheres é sempre mais objetificada do que a forma como elas se referem a eles, fruto, talvez, de um olhar narrativo masculinizado em que a diferença de sexos acaba por evidenciar contexto cultural da época.

É importante lembrar que no período em que a obra foi escrita, entre as décadas de 1920 e 1930, a figura da mulher moderna e trabalhadora começa a ganhar força, evidenciando o discurso de que é possível trabalhar fora sem deixar de cuidar da feminilidade. Nos termos Fraisse e Perrot (1991) esse período converge o tradicional e o moderno, revisitando a função social da esposa e da mãe em relação aos direitos e deveres da mulher e inserindo nesse processo novos padrões de consumo que reforçam um ideal feminino. Esse movimento se dá pela intensificação da venda de acessórios de beleza, de moda e de modos de ser e agir, fortemente influenciados pelo aparecimento de revistas e manuais femininos. Em outros termos, é como se:

Se redistribuíssem então as cartas tradicionais, aquelas que se jogam entre o trabalho, na oficina ou no domicílio, e a família, ideal de vida doméstica e valor útil para o serviço social, entre o mundo das aparências, luxo e prazer, e o mundo da subsistência, aprendizagem ou prática de um ofício, entre o lugar da prática religiosa, exercício espiritual e regra social, e o novo espaço de educação, a escola laica...

As cartas voltam a ser dadas e novos jogos se deixam entrever (FRAISSE, PERROT, 1991, p. 12).

Depreende-se daí que as conquistas daquele contexto, embora tenham um peso significativo na história social das mulheres, ainda seguiam regras e preceitos patriarcalmente construídos. Isso permite afirmar que a mulher moderna da narrativa de Huxley continua sendo a mulher dependente que a sociedade moldava e validava, trabalhadora e moderna, mas submissa. Além disso, fortemente influenciada por padrões de beleza.

Essa mulher está diametralmente oposta à mulher da narrativa de Orwell no que se refere ao consumismo, mas pareada no que se refere à submissão ao Estado totalitário, que subordina homens e mulheres e retira de todos qualquer possibilidade de individualidade e de consumo daquilo que não tenha sido autorizado.

A personagem Julia, única mulher a atuar na narrativa, já que todas as demais são figurantes ou lembranças, como é o caso da esposa e da mãe de Winston, parece, inicialmente, desempenhar um papel mais preponderante em termos de atuação política e mesmo de personagem de romance romântico, entretanto, acaba sufocada pelo peso do Estado totalitário, como todos os demais personagens. A diferença reside, uma vez mais, no foco narrativo, que privilegia a atuação de Winston à de Júlia, inclusive quando ambos são presos e torturados: enquanto a situação a que Winston é submetido é cruelmente detalhada pelo narrador, a de Júlia é insinuada, ao final da narrativa, por uma alusão à pele: “tinha o rosto macilento, e havia uma cicatriz, parcialmente oculta pelo cabelo, rasgando a testa e a fronte” (ORWELL, 1978, p. 272) e ao formato do pé: “ele observou que os pés da moça pareciam ter-se alargado” (ORWELL, 1978, p. 272).

Também em relação ao foco narrativo, é importante acentuar a inconstância com que o narrador descreve Júlia, ora muito consciente da condição sociopolítica em que se encontrava, como se nota no trecho a seguir:

De certo modo, era muito mais alerta do que Winston e muitíssimo menos suscetível à propaganda do Partido. Uma vez, quando ele mencionou a guerra contra Eurásia, a propósito de qualquer coisa, ela o espantou dizendo, com toda a naturalidade que, na sua opinião, não havia guerra alguma. As bombas foguetes que caíam sobre Londres eram provavelmente disparadas pelo governo da própria Oceania, “só para amedrontar a turma” (ORWELL, 1978, p. 144).

Ora se mostrando banal e não intelectualizada, como se depreende da passagem em que é apresentada pelo narrador:

Júlia tinha vinte e seis anos de idade. Morava numa hospedaria com outras trinta moças (“Sempre o mau cheiro das mulheres! Como eu odeio as mulheres!” exclamava incidentalmente), e trabalhava, como ele imaginara, nas máquinas novelizadoras do Departamento de Ficção. Apreciava o trabalho, que consistia principalmente em fazer funcionar e manter em bom estado um poderoso e complicado motor elétrico. Era “inexperiente” porém gostava de usar as mãos e sentia-se à vontade com maquinaria. Sabia descrever todo o processo de composição de um romance, desde a diretriz geral traçada pelo Comitê de Planejamento até os retoques finais, pelo esquadrão de Reescritores. Ela, porém, não se interessava pelo produto acabado. Não tinha gosto pela leitura, disse. Para ela os livros não passavam de artigos que tinham de ser produzidos, como botinas ou computas (ORWELL, 1978, p. 122-123).

Sua indiferença em relação ao que é produzido pelo Estado contribui para que se compreenda parte de seu perfil contestador, porém, sabe-se de sua história pessoal apenas aquilo que ela conta a Winston em seus momentos de intimidade e nesses momentos, uma vez mais o narrador a apresenta de modo titubeante, criando, ao mesmo tempo, uma personagem consciente de sua condição e reforçando uma imagem de *femme fatale* como algo que incomoda o homem:

Ela pôs-se a discorrer sobre o assunto. Com Júlia, tudo girava em torno da sua própria sexualidade. Assim que este assunto vinha à baila, de algum modo, mostrava-se muito informada. Ao contrário de Winston, percebera o sentido íntimo do puritanismo sexual do Partido. Não era apenas pelo fato do instinto sexual criar um mundo próprio, fora do controle do Partido e que portanto devia ser destruído, se possível. O mais importante era a privação sexual que provocava a histeria, desejável porque podia ser transformada em febre guerreira e adoração dos chefes. Ou como explicava Júlia:

_ Quando amas, gastas energia; depois ficas contente, satisfeito, e não te importas com coisa alguma. Eles não gostam que te sintas assim (ORWELL, 1978, p. 125-126).

Nota-se nesse ponto, o mesmo projeto de anulação da individualidade e de negação do amor romântico que há em *Admirável Mundo Novo*, porém, enquanto lá, manter relações sexuais é algo orientado pelo Estado, conquanto não haja reprodução, aqui as relações sexuais são permitidas nos casamentos aprovados pelo Estado e contanto que seja para produzir filhos para a nação. Daí a mulher não poder

se vestir de modo sensual, para que não se revista do poder de manipular os homens pelo sexo: “essa ideia está ligada a uma hiperssexualização da mulher, vampiro ou Messalina.” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 36). Ou seja, à figura da *femme fatale* que precisa ser contida. Na narrativa, percebe-se essa evocação na cena em que Júlia surpreende Winston em um de seus encontros, apresentando-se maquiada, algo terminantemente proibido pelo Estado:

—Já podes virar – disse Júlia.

Ele voltou-se e, por um segundo, quase não pôde reconhecê-la. Francamente, esperava vê-la nua. Mas Júlia não estava nua. Operara uma transformação muito mais surpreendente. Pintara o rosto.

Devia ter ido a uma loja do bairro proletário e comprado um jogo completo de cosmético. Passara *baton* forte nos lábios, ruge nas faces, pó de arroz no nariz; até havia, em torno dos olhos, um toque de tinta que os realçava. A maquiagem não fora bem feita, mas nesse particular Winston não tinha grandes experiências. Não havia nunca visto ou imaginado uma mulher do Partido usando cosméticos. Era espantosa a melhora de seu aspecto. Com uns retoques de cor aqui e ali Júlia não apenas se fizera muito mais bonita como, sobretudo, mais feminina (ORWELL, 1978, p. 134).

A ideia de um poder feminino calcado na sexualidade é fortemente evocada nesse trecho, porém, revestida da fantasia e do fetiche da mulher fatal. Não se trata de um poder de mobilização social e política, mas de um poder que reside na individualidade e que apenas reforça um estereótipo feminino e a ideia da mulher perversa que precisa ser mantida sob controle, exceto no caso daquelas que vivem apenas ao serviço de dar aos homens esse prazer erotizado, pois “a maquiagem, o adereço, graças aos quais a feia prevenida se tornava bela, eram denunciados como uma abominável trapaça, visando enganar o homem” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.71).

A maquiagem é, assim, um modo de seduzir, de tirar o foco e por isso mesmo, um poder, motivo pelo qual a mulher que a usa deve ser subordinada. Em 1984, Orwell recria essa mulher fatal na personagem Júlia, mas como em *Admirável Mundo novo*, o foco narrativo não a coloca como sujeito de atuação política, antes, apenas reforça o estereótipo da *femme fatale* como algo que pode representar um risco. Mais uma vez, portanto, o papel social destinado à mulher na distopia parece apenas recriar, em novas condições sociais, o papel social da Utopia.

Essa mesma questão pode ser observada em *Fahrenheit 451*, na qual duas personagens femininas têm uma função importante para o desenrolar da trama,

Clarice e Mildred. No entanto, a exemplo dos romances anteriores, não atuam no centro de ação da narrativa e, no caso de Mildred, a atuação apenas reforça o estereótipo feminino de desatenção à realidade social.

A personagem Clarisse, embora desempenhe um papel importante no sentido de atuar como disparador da consciência do protagonista, aparece apenas no início da trama e seu desaparecimento é explicado apenas próximo ao desfecho da narrativa, quando o leitor descobre que ela e toda sua família foram exterminadas pelo Estado como incentivadores daquilo que era terminantemente negado: a leitura, o conhecimento e o autoconhecimento. A figura da mulher fatal é reproduzida em Clarisse não como a de uma mulher que seduz pelos atributos físicos, pela sensualidade, mas de uma mulher que seduz pelo discurso, pelo conhecimento e, portanto, ainda mais perigosa, como se percebe no diálogo entre Montag e Beatty:

_ Ela via tudo. Ela nunca fez mal a ninguém. Apenas deixava as pessoas em paz.

_ Em paz, uma droga! Ela vinha azucrinar você, não vinha? Uma daquelas malditas samaritanas com seus silêncios indignados, beatíficos, cujo único talento é fazer os outros se sentirem culpados. Maldição, elas se erguem como o sol da meia-noite para fazer você suar na cama. (BRADBURY, 2012, p. 144).

Ser uma samaritana, neste contexto, significa ser bondosa e a bondade, nesse caso, é evocada pela ideia de ajudar o outro a perceber a realidade em que se insere. Não obstante, a narrativa reforça a ideia de uma menina-mulher um tanto mística, pela forma como aparece e desaparece na trama e nas próprias cenas que protagoniza ao longo da narrativa, pelas provocações que faz, pela sutileza no modo de se relacionar e pelo pouco que se sabe a seu respeito. Embora menina, o que sabe a faz mais adulta do que as mulheres que Montag encontra cotidianamente:

_ Você me perdoou, não perdoou?

_ Sim. – Ele pensou um pouco. – Sim, perdoei. Só Deus sabe por quê. Você é estranha, é irritante, mas é fácil de perdoar. Você diz que tem dezessete anos?

_ Bem... no mês que vem.

_ Curioso. É estranho. Minha mulher tem trinta e às vezes você parece mais velha. Não consigo entender por quê. (BRADBURY, 2012, P. 42-43).

Nota-se que a ideia de que a mulher envolvente que existe em Clarisse não é constituída pelo apelo à sexualidade, mas pelo misticismo que a envolve e pelo modo como fala, enredando o interlocutor:

Tenho dezessete anos e sou doida. Meu tio diz que essas duas coisas andam sempre juntas. Ele disse: quando as pessoas perguntarem sua idade, sempre diga que tem dezessete anos e que é maluca. Não é uma ótima hora da noite para caminhar? Gosto de sentir o cheiro das coisas e olhar para elas e, às vezes, fico andando a noite toda e vejo o sol nascer (BRUDBERY, 2012, p. 25).

Há uma sutil ingenuidade em sua forma de falar que é, na verdade, constituída com base no conhecimento que ela tem. Clarisse frequenta o psiquiatra regularmente, mas não é, de fato, doida, é, na verdade, consciente do mundo que a cerca e tem conhecimento, o que, para a sociedade em que vive, significa ser diferente e, portanto, louca. Por outro lado, Mildred, que representaria mulher normal para aquele contexto e, aos olhos do leitor, a louca. Essa inversão revela a genialidade com que Bradbury apresenta o mundo distópico ao leitor: ser diferente desagrada ao Estado, porque revela posicionamentos contestadores, porque aponta para a liberdade individual.

Mildred é a mulher ideal para a sociedade em que vive: consumidora voraz de cultura de entretenimento, alienada e obediente:

Tarde da noite, ele olhou para Mildred. Ela estava acordada. Havia uma minúscula dança melancólica no ar, a radioconcha estava novamente enfiada em sua orelha, e ela escutava pessoas distantes em lugares distantes, os olhos arregalados e fixos no abismo negro do teto acima dela. Não havia uma velha anedota sobre a esposa que falava tanto ao telefone que o marido, desesperado, correu até a loja mais próxima e telefonou para ela para perguntar o que havia para o jantar? Ora, então, por que ele não comprava uma estação transmissora para radioconchas, para conversar tarde da noite com sua mulher, murmurar, sussurrar, gritar, bradar, berrar? Mas o que ele sussurraria, o que gritaria? O que poderia dizer? (BRADBURY, 2012, p. 63-64).

O trecho adianta o que o leitor certificará ao longo da trama: Mildred é fútil, alienada e cegamente obediente ao Estado, ao ponto de entregar o marido. Sua vida é condicionada pelos programas que assiste e que são elaborados para formar o cidadão que se deseja: obediente e disciplinado, como descreve Foucault (1999) e massificado pela indústria da comunicação, como explica Adorno (2001).

A massificação, no caso Mildred, a torna ainda mais alienada que Lenina, pois ela apenas consome o que é produzido exatamente para que ela não pense. Isso retira dela qualquer manifestação de individualidade, ao ponto de torná-la uma desconhecida para o marido:

E lembrou-se de ter pensado naquela hora que, se ela morresse, decerto ele não choraria. Pois seria a morte de uma desconhecida, um rosto da rua, uma foto do jornal e, de repente, a ideia lhe fora tão forte que ele começara a chorar, não pela morte, mas pela ideia de pensar em não chorar diante da morte, um homem ridículo e vazio junto de uma mulher ridícula e vazia (BRADBURY, 2012, p. 65-66).

Essa mulher ridícula e vazia, longe de representar uma *femme fatale* que precisa ser subordinada ao homem e ao Estado, representa a mulher ideal, bela, recatada, do lar, sem conteúdo e sem noção da realidade que a cerca. É essa a mulher que é recorrentemente evocada nos romances distópicos clássicos, que atravessa a narrativa de modo secundarizado, ao passo que a que mulher pensante representada por Clarisse é eliminada.

É importante insistir no argumento de que esses romances distópicos clássicos são frutos de seu momento histórico e social, no qual a própria natureza distópica do romance – porque diametralmente oposta à utopia – já era em si mesma uma leitura inovadora de artistas atentos às transformações político-ideológicas e socioculturais daquele contexto. As preocupações com as questões ambientais, econômicas, socioculturais e políticas, embora abrangentes, ainda desconheciam as discussões de gênero no modo pelo qual, atualmente, permeiam e se sustentam em cada uma dessas áreas, com pautas simultaneamente universais e particulares no que tange à condição feminina.

Por outro lado, nos romances distópicos contemporâneos analisados deste ponto em diante, observa-se uma revisão desconstrucionista da tradição romanesca das utopias e distopias clássicas, introduzindo um novo sentido de ser mulher no que toca a questões como submissão, atuação política, transformação social e capacidade de mobilização para transgredir a ordem ditada pelo Estado totalitário e no que toca à própria autoria, haja vista que todos são exemplares de escrita feminina.

Assim, doravante, busca-se analisar os romances distópicos contemporâneos *O conto de Aia* (1985) e *Os testamentos* (2019), ambos de Margareth Atwood e *Jogos Vorazes* (2008), de Suzanne Collins, como exemplares de obras literárias que

parecem captar as discussões e o movimento social de redefinição do papel social da mulher, introjetando essas transformações em aspectos como o foco narrativo e a atuação das personagens femininas no centro de ação da narrativa.

Acredita-se que essas obras são singulares no sentido de promover a voz-consciência feminina ao alçar as mulheres à condição de narradoras e protagonistas de um cenário de transformações socioculturais e político-ideológicas. Não obstante, são criações literárias de autoria feminina, o que reforça e intensifica o recorte temático aqui apresentado.

2. A MULHER EM GILEAD: UMA NOVA NAÇÃO E UMA ANTIGA TRADIÇÃO

As distopias, conforme buscou-se discutir na seção anterior, representam um ponto de vista contrário ao do discurso utópico por entenderem que o lugar em que todos os problemas sociais seriam dirimidos pode se revelar cruel e tirânico para a vida social e para as manifestações de subjetividades. Enquanto criações artísticas, não são simples produtos do insólito justamente porque se alimentam do real e estão constantemente inscritos nele, tecendo elementos de verossimilhança que fazem com que o leitor construa pontes de significado a partir de seu próprio “topos”.

Nas narrativas distópicas, há uma crítica ao contemporâneo e um alerta, nos termos em que o propõe Claeys (2017), visto que a arquitetura formal desses textos demonstra uma grande habilidade de retomar problemas do passado e de realocá-los no presente em uma nova conjuntura, mas que, como no passado, apontam para o perigo iminente do cerceamento das liberdades individuais e da perda de direitos.

Dentre os romances que permitem refletir como aspectos do passado e elementos das sociedades tradicionais podem apontar para a formação de novos ordenamentos sociais tirânicos e fundamentalistas, encontram-se *O conto da Aia* (2017) e *Os Testamentos* (2019), ambos de Margareth Atwood. A arquitetura dessas narrativas apresenta inovações por introduzir elementos não presentes na literatura distópica anterior ao século XX, o que situa Atwood como uma autora propositiva dessa forma literária. Seus romances apresentam um alerta acerca dos riscos da degradação ambiental e de modelos de pensamento unificadores e totalitários, bem como destacam a importância da luta por direitos sociais na contemporaneidade, sobretudo, no que diz respeito à questão do papel feminino.

A análise desses romances revela mudanças na forma e no conteúdo em relação aos elementos da narrativa, sobretudo pela presença de mulheres protagonistas. Contudo, essas transformações precisam ser lidas à luz da voz autoral que conduz o processo criativo, a qual representa a alteração do *status* das mulheres no pós-guerra e, por decorrência, um tipo de criação que não se encaixa com facilidade nos moldes das narrativas distópicas anteriores, o que demanda situar a autora no contexto de sua produção para entender a crítica que produz sobre seu tempo.

Assim, o texto dessa seção está organizado de modo a apresentar a autora, tomada nesta tese como grande referencial do movimento de transformação da

atuação feminina em romances distópicos, para, em seguida, voltar-se à análise dos romances *O conto da Aia* e *Os testamentos*, procurando demonstrar o que representam em termos de inovação narrativa e de alerta.

2.1 MARGARET ATWOOD: UMA ESCRITORA COMPROMETIDA COM SUA ÉPOCA

Certamente, os conceitos de colonialidade do poder e eurocentrismo, tal como os desenvolve Quijano (2005), não podem ser integralmente aplicados à situação da América do Norte – e do Canadá em específico, país de origem da romancista, poeta, contista, ensaísta e crítica literária Margaret Eleanor Atwood – posto que a racionalidade específica do eurocentrismo, calcada na classificação das diferenças entre conquistadores e conquistados, fortemente pautada na ideia de raça, não encontra na América do Sul e na América do Norte os mesmos desdobramentos.

Contudo, sob a ótica da necessidade de uma nova consciência das representações do colonizador e do colonizado, da qual decorre uma revisão da cultura falocêntrica herdada do patriarcado, pode-se afirmar que uma das chaves de análise para a abordagem crítica da produção literária de Atwood está na convergência com um discurso pós-colonial contrário ao pensamento hegemônico de dominação masculina.

Assim, propõe-se, aqui, analisar seus romances como resultado de uma crítica pós-colonial que rejeita a reprodução da matriz colonizadora no que tange ao discurso patriarcal de determinação dos papéis sociais. O pós-colonialismo, conforme Maldonado-Torres (2019), tece uma crítica ao processo de colonização, identificando a relação antagônica entre colonizador e colonizado como fundamento da cultura de dominação, embora ainda não ofereça uma saída a esse problema. Tal saída começa a ser teoricamente desenhada a partir do conceito de decolonialismo, que rejeita a colonialidade por entendê-la como uma construção nortecêntrica que se pauta na diferença como elemento da dominação. A teoria decolonial

reflete sobre nosso senso-comum e sobre proposições científicas referentes a tempo, espaço, conhecimento e subjetividade, entre outras áreas-chave da experiência humana, permitindo-nos identificar e explicar os modos pelos quais sujeitos colonizados experienciam a colonização, ao mesmo tempo em que fornece ferramentas conceituais para avançar a descolonização. (MALDONADO-TORRES, 2019, p. 29).

A desconstrução do pensamento colonial evoca uma não colonialidade à medida que busca se emancipar de todos os tipos de dominação por meio de uma revisão de cânones que, mesmo desmistificando o conceito romantizado de colonização, ainda mantêm uma preponderância ocidental epistêmica, filosófica, científica e linguística, acentuando as diferenças étnico-raciais, de gênero e de classe. Partindo dessa chave de pensamento, importa entender que, embora o argumento tecido ao longo deste estudo seja o de ler *O Conto de Aia* e *Os testamentos* como obras que permitem uma reflexão acerca das heranças do processo colonizador, entende-se que a condição nortecêntrica da autora, ou seja, seu lugar de fala, não reflete o discurso decolonial, mas integra o pós-colonial.

Observando essa questão sob o ponto de vista dos discursos formadores da colonização, Mignolo (2003) atenta para a necessidade de rever as culturas do conhecimento acadêmico e seus lugares, “loci”, de enunciação, a fim de denunciar a colonialidade do poder e do saber. Em suas palavras:

A literatura e as teorias pós-coloniais estão construindo um novo conceito de razão como “loci” diferenciais de enunciação. O que significa “diferencial”? Diferencial significa aqui um deslocamento do conceito e da prática das noções de conhecimento, ciência, teoria e compreensão articulada no decorrer do período moderno (MIGNOLO, 2003, p. 17).

É na compreensão desse deslocamento que se pretende analisar a voz autoral de Margaret Atwood, como discurso pós-colonial de uma mulher social e politicamente situada¹⁰, cujas obras literárias apontam, com recorrência, para as questões do papel e da condição social da mulher, bem como de sua representação no universo cultural

¹⁰ Acerca de seu posicionamento político-ideológico, é importante destacar como Atwood vê a distopia como uma leitura do presente. Em entrevista ao *El País*, em 2021, traduzida e transcrita pelo site Fronteiras do Pensamento, a autora afirma “Claro que toda distopia fala do presente. Orwell falava de 1948 e Huxley falava dele mesmo chegando a Hollywood nos anos trinta, após passar pela Grande Depressão e ao se deparar com o sexo livre e as comidas exóticas. No século XIX, foram escritas milhares de utopias. É lógico. Houve tantas melhorias materiais, tantas invenções, que só podiam imaginar um mundo melhor. O XX foi um século de distopias porque foi um século de guerras e totalitarismos. Ficou claro que essa ideia da sociedade perfeita implicava um massacre. Você tinha que matar todos os que discordassem de você para instaurar sua utopia. Toda distopia contém uma utopia e vice-versa.” Disponível em <https://www.fronteiras.com/leia/exibir/margaret-atwood-Itoda-distopia-contem-uma-utopia-e-vice-versar> acesso em 01 jul. 2022.

feminino norte-americano¹¹ e, especificamente, no Canadá, país onde muitos de seus romances são ambientados.

As personagens centrais da autora, na quase totalidade de suas obras, são mulheres brancas, de classe média e trabalhadoras, contudo, a reflexão que se pretende traçar a partir das obras em análise é abrangente no sentido de levar ao questionamento do papel subalterno que seria destinado às mulheres na sociedade. Evidentemente que não se trata de aceitar esse “padrão” de personagens como representante universal do sofrimento das mulheres subjugadas pela cultura do patriarcado, sobretudo, porque latinas, indígenas, negras e periféricas, por exemplo, não podem ter suas insistentes lutas por direitos planificadas por um modelo branco de representação.

Assim, cumpre esclarecer que esta tese não pretende nivelar a condição das mulheres em seus diversos arranjos e grupos sociais, mas analisar como alguns elementos comuns a todas as lutas dos movimentos feministas são simbolicamente recriados nas narrativas em estudo. Em paralelo, é importante reforçar que embora sejam mobilizadas aqui, categorias de análise dos estudos sociológicos e antropológicos, o objeto de estudo desta tese é o romance distópico e, mais amplamente, a literatura enquanto arte que tem um poder simbólico.

A partir desse entendimento, é importante ressaltar que a literatura é um constructo cultural e um modo de perpetuar relatos sociais que evidenciam espaços de luta, lugares de fala, jogos de poder e modos de vida e é por essa razão que deve ser produzida sob outros olhares que não apenas o do colonizador. Discorrendo sobre essa questão, Cixous (1975) já apontava a necessidade de a mulher ocupar o espaço da expressão artística enquanto sujeito promotor do discurso:

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre mulher e traga às mulheres a escrita, de onde elas foram violentamente distanciadas quanto foram seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com mesma letal finalidade. A mulher precisa se colocar no texto – como no mundo e na história – através de seu próprio movimento (CIXOUS, [1975], 2017, p. 129).

¹¹ Em entrevista ao *El País*, em 2021, Atwood afirma que a condição feminina se inscreve em um universo maior e que não se trata somente da igualdade de gênero: “trata-se também da desigualdade na riqueza, que atingiu proporções inéditas desde o antigo regime francês, desde Henrique VIII e, claro, da mudança climática, algo que teremos que resolver se quisermos continuar sendo uma espécie deste planeta.” Disponível em <https://www.fronteiras.com/leia/exibir/margaret-atwood-ltoda-distopia-contem-uma-utopia-e-vice-versar> acesso em 01 jul. 2022.

Ao ocupar esse lugar e promover por meio dele uma nova forma de ler o mundo, cria-se um espaço pós-colonial em que as margens (vozes femininas) e o centro (vozes masculinas) negociam o direito de se manifestar por meio da linguagem. Nesse movimento, ocorre o que Spivak (2010) denomina como contra-narrativa, na qual o subalterno deixa a subalternidade e passa a falar por si mesmo, haja vista que “a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 66-67).

Margaret Atwood passou a ocupar seu lugar de fala por meio do fazer literário desde a publicação de sua primeira obra, em 1961, quando ainda tinha 22 anos. Nascida em 1939, em Ottawa, no Canadá, possui uma obra profícua¹² que envolve poesia, contos, livros infantis, ensaios críticos sobre literatura, peças de teatro e roteiros para rádio e televisão. No entanto, é com os romances que ganhou maior destaque: há narrativas que abordam a temática das relações interpessoais dramáticas entre homens e mulheres, como, por exemplo, *A mulher comestível*, em inglês, *The edible woman* (1969) e *A vida antes do homem*, no original, *Life before man* (1979), cujas tramas retomam a problemática da vinculação da identidade feminina ao casamento e da divisão de papéis sociais a partir do gênero. Nessa mesma linha, o romance *Olho de Gato*, no original *Cat's eye* (1988), questiona a educação sentimental destinada às mulheres, a estética do corpo feminino e a delimitação do papel de esposa na construção identitária da mulher. São icônicas também, nesse sentido, as obras *Dano Corporal*, em inglês, *Bodily harm* (1981) *Vulgo, Grace*, no original, *Alias Grace* (1996) e *O assassino cego*, *The blind assassin* (2000).

No universo das distopias, estão *O conto da Aia*, no original, *The handmaid's tale* (1985) e *Os testamentos*, do inglês *The Testaments*, que abordam com mais profundidade a representação e a apropriação do corpo feminino e o acesso das mulheres ao poder político e econômico. Há ainda, dentro das distopias, a trilogia MaddAdão, do inglês, MaddAddam, composta pelos romances *Oryx and Crake*

12 O catálogo com a bibliografia completa da autora pode ser encontrado em seu site: <http://margaretatwood.ca>.

(2003), *O ano do dilúvio*, no original *The year of the flood* (2009) e *MaddAddam* (2013) e o romance *O Coração Vai Por Último*, *The Heart Goes Last* (2015).

Nesta tese, optou-se por analisar as obras *O conto da Aia* e *Os testamentos* justamente por entende-las como distopias com protagonistas femininas em cujas tramas pode-se delinear uma representação social historicamente resgatável e assustadoramente próxima daquilo que se desenha no presente em boa parte do mundo: o medo do discurso tradicional religioso fundamentalista retomar o controle corporativo e substituir o poder do Estado, subordinando e explorando a população e delimitando um modo de ser mulher que não corresponde à contemporaneidade.

Além disso, observou-se o fato de serem distopias de autoria feminina, com protagonistas femininas, o que, como se buscou construir até aqui, não apenas representa uma inovação em termos de produção literária, já que a literatura, até boa parte do século XX, foi uma atividade majoritariamente masculina, sobretudo no campo da ficção científica e das distopias, mas também, porque, ao desempenhar o papel de voz autoral que dá vida a vozes narrativas, Atwood mobiliza o fazer literário como campo propício para se observar os vestígios da memória e perceber como “certos temas-tabu e determinadas figuras que permaneceram à sombra reemergem ficcionalmente pela mão de poetas, romancistas e ensaístas, cuja prática baseia-se na atenção e na recuperação de rastros, de detalhes esquecidos.” (BERND, 2013, p. 48).

No caso em apreciação, esses rastros se tornam evidentes quando a identidade da mulher autora, o sujeito que escreve, e da mulher personagem, aquela de quem se escreve e que se apresenta ao leitor, desvela subjetividades a partir dos lugares sociais de que falam, das histórias individuais que narram e do modo narrativo como revelam as tensões sociais e familiares do ambiente em que se encontram. Não se trata, no entanto, de confundir narrador e autor, mas de entender, como bem resolveu Compagnon (2006), que há uma relação tripartite entre autor, obra e leitor e toda e qualquer análise que considere apenas uma dessas partes pode ser deficitária:

Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras. Ainda uma vez, trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente (COMPAGNON, 2001, p. 96).

Para Compagnon, negar a voz autoral, invariavelmente ligada a um contexto social e histórico, leva a uma polissemia textual que pode dar ao leitor uma liberdade de interpretação que extrapola o limite da obra. Assim, quando se busca evidenciar o posicionamento político e ideológico de Atwood no texto, o que se pretende é, de fato, ler sua obra como fruto de uma autora engajada, de seu tempo, que se articula em seu lugar de fala e utiliza a literatura como instrumento para criar um espaço de expressão e de representação próprios. É por isso, então, que “a explicação da obra é sempre procurada ao lado de quem a produziu, como se, de uma maneira ou de outra, a obra fosse uma confissão, não podendo representar outra coisa que não a confiança” (COMPAGNON, 2001, p. 50).

Além disso, leva-se em conta o fato de que Margareth Atwood influenciou muitas gerações de mulheres a questionarem e a reclamarem seu lugar de fala e a se mobilizarem em defesa de seus direitos tanto por meio de sua obra quanto por meio de sua atuação social e política. Até porque, a publicação, em 1985, de um romance distópico da projeção e do alcance de *O conto da Aia* significava, para aquele contexto, uma inovação em termos de escrita feminina e de mecanismos estéticos e temáticos.

A fortuna crítica desse romance é fortemente marcada pelo tema do feminismo, que se revela um alerta contra um movimento que ganhava força na década de 1980, nos Estados Unidos da América: o efeito *backlash*. Trata-se uma forma de reação com forte teor político a uma decisão acerca de temas considerados polêmicos. Neste caso, a reação se projetava contra a ascensão dos direitos das mulheres e tecia um discurso pernicioso contra as conquistas femininas, impulsionando um movimento cultural que condenava moral e socialmente qualquer mulher que não se comportasse dentro de um padrão ideal de retidão e honestidade:

A verdade é que os anos 80 presenciaram um poderoso contra-ataque aos direitos da mulher, levando a um retrocesso, a uma tentativa de reduzir o punhado de pequenas e sofridas vitórias que o movimento feminista a custo conseguiu. Este refluxo antifeminista, ou *backlash*, é extremamente insidioso: travestido de versão popular da Grande Mentira, enfeita-se pomposamente com um halo de verdade e proclama que as mesmas iniciativas que levaram a mulher a uma posição superior foram responsáveis pela sua ruína (FALUDI, 2001, p. 17).

Tal prática era vendida como parâmetro para a manutenção do lar e das boas relações sociais enquanto, por trás, manipulava interesses políticos e levava à perda de direitos e é exatamente por isso que era de difícil comprovação, pois a onda de repressão que se sustentava com ela não era visível, tampouco identificável em uma pessoa ou grupo social:

Nos anos 80, o *backlash* andou pelos subterrâneos secretos da cultura, circulando pelos corredores da bajulação e do medo. Ao longo do caminho usou vários disfarces: desde a máscara de uma condescendente ironia até a expressão sofrida da “profunda preocupação”. Os seus lábios demonstram piedade por qualquer mulher que não se enquadre na moldura, enquanto procura prendê-la na moldura. Professa uma estratégia de cizânia: solteiras contra casadas, mulheres que trabalham fora contra donas-de-casa, classe média contra operárias. Manipula um sistema de punição e recompensa, enaltecendo as mulheres que seguem as suas regras, isolando as que desobedecem (FALUDI, 2001, p. 21).

No clima da década de 1980, o que Atwood faz é justamente replicar esse discurso em uma sociedade fictícia, potencializando o que já existia para mostrar em que poderia se tornar. Em essência, é um alerta para os problemas que podem advir de uma conduta fundamentalista e conservadora para toda uma sociedade, mas especialmente para as mulheres: “O conto da Aia é uma reação ao crescente poder político da direita religiosa americana na década de 1980, projetando um futuro de pesadelo em que tais forças estabeleceram o controle do governo¹³” (BOOKER, 1994, p. 162). [tradução nossa].

Assim entendido, a voz feminina, tanto a autoral quanto a das personagens, permite analisar novos pontos de vista da criação artística em si, da narrativa como ato simbólico de recriação da existência humana e de reafirmação de valores sociais, e da elaboração de um conhecimento próprio sobre as relações sociais. É com esse olhar que se pretende ler as narrativas de Atwood, a seguir.

¹³ Do original, em inglês, “The Handmaid's Tale reacts to the growing political power of the American religious right in the 1980s, projecting a nightmare future in which such forces have established control of the government.” (BOOKER, 1994, p. 162)

2.2 TIRANIA EM NOME DE DEUS: A ASCENÇÃO DE GILEAD

O *conto da aia* é um dos livros de maior sucesso de Margaret Atwood e desde a sua publicação vem sendo editado em várias línguas ao redor do mundo. O romance inspirou a série homônima de televisão, que impulsionou as vendas, fazendo com que fosse alvo de uma fortuna crítica considerável, apesar de relativamente nova, dados os seus 37 anos de publicação.

A trama se passa na República de Gilead, uma nova nação, situada geográfica e politicamente no antigo território estadunidense, mas que, longe de apresentar uma sociedade futurista e cientificamente renovada, retoma as raízes puritanas da Idade Média, perfilando uma cadeia hierárquica rígida e uma teonomia totalitária fundamentalista cristã que derrubou o governo dos Estados Unidos. A base desse novo Estado acredita que as leis do Antigo Testamento, em especial as que estão no Pentateuco, os cinco primeiros livros da bíblia, devem ser rigorosamente cumpridas pelas sociedades modernas. Analisando a obra, Booker (1994, p. 162) afirma que geograficamente, “embora permaneçam bolsões de resistência rebelde, os Estados Unidos foram substituídos pela República de Gilead, na qual a ideologia do fundamentalismo religioso é imposta pela força bruta a uma população estupefata¹⁴.” [tradução nossa].

Gilead, portanto, se erige como uma nação teocrática, que segue as leis de Deus em sua forma de organização social e política e que tolhe todas as liberdades individuais e as manifestações de subjetividade. A forma pela qual essa nova nação retoma e se pauta em preceitos tradicionais pode ser notada no modo como o romance recria simbolicamente vários elementos das sociedades patriarcais bíblicas, adiante detalhados. Contudo, mais do que apontar elementos de intertextualidade, busca-se aqui, analisá-los face ao que significam para as mulheres, exercício guiado à luz do conceito de *backlash*, cujo efeito é astucioso no sentido de se travestir de retidão e verdade e se corporificar como um discurso aparentemente despretensioso que vai, aos poucos, aglutinando seguidores até se solidificar enquanto golpe. No romance em estudo, o golpe, em si, instaura-se com o assassinato do presidente, a

¹⁴ Do original, em inglês: “Though pockets of rebel resistance remain, the United States has been replaced by the Republic of Gilead, in which the ideology of religious fundamentalism is imposed by brute force on a stupefied” (BOOKER, 1994 p. 162).

deposição do governo e a suspensão da lei, no entanto, é importante que se entenda toda a trajetória ideológica que foi tramitada cultural e discursivamente até chegar a isso:

Foi então que suspenderam a Constituição. Disseram que seria temporário. Não houve sequer nenhum tumulto nas ruas. As pessoas ficavam em casa à noite, assistindo à televisão, em busca de alguma direção. Não havia nem um inimigo que se pudesse identificar (ATWOOD, 2017, p. 208).

A ausência de alguém a quem se reportar leva à incapacidade de reagir, o que ocorre justamente porque não há uma instituição a quem se dirigir, pois todo o processo corre sob a forma de um discurso moralista ideologicamente difundido, mas respaldado em uma boa dose de medo e coação.

No caso das mulheres, as transformações que ocorrem em Gilead também seguem um processo gradativo: primeiro se difunde um discurso moralista, seguido de ataques de ódio que buscam a inversão da lógica dos direitos, fazendo crer que todas as conquistas femininas seriam, na verdade, a causa da ruína da instituição familiar e da depravação moral das mulheres. Depois, os cerceamentos se tornam mais evidentes, como a perda do direito ao trabalho assalariado: “não demitidas. Dispensadas. Não podem trabalhar mais aqui, é a lei. Ele enfiou as mãos nos cabelos e eu pensei, ele ficou maluco” (ATWOOD, 2017, p. 211); e, por fim, a perda do direito a movimentar a conta bancária e de ter seu próprio dinheiro, o que se justificava apenas pelo fato de ser mulher¹⁵:

Eles congelaram as contas, disse ela. A minha também. A da cooperativa também. Qualquer conta com um F em vez de um M. Tudo que precisaram fazer foi apertar alguns botões. Estamos deserdadas. Confiscaram tudo.

Mas tenho mais de dois mil dólares no banco, eu disse, como se minha própria conta fosse a única que importasse.

Mulheres não podem mais possuir bens, disse ela. É uma nova lei. Você ligou a televisão hoje? (ATWOOD, 2017, p. 213-214).

¹⁵ Pode-se regatar aqui, a recente história das mulheres no Afeganistão, país em que a perda de direitos femininos e humanos aconteceu quando o Talibã assumiu o poder, em 1996, e os decretos da Sharia, o sistema jurídico do Islã, – construído a partir de uma leitura literal das orientações do Corão – determinaram uma série de restrições e punições. Uma leitura importante do que isso significou para as mulheres pode ser encontrada em *O livreiro de Cabul*, de Asne Seierstad (Rio de Janeiro: Record, 2022).

Ser mulher, naquele contexto, era motivo suficiente para perder os direitos civis, situação respaldada num entendimento religioso segundo o qual a mulher era desprovida de qualidades intelectuais e, portanto, dependente do homem em tudo o que se referisse à economia, à política e à vida social. Hérítier (2002) vê a matriz dessa compreensão a partir do conceito de valência diferencial dos sexos e explica sua origem nas sociedades patriarcais antigas como fruto de uma inversão de valores que desqualificou a mãe criadora para entronizar o pai provedor. Essa lógica tomava como parâmetro a diferença sexual, argumentando que

é porque as mulheres são naturalmente estúpidas e ignorantes é que convém não as educar – o argumento utilizado declara que é porque elas são naturalmente animais e dotadas de pulsões sexuais inextinguíveis que é normal que os homens simultaneamente as refreiem, as utilizem sexualmente à sua vontade e ainda as considerem responsáveis desta situação (HÉRITIER, 2002, p. 205).

Esse processo ganhou força pela raiz religiosa, que encontrou ampla sustentação na narrativa bíblica de Adão e Eva, presente nos primeiros capítulos do livro do *Gênesis*, segundo a qual Eva foi culpada pelo pecado que maculou a humanidade por ter sido mais suscetível ao mal. Sob essa lógica, a mulher deve ser mantida sob controle para evitar maiores quedas além daquela do pecado original, o que justificaria uma perspectiva androcêntrica das organizações sociais.

No romance, a referência ao peso moral da mulher transgressora é ensinada no Centro Vermelho, escola de formação de meninas que não visava à escolarização em si, mas à aprendizagem da hierarquia e a obediência a ela, seguindo a lógica de que: “primeiro Deus criou Adão, depois Eva. E Adão não foi enganado, mas a mulher ao ser enganada cometeu a transgressão. Não obstante isso ela será salva pela concepção, se continuar na fé e caridade e santidade com sobriedade” (ATWOOD, 2017, p. 262).

Além dessa referência, como já assinalado, o romance apresenta diversas recriações simbólicas de narrativas bíblicas, o que parece funcionar como uma estratégia para demonstrar a qual passado se está retroagindo e qual a matriz dessa forma de pensamento. Por essa razão, busca-se, a seguir, analisar essas referências na constituição de Gilead, focando, a partir delas, a condição da personagem feminina.

2.2.1 *Um novo velho testamento e novas mesmas servas*

As referências ao Antigo Testamento aparecem em vários elementos do romance, a começar pelo nome da nação, Gilead, que, na bíblia, significa “monte de testemunho”, uma região montanhosa a leste do rio Jordão, atualmente na Jordânia, para onde Jacó teria fugido com as filhas de Labão, Lia e Raquel e onde ele e Labão teriam selado um acordo de paz, declarando entre si:

Este monte é hoje testemunha entre mim e ti e por isso deu-se-lhe o nome de Gilead, e também Mitspa, porque Labão disse ainda: “que o senhor no vigie a nós ambos, quando nós nos tivermos despedido um do outro. Se maltratares minhas filhas, e se tomares outras mulheres além delas, não é um homem que estará conosco. Mas toma cuidado, pois Deus é que será testemunha entre nós” (GÊNESIS, 31, 48-52, BÍBLIA, 2004, p. 80).

A referência ao local não é mera indicação de espaço, mas funciona como ícone da reconstituição de um novo acordo com Deus para a formatação dessa nova nação teocrática, cujo nome já carrega em si o peso do testemunho, permanecendo em constante vigilância divina, como deixa entrever a forma de organização sociopolítica, com equipes de monitoramento social denominada “Olhos” e também pela forma com que se despedem as aias entre si: “Sob o olho Dele”.

Percebe-se aí uma forma de retomada da tradição que pode remeter a um contexto de perda de direitos. No caso, observa-se como uma sociedade inteira pode voltar a se comportar segundo as tradições de sociedades patriarcais bíblicas nas quais toda ação humana seria um legado de Deus realizado pela mão de um patriarca que determina os modos de organização social – como Noé, Abraão, Isaac, Esaú e Jacó.

Esse retorno também se justifica, como já se assistiu historicamente, pela redenção dos herdeiros de Cam. Gilead utiliza esse pretexto e os argumentos que ele enreda como motivo para justificar as guerras que trava com outras nações. Aqui, uma vez mais, há uma clara alusão ao Antigo Testamento: Cam encontrou Noé, seu pai, bêbado e nu, e escarneceu da situação. Sem e Jafé, seus irmãos, cobriram o pai, demonstrando o respeito que ele não tivera. Decorreu daí, sua maldição e expulsão para Canaã:

maldito seja Canaã, disse Noé, que ele seja o último dos escravos de seus irmãos! E acrescentou: Bendito seja o senhor Deus de Sem, e Canaã seja seu escravo. Que Deus dilate a Jefet; e este habite nas tendas de Sem, e Canaã seja seu escravo” (GÊNESIS, 9, 25-27, BÍBLIA, 2004, p. 56).

Em Canaã, Cam se tornou o pai dos cananeus, povos e nações poderosas que originaram civilizações como a Babilônia, Assíria, Nínive e o Egito, mas que foram subjugadas historicamente pelo povo judeu e, posteriormente, pelos cristãos. A referência a esse contexto e ao perigo de um retorno a ele pelos mesmos motivos étnicos e raciais¹⁶ é representada na trama, dentre outras passagens, pela seguinte:

O reassentamento dos Filhos de Cam continua a ser feito de acordo com os planos – diz o rosto rosado tranquilizador, de volta à tela. Três mil chegaram esta semana ao território Nacional Autônomo Um, com mais de dois mil em trânsito. – Como estão eles transportando tanta gente ao mesmo tempo? Trens, ônibus? Não nos mostram quaisquer imagens disso. O Território Nacional Autônomo Um fica em Dakota do Norte. Só Deus sabe o que eles irão fazer depois que chegarem lá. Ser fazendeiros é a teoria (ATWOOD, 2017, p. 102-103).

Nota-se a referência metafórica ao holocausto dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, presos, transportados em trens e exterminados em Campos de Concentração, enquanto a Alemanha nazista difundia um discurso eugênico de limpeza étnica e reinstalação das populações judaicas da Europa. As alusões a momentos históricos são habilmente introduzidas na narrativa e contribuem para estabelecer o clima de tensão constante em Gilead, mas também, os rastros sombrios da trajetória histórica da humanidade:

O corpo está identificado apenas com um J, em vermelho. Isso não significa judeu, estes seriam identificados por estrelas amarelas. De qualquer maneira não tem havido muitos deles. Porque foram declarados Filhos de Jacob e portanto, especiais, a eles foi dada uma escolha. Podiam se converter ou emigrar para Israel. Muitos emigraram, se pudermos acreditar nos noticiários. [...] Ofglen diz que algumas pessoas conseguiram escapar assim, fingindo ser judias.

¹⁶ É importante lembrar que maldição de Cam ainda se prestou como justificativa para a escravidão na América, inclusive no Brasil. Em *Dialética da colonização*, Alfredo Bosi, em texto intitulado “Sob o signo de Cam” explica como os colonizadores europeus utilizaram o discurso bíblico para *caracterizar as práticas religiosas dos africanos e seus descendentes no Brasil, no período da Colônia e Império, referindo-se a elas como a religião dos filhos de Cam*. Isso justificaria, sob o olhar do colonizador, cuja religião oficial era a Católica Apostólica Romana, o massacre, a dominação e a conversão, o que apenas reforça que o absurdo distópico sempre se presta aos interesses do poder.

Mas que não foi fácil, por causa dos exames pelos quais eles as obrigavam a passar e que agora tornaram isso ainda mais rigoroso. Contudo, você não é enforcado apenas por ser judeu. É enforcado por ser um judeu barulhento **que se recusa a fazer a escolha**. Ou por fingir se converter (ATWOOD, 2017, p. 238-239) [grifos nossos].

A forma com que o verbo “escolher” é encaixado no texto deixa entrever, de modo irônico e ao mesmo tempo asfíxiante, que não há escolha para quem permanece em Gilead além da conversão, e aqueles que se negarem, pagarão com a vida, inclusive os cristãos, já que a religião está pautada no Antigo Testamento e o catolicismo passa a ser uma heresia, como se depreende do seguinte trecho: “vamos à igreja, como de hábito, e olhamos as sepulturas. Depois vamos ao Muro. Só dois pendurados nele hoje: um católico, porém não um padre, com um cartaz com uma cruz de cabeça para baixo e alguma outra seita eu não conheço (ATWOOD, 2017, p. 238). O Muro, com inicial maiúscula, é o local da exposição pública da punição: “lá estão os tijolos vermelhos, os holofotes, lá estão o arame farpado, os ganchos. De alguma maneira o Muro é ainda mais medonho, mais ameaçador quando está vazio dessa forma” (ATWOOD, 2017, p. 199).

É válido ressaltar que Gilead modifica a religião, os hábitos sociais e o padrão dos relacionamentos, mas não exclui os avanços dos aparatos tecnológicos e da ciência. Ao contrário, passa a utilizá-los a serviço de uma nova compreensão de mundo, para a qual não importa o conhecimento que se tem das coisas da vida, mas a obediência cega, como se nota na descrição do centro de Gilead:

A rua é quase como um museu, ou uma rua numa cidade modelo construída para mostrar a maneira como as pessoas costumavam viver. Como naquelas fotografias, naquelas museus, naquelas cidades modelos, não há crianças. Esse é o coração de Gilead, onde a guerra não pode penetrar nem se intrometer, exceto pela televisão. Onde ficam os limites não sabemos ao certo, eles variam, de acordo com os ataques e contra-ataques; mas este é o centro, onde nada se move. A República de Gilead, dizia Tia Lídia, não conhece fronteiras, Gilead está dentro de você (ATWOOD, 2017, p. 34).

Em Gilead, como deixa subentender a ausência de crianças, a população vivencia um “encolhimento” devido a um contexto climático e ambiental tóxico que levou ao declínio acentuado da fertilidade humana: poucos homens e mulheres são férteis e são raras as que conseguem gestar e parir filhos saudáveis, sem anomalias genéticas ou que não sejam natimortos.

Nesta sociedade, todos os bens pertencem ao governo, e uma mulher fértil se torna um dos maiores bens, devido ao poder de procriar os filhos da nação. Contudo, longe de valorizá-la, o que se preza em Gilead é o corpo reprodutor, o que coloca a mulher como “objeto” que só pode ser utilizado por homens que ocupem posições políticas importantes e que possam adquirir-la para gerar para si e sua esposa um filho que não poderiam ter de outra forma.

Na trama, essas mulheres são denominadas Aias e vivem como propriedades do governo, desempenhando a função política de reproduzir filhos, embora não tenham o direito de serem mães, apenas de procriar. Uma Aia, no sentido original do vocábulo, designa uma dama de companhia ou preceptora encarregada da educação doméstica de crianças de famílias abastadas. Na trama, no entanto, a Aia é uma propriedade do Estado que uma família assume para fecundar e cuidar durante o período de gestação. Para controlar esse processo, essas mulheres são “educadas” e classificadas para que possam ser identificadas à distância: têm o corpo coberto por uma veste vermelha e a cabeça coberta por uma toca branca, de modo a ocultar qualquer marca de sensualidade e, ao mesmo tempo, demarcá-las e classificá-las:

tudo, exceto a touca e grandes abas ao redor de minha cabeça, é vermelho: da cor do sangue, que nos define. A saia desce à altura de meus tornozelos, rodada, franzida e presa a um corpete de peitilho liso que se estende sobre os seios, as mangas são bem largas e franzidas. As toucas brancas também seguem o modelo padronizado; são destinadas a nos impedir de ver e também de sermos vistas (ATWOOD, 2017, p. 16).

Essa veste tanto demarca uma propriedade quanto um corpo que não deve ser desejado ou tocado por quem não seja autorizado, ainda assim, sem qualquer envolvimento afetivo, pois as relações sexuais, nesta Teonomia, devem visar unicamente à reprodução. As aias são meras parideiras que gerarão os filhos das mulheres ricas que não podem engravidar e, como tal, devem ser permanentemente vigiadas, garantindo que cumpram o dever civil que lhes foi imposto e que preservem seu corpo, como se depreende do trecho a seguir:

Uma cama. De Solteiro, colchão de dureza média, coberto por uma colcha aveludada branca. Nada acontece na cama senão o sono; ou a falta de sono. Tento não pensar demais. Como outras coisas agora, os pensamentos devem ser racionados. Há muita coisa em que não é produtivo pensar. Pensar pode prejudicar suas chances, e eu pretendo durar. Sei por que não há nenhum vidro, na frente do quadro de íris

azuis, e por que a janela só se abre parcialmente e por que o vidro nela é inquebrável. Não é de fugas que eles têm medo. Não iríamos muito longe. São **daquelas outras fugas, aquelas que você pode abrir em si mesma**, se tiver um instrumento cortante (ATWOOD, 2017, p. 15-16). [grifos nossos]

Nota-se, nesse ponto, dois elementos importantes para compreender a condição das Aias: o primeiro deles está ligado a não pensar, apenas obedecer e o segundo, a não ferir um corpo que pertence ao Estado a ponto de prejudicar a reprodução. Cumpre ressaltar que essa é uma situação que se aplica apenas às Aias e que embora todas as mulheres sejam subjugadas, há estratificações, como se verá adiante, que as distinguem entre si, demonstrando a complexidade do universo feminino na obra e, em decorrência, uma multiplicidade de personagens femininas. Tal multiplicidade adiciona camadas de profundidade à obra e cria uma narrativa que não evolui a partir da simples oposição masculino-feminino, enquanto grupos opostos e coesos entre si, mas de uma complexa trama que movimenta homens e mulheres a partir de jogos de interesses e amplia a densidade psicológica das personagens.

Em relação à apropriação do corpo das Aias, se os castigos se fizerem necessários, devem ser infligidos, mas nunca a ponto de interromper o projeto do Estado:

Eram nos pés que batiam em caso de primeira ofensa. Usavam cabos de fios de aço, com as pontas destorcidas. Depois disso eram as mãos. Elas não se importavam com o que fizessem com seus pés e mãos, mesmo se fosse permanente. Lembrem-se, dizia Tia Lydia. Para nossos objetivos seus pés e suas mãos não são essenciais (ATWOOD, 2017, p. 112).

A figura de Tia Lydia será essencial na construção do argumento de que as obras em análise colocam a mulher em evidência num cenário de reconstrução político-ideológica e social, como se aprofundará adiante. Por hora, cumpre ressaltar o modo cruel como faz cumprir as regras do Estado de Gilead e como esse cenário evidencia a apropriação do corpo feminino em dimensões gigantescas dentro de uma sociedade que potencializa, no plano ficcional, o que já havia no cenário social do contexto de produção da obra, aqui analisado a partir do conceito de *backlash*.

Tal aspecto pode ser lido historicamente à luz do que Hérítier (2002) analisa como a necessidade masculina de dominação do corpo feminino e a luta pela posse desses corpos, baseando-se na “apropriação da fecundidade feminina e mais

particularmente na capacidade das mulheres para fazer filhos para os homens, que não podem fazê-los” (HÉRITER, 2002, p. 199). Para essa autora, a dominação é pautada na valência diferencial dos sexos, a partir da qual o homem se apropria do poder de fecundidade feminino, da mulher em si, e do desfrute da sexualidade, o que toma força por meio de um discurso historicamente difundido:

Para ser verdadeiramente conseguida, esta apropriação é dobrada pelo confinamento a este papel, acompanhado das medidas necessárias à sua eficácia: afectação a tarefas repetitivas de manutenção, dever de obediência aos machos, ignorância, afastamento das zonas do saber e do poder, negação do estatuto de pessoa apta a decidir da sua sorte ou a trabalhar para o bem comum, todas elas medidas que implicam o descrédito. É porque as mulheres são estúpidas que são ignorantes é um raciocínio bem conhecido (HÉRITER, 2002, p. 200).

A projeção desse discurso e o retorno a um modo de organizar a vida em sociedade pautando-se nele são elementos acerca dos quais o romance produz um alerta: o perigo de objetificar e distanciar as mulheres de qualquer forma de conhecimento e poder político, mantendo-as no propósito de gerar filhos e cuidar deles. No caso, as Aias cumprem o papel de gerar e parir, legando às Esposas o processo de educação. De qualquer forma, o que se evidencia é a apropriação do corpo feminino sustentando-se na ideia de que a mulher passa a existir como suporte para o ato sexual e a procriação “encarregada exclusivamente do cumprimento de uma dessas funções, em benefício moral e físico de um homem” (HÉRITER, 2002, p. 20).

Considerando a questão do ponto de vista da história das mulheres nas sociedades antigas, Duby (1997) afirma que esse entendimento se fundamenta na lógica patriarcal e religiosa, que “recusa obstinadamente à dama a capacidade de partilhar com seu esposo o direito de comandar e punir. Porque ela é mulher, porque parece indecente, contrário às intenções divinas, que um braço feminino **erga a espada**” (DUBY, 1997, p. 144) [grifos nossos].

Desdobra-se, a partir dessa forma de compreensão, uma cultura de dominância que concebe a sexualidade como elemento de controle e que está estreitamente ligada aos aspectos semânticos da língua, pois o ato de erguer a espada aponta tanto para a prática da guerra, como algo tipicamente masculino, quanto ao ato sexual em si, ao falô, como elemento de identificação do masculino. Na guerra, a mulher seria

subjugada pelo poder do metal manobrado por um homem, a espada, e no ato sexual, pelo poder do falo, como a espada naturalmente masculina. O fato de ser penetrada durante o ato sexual parece significar a própria subjugação do ser, uma marca de inferioridade que a torna objeto de rejeição permanente, ampliando-se, no cenário cultural, para abarcar todo aquele que se coloca neste papel, ou seja, também os homossexuais, aspecto assinalado na obra quando da referência aos homens acusados de “Traição por Falsidade de Gênero” (ATWOOD, 2017, p. 55).

Desse contexto, desenha-se um tipo ideal de comportamento feminino segundo o qual espera-se da mulher que “depois de ter sido filha dócil, esposa clemente, mãe fecunda ela fornecesse em sua velhice, pelo fervor de sua piedade e pelo rigor de suas renúncias, algum bafio de santidade à casa que a acolhera” (DUBY, 1997, p. 155).

É importante lembrar que, no romance em questão, essas características não podem ser encontradas em uma única mulher, o que, longe de descaracterizar o processo de dominação masculina, apenas o reforça, porque gera uma segmentação e uma tipificação feminina que subjugam ainda mais as mulheres, tornando-as como que bonecas nas mãos de homens. Nota-se isso na categorização de papéis a partir da cor da roupa que lhes é designada: azul para as Esposas, vermelho para as Aias, verde para as empregadas, as Marthas, marrom para as Tias, listras multicoloridas para as Economoesposas, cinza para as expulsas da sociedade, que fazem trabalhos forçados e trajes livres para as prostitutas, que não precisam seguir um padrão justamente porque socialmente não existem.

As cores funcionam como delimitadores de papéis sociais, definindo um modo de ser e uma moral a ser seguida, como se depreende do trecho:

Elas ficam doente com frequência, essas Esposas de Comandante. Isso acrescenta interesse às suas vidas. Quanto a nós, as Aias e mesmo as Marthas, evitamos doenças. As Marthas não querem ser obrigadas a se aposentarem, porque quem sabe para onde vão? Você não vê mais tantas mulheres mais velhas circulando. E quanto a nós, qualquer doença real, qualquer indolência, fraqueza, uma perda de peso ou de apetite, uma queda de cabelo, uma deficiência das glândulas, seria terminal (ATWOOD, 2017, p. 185).

O vermelho das Aias, longe de remeter à paixão ou a um elemento que evoque sensualidade, como culturalmente a cor passou a ser associada, indica o sangue reprodutor que fica sob a propriedade do Estado e deve, assim como aquela que o

usa, transparecer vida e recompensar a função que lhe é atribuída: “Cabe a mim reembolsar a equipe, justificar minha comida e cuidados, como uma formiga rainha com ovos” (ATWOOD, 2017, p. 164). A vestimenta funciona como um hábito, tanto no sentido de tipificar uma vida milimetricamente coreografada quanto no sentido das vestes religiosas: “algumas pessoas chamam de *hábitos*, uma boa palavra para eles. Hábitos são difíceis de abandonar ou despir” (ATWOOD, 2017, p. 36).

O hábito, neste caso, funciona como uma estratégia de categorização que divide e enfraquece a autonomia e a formação da identidade pessoal, bem como mina toda e qualquer forma de resistência. É o que se depreende, por exemplo, do trecho em que a narradora descreve uma das Marthas e a rejeição que ela lhe tem devido à cor de sua roupa:

Ela está com seu vestido habitual de Martha, que é verde desbotado como um traje cirúrgico dos tempos anteriores. O feitio de suas roupas é muito parecido com o das minhas, o vestido comprido escondendo as formas, mas com um avental de peitilho por cima e sem a touca com as abas brancas e o véu. Ela põe o véu para sair, mas ninguém se importa muito com quem vê o rosto de uma Martha. As mangas estão arregaçadas até o cotovelo, deixando à vista seus braços morenos. Ela está fazendo pão [...] franzindo o cenho, arranca três vales e os estende para mim. O rosto dela poderia ser gentil se ela sorrisse. Mas o cenho franzido não é nada pessoal contra mim: é o vestido vermelho que ela desaprova, e o que ele representa (ATWOOD, 2017, p. 18).

A ausência de sensualidade dessas vestes cumpre um papel importante na lógica da moral religiosa fundamentalista e tradicional: o combate à luxúria. Analisando a questão sob a ótica de como os homens determinaram historicamente como uma mulher deveria se portar e se apresentar, Casagrande (1990, p. 126) ressalta que

A polêmica contra mulheres que se vestem ricamente e que se maquilham, uma antiga polêmica que os Padres já tinham afrontado amplamente, aparece em todos os textos da literatura didática e pastoral desde os finais do século XII até o final do século XV e está destinada no decurso deste período a crescer, em amplitude e intensidade. A insistência obstinada e a atenção minuciosa aos temas do vestuário e da maquilagem é devida ao facto de que com a roupa e com a maquilagem a mulher envereda por um caminho de exteriorização no corpo e na sociedade que vai no sentido contrário do percurso proposto pela custódia. A mulher maquilada e vestida com sumptuosidade privilegia, contrariamente à ordem querida por Deus,

a vil exteriorização do seu corpo em relação à preciosa interioridade de sua alma.

Na tradição histórica, a vestimenta recatada e a ausência de maquiagem era algo tratado como uma virtude que, não cumprida, passaria a designar um defeito, uma degeneração moral. Assim, a roupa assume um papel importante na ambientação do romance justamente porque seu simbolismo encontra respaldo na história. A ausência de um estilo pessoal de se vestir é, como argumentado, uma forma de segmentar as mulheres e mantê-las sob domínio.

Cumprida essa mesma função na trama a subtração dos nomes como marca de identidade, pois as mulheres, antes de terem um nome, são Tias, Esposas, Economoesposas, Marthas ou Aias, o que é demarcado também pelo emprego da inicial maiúscula. No caso das Aias, nem mesmo o nome é mantido, pois passam a ser designadas pelos nomes de seus proprietários, enquanto estão com eles, anulando a individualidade e demarcando o pertencimento. Os nomes são sempre precedidos pelo prefixo “of”, que tem a função de designar um pertencimento, tal como se denota no emprego do “de” no francês, de “von” no alemão, ou do sufixo “son” em sobrenomes de língua inglesa.

A narradora do romance é Offred, literalmente, “de Fred”, nomenclatura que tanto indica o pertencimento a um dos dirigentes políticos de Gilead quanto designa sua situação social de mulher reprodutora:

Meu nome é Offred, tenho outro nome que ninguém usa porque é proibido. Digo a mim mesma que isso não tem importância, seu nome é como um número de seu telefone, útil para os outros; mas o que digo a mim mesma está errado, tem importância sim. Mantenho o conhecimento desse nome como algo escondido, algum tesouro que voltarei para escavar e buscar, algum dia (ATWOOD, 2017, p. 103).

É importante considerar que, ao longo de praticamente toda a história do Brasil, as mulheres tiveram que adotar e assumir o sobrenome do marido quando se casavam, culminando em uma espécie de apagamento identitário que abrangia desde o patronímico ao nome de família da mulher. Apenas em 1977, com a promulgação da Lei do Divórcio, a mulher deixou de ser obrigada a adotar o nome do marido a partir do casamento, e só bem mais contemporaneamente é que esse cenário começou a se modificar, com o advento do Novo Código Civil, Lei n.º 10.406/2002.

O apagamento identitário da mulher compunha uma lógica de pertencimento ao *Pater Famílias* como símbolo do poder marital que naturalizava a condição inferior feminina e a perpetuação do patronímico do homem, pautando-se na ideia de que “por natureza, as mulheres são fracas. Requerem ser especialmente protegidas” (DUBY, 1997, p. 61). Além disso, como são as mulheres que gestam, é importante mantê-las subjugadas, garantindo que a espécie se reproduza de acordo com o *modus operandi* das sociedades patriarcais segundo o qual

Qualquer corpo de mulher que não é apropriado, guardado e defendido por um proprietário cujo direito é baseado na filiação e na aliança e cuja utilização sexual que faz dela ou faz fazer é orientada para a procriação, pertence potencialmente a qualquer homem cuja pulsão sexual está por satisfazer (HÉRITIER, 2002, p. 201).

Embora a ciência tenha avanços inegáveis, nenhum avanço científico ainda apresentou uma saída completa para substituir o processo gestacional feminino, nunca atingido pelo homem, daí a necessidade de controle e de inferiorização. Contudo, como já assinalado, na obra, as mulheres vivem submissas ao domínio masculino, mas há níveis de estratificação que criam camadas de complexidade ao universo feminino da trama: algumas mulheres servem ao propósito de manutenção da família patriarcal, destinando-se ao casamento e à reprodução, como as Esposas e Aias, e outras servem ao prazer, como é o caso das prostitutas, embora todas atendam aos interesses patriarcais. No romance em estudo, embora o sexo dissociado da procriação seja classificado como crime e imoralidade, existem casas de prostituição que são social e politicamente encobertas, denominadas “Casa de Jezebel”, nas quais as próprias Aias poderiam ser confinadas quando deixassem de servir aos interesses do Estado.

O nome alude à Jezebel, apresentada no Livro dos Reis como esposa do Rei Acab, de Israel, o qual teria se tornado impuro e promíscuo quando “desposou ainda Jezebel, filha de Etbaal, rei dos sidônios, e chegou até a render culto a Baal, prostrando-se diante dele” (REIS, 16: 31, BÍBLIA, 2004, p. 388). Baal era considerado um dos principais deuses do panteão dos cananeus, os quais, segundo a lógica religiosa tradicional, são herdeiros de Cam e precisariam ser redimidos.

Jezebel era acusada de promiscuidade por render culto à Ball, contudo, a narrativa do livro dos Reis não se refere a ela como prostituta, mas como sacerdotisa. Culturalmente, seu nome passou a ser associado à promiscuidade, tornando-se um

símbolo da prostituição e o espaço em que elas habitam, um lugar no qual os homens poderiam se apropriar de mulheres mantidas à margem, como culpadas, assegurando a clandestinidade e mantendo sua responsabilidade obliterada, sem ferir os princípios da família tradicional.

No contexto da narrativa, a casa de Jezebel é uma referência à lógica falocêntrica de que prazer e conforto são beneplácitos do homem, que devem ser asseguradas dentro do lar, pela esposa, de forma moral e socialmente aceita e fora dele, por uma mulher da vida, que não acenderá a condição de esposa. Analisando a questão do poder masculino sobre os corpos femininos nas sociedades medievais como uma herança das sociedades antigas e da cultura patriarcal, Duby (1997, p. 142) ressalta que “a propósito desse poder, surge a necessidade de distinguir entre a *res publica* e a *res familiaris*, entre o dentro e o fora da casa, o público e o privado.” A herança dessa forma de entendimento delineou a ideia de que o espaço público é a área de domínio masculino, em que prevalece o movimento e na qual somente as prostitutas, como mulheres da vida a serviço dos interesses dos homens, atuavam e a casa, o espaço da mulher esposa, do lar.

Compreendendo essa questão como uma herança da literatura pastoral e clerical do século XIII cujos fundamentos evocam as culturas bíblicas patriarcais, Vecchio (1990, p. 169) observa que a contraposição entre um espaço fechado para a mulher e um aberto para o homem “torna-se precisa na contraposição de duas atividades econômicas fundamentais: a produção, tarefa do homem, e a conservação, tipicamente feminina.” Contudo, a casa é uma área de atuação feminina, mas não necessariamente de seu domínio, pois, a lógica tradicional dita que “a gestão da casa não é, para mulher, uma actividade que ela possa realizar em plena autonomia; [...] também no interior das paredes domésticas o marido continua a ser o senhor, responsável pelas pessoas e proprietário dos bens” (VECCHIO, 1990, p. 171).

Ampliando essa discussão e analisando-a no contexto das culturas coloniais, Damatta (1991) observa como tal entendimento foi determinante na distinção de papéis sociais durante a formação cultural do Brasil. Sob a ótica desse padrão de pensamento, era extremamente negativo “para uma moça ser vista como uma ‘mulher da vida’ ou alguém que pertence ao mundo do movimento” (DAMATTA, 1991, p. 64). Sob essa chave de pensamento, a boa mulher estaria confinada à casa e a má, à rua. A prostituta, da rua, estaria para o homem liberto que produz e que gasta e a esposa, da casa, para conservar o patrimônio desse homem.

A esposa, desse modo, assume a função de complementaridade econômica ao passo que a prostituta, que não habita o lar, o de fazer o homem gastar seu dinheiro, daí permanecer socialmente à margem: sabe-se que elas existem, mas silencia-se sua existência social, como se fosse um não lugar para não mulheres, as incompletas, que não são esposas nem mães. Esse espaço silenciado, à parte da cultura familiar e da vida social, é recriado simbolicamente na obra em análise na Casa de Jezebel, o ponto obscuro da Teonomia totalitária de Gilead que todos os Comandantes conhecem, todas as mulheres sabem da existência, mas sobre o qual ninguém fala. Ali, não importam os valores religiosos e morais, como observa Moira, amiga de Offred, que conseguiu fugir do Centro Vermelho, mas acabou presa e levada à prostituição:

Sabe como chamam este lugar entre eles? A casa de Jezebel. As Tias acham que estamos todas condenadas ao inferno de qualquer maneira, desistiram de nós, de modo que não importa que tipo de vícios tenhamos, e os Comandantes estão pouco se lixando com o que façamos em nossas horas de folga (ATWOOD, 2017, p. 296).

Considerando a questão da pulsão e do desejo masculino, Hérítier (2002) ressalta que essa prática foi validade por uma lógica segundo a qual

Só conta o desejo masculino, que pode satisfazer-se em todos os corpos à disposição, enquanto, paralelamente, seria conveniente reprimir a apetência sexual das esposas ao mesmo tempo que exploram as possibilidades de prazer macho – mas sem procura de reciprocidade – oferecidas pelas outras, esta montagem é bem uma construção ideológica e não a tradução de uma realidade psicofisiológica, sendo, sem dúvida, a mais profunda, a mais forte e com mais pesadas consequências de todas (HÉRITIER, 2002, p. 213).

Há uma grande contradição que o romance desenha sob a forma de crítica cultural: essas casas são totalmente escondidas, posto que uma Teonomia não admitiria a volúpia e a luxúria, porém tal costume foi criado e sustentado pela própria cultura patriarcal, que o legitima justamente porque não põe em discussão a liceidade da pulsão masculina por entender que se trata de “uma componente legítima da natureza do homem, o seu direito a exprimir-se, todos eles elementos recusados à pulsão feminina, inclusive a sua própria existência.” (HÉRITER, 2002, p. 203).

Outra importante referência recriada na trama acerca de como as prostitutas são vistas na Bíblia aparece no trecho em que Offred conhece a Casa de Jezebel,

durante um passeio secreto com seu Comandante, e encontra ali sua amiga Moira que, ao reconhecê-la, diz: “Deus, mas que horror – diz ela. Sorri para mim. – Você parece a Prostitua da Babilônia” (ATWOOD, 2017, p. 287). A comparação se deve à maquiagem mal feita que ela está usando e ao modo “extravagante” como o Comandante a vestira para tal passeio e é dita espontaneamente justamente porque era objeto constante dos discursos e lições das Tias, que o proferiam apoiadas na compreensão da literatura clerical pautada no Antigo Testamento, segundo o qual o vestuário era resultado e sinal do pecado e como tal, “haveria de ser um símbolo ainda muito mais poderoso para as que tinham sido feitas à imagem de Eva, cuja tentação e queda original tinha dado início ao processo vestimentário” (HUGHES, 1990, p. 195).

A Prostituta da Babilônia é uma personagem bíblica citada no Livro do Apocalipse como símbolo da perversão daquela cidade e da própria cidade pervertida em si, a qual, no discurso religioso tradicional, representaria o principal império dos herdeiros de Cam a ser redimido de seu pecado. A prostituta é citada no texto como ícone da falsa religião que deveria ser julgada: “na sua frente estava escrito um nome simbólico: Babilônia, a Grande, a mãe da prostituição e das abominações da terra. Vi que a mulher estava ébria do sangue dos santos” (APOCALIPSE, 17, 5-6, BÍBLIA, 2004, p. 1571). Ou seja, passa a ser designada como a imagem do mal e da perversão, reforçando e ampliando o discurso do pecado original cometido por Eva.

No romance em análise, as Aias não são prostitutas e não servem ao propósito do prazer, são urnas depositárias: “somos para fins de procriação, não somos concubinas, garotas gueixas, cortesãs. Pelo contrário: tudo o que era possível foi feito para nos distanciar dessa categoria” (ATWOOD, 2017, p. 165). É por essa razão que não se maquam, têm o corpo coberto e devem ser o mais recatadas possível, pois não podem acender a apetência sexual dos homens, tampouco atrair olhares voluptuosos, porque desempenham uma função estatal e religiosa, haja vista que em Gilead, Estado e Igreja são um só.

A função que desempenham integra um arranjo que este Estado teocrático e totalitário realizou para garantir que toda mulher que estivesse na condição de Esposa pudesse ser mãe, pois na ótica da cultura falocêntrica de base religiosa, uma mulher “não tinha utilidade nem existência social verdadeira enquanto não era mãe” (DUBY, 1997, p. 42). Trata-se de um arranjo porque são as Aias que dão às Esposas inférteis a condição da maternidade e esse processo não se configura na trama como simples

invenção ficcional, posto que encontra, também no livro de Gênesis, seu referente imediato: a história de Raquel, mulher de Jacó.

Raquel não podia ter filhos, o que a tornava uma mulher incompleta, e, em não podendo, consentiu que Jacó mantivesse relações com sua serva para que ela lhes desse os filhos que ambos não poderiam ter juntos. Jacó proveu 12 filhos homens a Israel, dentre os quais, os filhos de suas servas, que não podiam reclamá-los por serem eles pertencentes às esposas e não elas. Segundo a narrativa bíblica:

Raquel, vendo que não dava filho a Jacó, teve inveja de sua irmã: “dá-me filhos, disse ela ao seu marido, senão morro!”. E Jacó irritou-se com ela. **“Acaso, disse ele, posso eu pôr-me no lugar de Deus que te recusou a fecundidade?”** Ela respondeu: “Eis minha Serva Bala: toma-a. Que ela dê à luz sobre os meus joelhos e assim, por ela, terei também filhos” (GEN, 30: 1-3, BÍBLIA, 2004, p, 77). [grifos nossos].

A referência a essa passagem na trama aponta para dois elementos importantes para que se perceba a herança cultural bíblica como mote social e o jogo de interesses que se desenha a partir dessa organização: o primeiro é a perpetuação do ato de Raquel e de sua serva como exemplo de ensinamento moral e de vida social e o segundo se reporta à ideia de que a fecundidade é responsabilidade apenas da mulher, o que evoca um jogo de interesses que contribui para aumentar o grau de densidade psicológica das personagens na trama. Ambos serão tratados separadamente nos tópicos a seguir.

Importa ressaltar ainda, observando a recorrência com que passagens bíblicas do Antigo Testamento são acionadas nesta seção, que, embora o exercício analítico não deixe de olhar as distopias clássicas como contraponto de abordagem para pensar a construção das personagens femininas – tarefa realizada na quarta seção desta tese – em *O conto de Aia* a análise está mais ligada à tradição bíblica apresentada nos livros do Antigo Testamento.

2.2.2 *As Aias: servas de Jacó a serviço do Estado*

O primeiro elemento que se descortina à luz da passagem bíblica acima é a perpetuação do ato de Raquel e de sua serva como exemplo moral e base de organização social. Tem-se a formatação de uma nova serva que é a mesma serva de sempre, a mulher. Na trama, essa referência aparece nos trechos em que Offred

narra a noite em que o comandante terá relações sexuais com ela, demonstrando que o ato sexual não é uma vivência do sexo como prazer, mas uma cena minuciosamente coreografada. Primeiramente, o Comandante bate à porta da sala da Esposa: “o bater é prescrito: presume-se que a sala de estar seja território de Serena Joy, presume-se que ele deva pedir permissão para entrar” (ATWOOD, 2017, p. 106). Em seguida, inicia-se uma cerimônia que gira em torno da figura do homem:

a conduta dele é moderada, as mãos grandes, com dedos grossos e polegares aquisitivos, os olhos azuis pouco comunicativos falsamente inóculos. Ele nos examina como se fizesse um inventário. Uma mulher ajoelhada de vermelho, uma sentada de azul, duas de verde, de pé, um homem solitário de rosto magro, ao fundo (ATWOOD, 2017, p. 106).

Após, o Comandante indica com um aceno de cabeça que a Esposa pode buscar a Bíblia, que será lida antes do ato sexual, funcionando como uma forma de invocação da piedade divina pelo ato carnal que acontecerá:

A Bíblia é mantida trancada da mesma maneira que as pessoas antigamente trancavam o chá, para que os criados não o roubassem. É um instrumento incendiário: quem sabe o que faríamos com ela, se puséssemos nossas mãos nela? Podemos ouvi-la lida em voz alta, por ele, mas não podemos ler. Nossas cabeças se viram em sua direção, estamos cheios de expectativa, aqui **vem nossa história de ninar** (ATWOOD, 2017, p. 107). [grifos nossos].

Importa ressaltar dois pontos importantes, o primeiro deles é o fato de que a leitura é um ato masculino; dentre as mulheres, apenas as Tias sabem ler, o que se deve unicamente à função educativa que exercem. O segundo está na ironia do ato de ler a bíblia associado ao de contar histórias infantis para dormir, isto é, uma história para justificar aos olhos de Deus o ato que farão. Após a leitura, as Marthas e o Anjo, ou seja, o motorista da família (homem ao fundo) são dispensados e a Esposa se senta na cama de pernas abertas com a Aia entre seus joelhos, também com as pernas abertas, como dissera Raquel:

Acima de mim, em direção à cabeceira da cama, Serena Joy está posicionada, estendida. Suas pernas estão abertas, deito-me entre elas, minha cabeça sobre sua barriga, seu osso púbico sob a base do meu crânio, suas coxas uma de cada lado de mim. Ela também está completamente vestida. Meus braços estão levantados; ela segura minhas mãos, cada uma das minhas mãos numa das dela. Isso

deveria significar que somos uma mesma carne, um mesmo ser (ATWOOD, 2017, p. 114).

Nesta posição, o Comandante não deve tocá-la com as mãos, tampouco olhá-la, o que poderia demonstrar afeto ou denunciar um prazer durante o coito:

Minha saia vermelha é puxada para cima até minha cintura, mas não acima disso. Abaixo dela o Comandante está fodendo. O que ele está fodendo é a parte inferior de meu corpo. Não digo fazendo amor, porque não é o que ele está fazendo. Copular também seria inadequado porque teria como pressuposto duas pessoas e apenas uma está envolvida. Tampouco estupro descreve o ato: nada está acontecendo aqui que não tenha concordado formalmente em fazer. Não havia muita escolha, mas havia alguma, e isso foi o que eu escolhi (ATWOOD, 2017, p. 115).

Não demonstrar prazer e afeto funciona como uma metáfora do princípio puritano de que a dignidade humana não pode ser maculada pelos desejos carnis, lógica da igreja tradicional que destina a Deus o amor e concebe o sexo como atividade de reprodução. Segundo Duby (1997, p. 140), “o leito, trono da conjugalidade, é o lugar dos acasalamentos, o lugar dos partos, e todo o poder consentido à dama deriva de sua capacidade de dar à luz.” Na trama, essa ideia pode ser resumida no que diz a Aia narradora ao aludir à situação: “o amor não é o que interessa” (ATWOOD, 2017, p. 261).

Após a fecundação e o período de gestação, tal cena se repetirá no parto, sem a presença do marido, porém, com as Esposas e Aias. Na trama, isso não ocorre com Offred, mas é descrito por ela a partir do que ocorre com outra Aia: o momento é precedido por cânticos entoados pelas Aias e a cena do parto é assistida como se fosse um espetáculo teatral permitido somente a mulheres:

A esposa do comandante entra apressada, com sua ridícula camisola branca, as pernas magrelas saindo de baixo dela. Duas das Esposas em seus vestidos e véus azuis seguram-na pelos braços, como se precisasse disso; ela tem no rosto um pequeno sorriso forçado, como uma anfitriã numa festa que preferiria não estar dando. Deve saber o que pensamos a seu respeito. Ela sobe rápido no Banco de Dar à Luz, senta-se no assento atrás, acima de Janine, de modo que Janine fica emoldurada por ela: as pernas magras descem pelos dois lados, como os braços de uma cadeira excêntrica (ATWOOD, 2017, p. 153).

Novamente aqui, vê-se a referência à descendência de Jacó e ao parto da serva de Raquel. O nascimento da criança funciona como metáfora para o nascimento da mãe: depois de nascer, o bebê será apresentado às Aias e entregue à Esposa, numa cena também teatralmente vivenciada:

As duas Esposas de azul ajudam a terceira Esposa, a Esposa da casa, a descer do Banco de Dar à Luz e ir para a cama **onde elas a fazem deitar-se e a cobrem**. O bebê, agora lavado e calado, é colocado cerimoniosamente em seus braços. As esposas vindas do andar de baixo agora estão se acotovelando no quarto, abrindo caminho entre nós, empurrando-nos para o lado [...] elas se aglomeram ao redor da cama, da mãe e filha, arrulhando e parabenizando. A inveja irradia delas, posso cheirá-la, pequenas nuvens de ácido, mescladas com seu perfume. A Esposa do Comandante olha para o bebê como se fosse um buquê de flores: **algo que ela ganhou, um tributo** (ATWOOD, 2017, p. 154). [grifos nossos].

A cena toda deixa entrever que a Aia tem um papel meramente coadjuvante, embora seja a protagonista, e que o ato de deitar a Esposa na cama é uma encenação caricaturesca da parturiente cansada do esforço. À Aia restarão dois consolos: o de amamentar o filho por um tempo e o de poder continuar em Gilead, servindo a outra família, pois o ato de gestar e parir mostra que ela “nunca será mandada para as Colônias, nunca será declarada uma Não mulher. Essa é sua recompensa” (ATWOOD, 2017, p. 155).

Importa destacar, uma vez mais, o peso cultural da maternidade que recai duplamente sobre a mulher: o de ser mãe e o de assumir o papel de mãe. Olhando para essa questão do ponto de vista da história das mulheres no Brasil, Del Priore (1995, p. 122) ressalta que

fazer filhos, tê-los e cria-los tornou-se um poder. Mas a maternidade e a feminilidade acabaram por sofrer um processo de imantação. A mãe passou a ser uma auxiliar do sacerdote e uma representante da legislação. Devota, obediente, dessexualizada e destituída de paixões, faz-nos pensar em quantas mulheres teriam de fato se sentido mulher, sob essa norma.

A questão que se coloca em evidência é a fabricação de uma mulher ideal, cujo cerne é a maternidade. Em essência, espera-se que a mulher procrie e eduque suas crias sob o olhar da Igreja, daí a ideia de ser uma auxiliar do sacerdote. Porém, nesse percurso, ela terá o papel da procriação e não da filiação, pois procriar é

biologicamente um ato feminino, ao passo que a filiação foi culturalmente associada à paternidade. Analisando essa problemática na cultura francesa tradicional, Hérítier (1996, p. 263) afirma que “a regra que faz do marido da mãe o pai das crianças nascidas ou concebidas no casamento consagra já o reconhecimento da diferença entre Pater e progenitor, entre filiação e procriação.”

Aprofundando a questão da maternidade *versus* paternidade, Rocha-Coutinho (1994) ressalta que a cultura patriarcal legou à mulher um papel coadjuvante, embora seja protagonista, e que, sob essa chave de pensamento, a maternidade é o único caminho para salvá-la, pois ao ser mãe

A Eva pecadora cede docemente seu lugar à Santificada Maria. Ou seja, a mulher não é mais identificada à serpente do Gênesis, ou a uma criatura sábia, astuta e diabólica que é preciso “por na linha” – como tantos milhões de mulheres (as bruxas) que, durante séculos (XV-XVIII), foram queimadas pela Inquisição simplesmente pelo crime de serem mulheres orgásticas e possuírem um saber próprio – mas transforma-se em um ser doce e sensato, de quem se espera comedimento e indulgência (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 35).

No romance em análise, a mulher-mãe tem um papel definido na sociedade e não será banida justamente porque é completa e não corre o risco de ser classificada como uma “não-mulher”; ainda assim, é preciso que aprenda os princípios éticos do casamento e do amor a Deus acima de tudo, tomando a religião como esteio para conduzir a educação moral dos filhos.

Aprender a amar somente a Deus é a lição maior em Gilead. No caso das mulheres, a aprendizagem envolve também uma negação de si mesmas e de suas subjetividades, incluindo aí a perda de direitos e da conquista do mercado de trabalho, como se nota na longa explanação do Comandante à Offred sobre as vantagens dessa nova era:

Ele abana a mão na direção de sua pilha de revistas antigas. Estavam sempre reclamando. Problemas disso, problemas daquilo. Lembra-se dos anúncios nas Colunas Pessoais: Mulher inteligente e atraente, trinta e cinco anos... Da maneira como fazemos, todas elas conseguem um homem, ninguém é excluído [...] Ou se tivessem emprego, as crianças ficavam em creches ou eram deixadas aos cuidados de alguma mulher brutal e ignorante e tinham que pagar por isso elas próprias, com seus salariozinhos miseráveis. O dinheiro era a única medida de valor, para todo mundo, não recebiam nenhum respeito pelo fato de serem mães. Não é de se espantar que estivessem desistindo da coisa inteira. Da maneira como fazemos

estão protegidas, podem realizar seus destinos biológicos em paz (ATWOOD, 2017, p. 261).

Depreende-se desse trecho o discurso patriarcal de que a mulher só pode encontrar felicidade verdadeira no casamento heterossexual e na maternidade e que as vantagens são, na verdade, a perda de direitos e a subjugação feminina. A república de Gilead representa, dessa forma, um lugar que existe a despeito de todas as lutas e conquistas em favor das questões de gênero e no qual o controle do corpo e da sexualidade da mulher é algo extremamente normalizado, porque é politicamente desejado. Entretanto, essa subjugação não determina uma aceitação plena e incondicional das mulheres, que também tecem seus jogos de interesse, como se aprofundará a seguir.

2.2.3 A Esposa: as mulheres de Jacó e o seu jogo de interesses

O segundo elemento importante para que se perceba o peso de uma organização social baseada na herança cultural bíblica sobre a mulher reside na ideia de que a fecundidade é responsabilidade apenas feminina. Tal elemento será a base da análise acerca da complexidade das personagens femininas na trama, bem como do universo em que se circunscrevem, pois, como já assinalado, não se trata de um grupo coeso em que mulheres agem como sujeitos inoperantes e sem vida própria.

Há um denso e complexo jogo de interesses que acrescenta camadas de profundidade à narrativa. Para melhor compreendê-lo, é importante retomar a passagem bíblica do livro de Gênesis em que Raquel, sentindo o peso de ser esposa, mas de não ser mãe, decide entregar a Jacó sua serva, formatando a partir daí o círculo de fecundação que seria a base do pensamento organizacional de Gilead: “Raquel, vendo que não dava filho a Jacó, teve inveja de sua irmã: “dá-me filhos, disse ela ao seu marido, senão morro!” (GEN, 30: 1, BÍBLIA, 2004, p, 77). Analisando antropologicamente a questão da responsabilidade feminina na esterilidade em culturas falocêntricas antigas, Héritier (1996, p. 74) ressalta que “uma mulher que não concebe de seu marido enquanto as suas co-esposas têm filhos pode sempre esperar não ser vítima senão de um mau destino provisório definido por uma incompatibilidade estreitamente ligada à pessoa do seu cônjuge.”

Em face da queixa de Raquel, Jacó responde: “acaso, disse ele, posso eu pôr-me no lugar de Deus que te recusou a fecundidade?” (GEN, 30: 2, BÍBLIA, 2004, p, 77). A infertilidade masculina não é o caso de Jacó, que teve filhos com outras mulheres, mas o argumento integra o discurso falocêntrico que atribui a culpa por uma não gravidez apenas à mulher. Sobre isso, Héritier (1996, p. 73) observa que, nestas mesmas culturas tradicionais, “a esterilidade de fato do homem, independentemente da impotência, não é reconhecida. Deste modo, todos os casos de infecundidade são imputados às mulheres e em particular à má vontade do seu ‘destino individual’”.

Em *O conto da Aia*, essa discussão fica evidente no desejo de Serena Joy, Esposa proprietária da Aia Offred, de ser mãe e nos arranjos que tramará para isso. Como não pode engravidar, o que se deve tanto à idade avançada quanto à infertilidade, ela e seu esposo Comandante, por serem de família abastada, podem adquirir uma Aia do Estado para cumprir o dever familiar de gerar filhos para a nação. Contudo, o Comandante não consegue engravidar a Aia porque também não é fértil, mas, diferentemente das mulheres, sua infertilidade não pode ser assumida, o que aumenta a responsabilidade feminina na solução desse impasse.

Na trama, a infertilidade do Comandante é inicialmente insinuada em passagens que colocam em evidência o jogo de interesses em torno da gestação, como na situação em que Offred vai ao médico que a examina regularmente para atestar sua fertilidade:

Eu poderia ajudar você – diz ele. Sussurros

_ O quê? Pergunto.

_ Shh – diz ele. – Eu poderia ajudar você. Já ajudei outras

[...]

Ele levanta o lençol. A parte inferior de seu rosto está coberta pela máscara de gaze branca, regulamentar. Dois olhos castanhos, um nariz uma cabeça com cabelos em cima. A mão dele está entre minhas pernas.

_ A maioria desses velhos não consegue mais ter uma ereção e ejacular – diz ele. – Ou são estéreis.

Eu quase engasgo de espanto: ele disse uma palavra proibida. Estéril. Isso é uma coisa que não existe mais, um homem estéril não existe, não oficialmente. Existem apenas mulheres que são fecundas e mulheres que são estéreis, essa é a lei (ATWOOD, 2017, p. 74-75).

O diálogo coloca em evidência o jogo de interesses que se formata em torno da fecundidade e da gestação e a digressão de Offred aponta para o discurso de Jacó, incorporado pela cultura patriarcal, de que a fecundação é uma responsabilidade

apenas feminina e que a infertilidade masculina do oficial jamais seria admitida publicamente. Essa confirmação será dada posteriormente, quando Serena Joy pede à Offred que tenha encontros secretos com Nick, forjados e ocultados por ela mesma:

- _ Seu tempo está se esgotando – diz ela. Não é uma pergunta, uma afirmação de fato [...] Talvez ele não possa – diz ela. [...] Talvez, diz ela segurando o cigarro, que não conseguiu acender, você devesse tentar de outra maneira.
- _ Que outra maneira? – pergunto. Tenho que me manter séria.
- _ Um outro homem – diz ela.
- _ Sabe que não posso. Digo com cuidado para não revelar minha irritação. – É contra a lei. Sabe qual é a penalidade.
- _ Sim – diz ela. Está pronta para isso, pensou em todos os aspectos.
- _ Sei que você não pode oficialmente. Mas se faz. Mulheres fazem com frequência. O tempo todo. [...].
- _ Não com um médico. – digo.
- _ Não – concorda ela [...] às vezes eles fazem chantagem. Mas não tem que ser um médico. Poderia ser alguém em quem tenhamos confiança.
- _ Quem?
- _ Estava pensando em Nick – diz ela. Eu poderia combinar com ele (ATWOOD, 2017, p. 243-244).

A leitura do jogo que esses diálogos colocam em evidência reitera a objetificação do corpo da mulher, porém, mais do que isso, desvela efetivamente, a decadência moral da família patriarcal mesmo em uma Teonomia totalitária. Tal decadência pode ser notada no que os encontros secretos representam em si: muito além de ocultar traições de um relacionamento proforma, evidenciam um jogo de interesses que garante a sobrevivência dentro de Gilead. É o que se vê, por exemplo, no diálogo de Serena Joy com Offred e nas percepções desta em relação aos interesses daquela:

- _ E o Comandante? – digo.
 - _ Bem – diz ela, com firmeza; não, mais do que isso, uma expressão bem fechada, como uma bolsa que estala ao se fechar. – Apenas não contaremos a ele, não é?
- Essa ideia paira sobre nós, quase visível, quase palpável: pesada, sem forma, escura; uma espécie de conspiração, uma espécie de traição. Ela **realmente quer esse bebê** (ATWOOD, 2017, p. 244). [grifos nossos].

Querer o bebê, neste contexto, é resultado do desejo de Serena Joy de ser mãe, o qual não é necessariamente movido por um suposto instinto maternal, como o

problematizou Badinter (1985) ao desmontar o histórico esquema de pensamento que forjou o ideal de que a mulher só se realizaria plenamente como mãe e que legou a ideia de amor materno incondicional como fruto de uma ideologia maternalista. Não é possível afirmar que Serena Joy não desejasse ser mãe, mas seu interesse pela maternidade deve ser lido à luz do que a maternidade representa na trama: prestígio dentro do sistema.

Na sociedade estratificada em que vive, a maternidade é sinônimo de poder e *status* e se define a partir de um discurso pastoral religioso segundo o qual, pautando-se nos estudos de Vecchio (1990) a boa esposa seria aquela que existe para amar seu marido e lhe dar filhos como prova desse amor. Considerando a questão do ponto de vista histórico e analisando o papel da Igreja na formatação do arquétipo ideal para as mães em sociedades antigas e no processo de colonização do Brasil, Del Priore (1995, p. 55) ressalta que

Impor um papel que distinguisse as mães que haviam tido seus filhos dentro do casamento era fundamental porque as diferenças e picuinhas do que era lícito ou ilícito para as comunidades deixavam nas sombras a grande maioria dos concubinatos ou ligações consensuais que transcorriam sem alterar a ordem das coisas.

Não alterar a ordem das coisas e manter a estabilidade dos papéis sociais é o objetivo do sistema de estratificação social de Gilead, no qual a mulher assume a obrigação de zelar e educar a prole, independentemente da origem biológica, conquanto a condição social fosse mantida. Considerar essa questão em Serena Joy implica entender como o paradigma da maternidade é reelaborado nessa personagem que, longe de ser plana, tipificada pelo papel social a que foi designada, é multifacetada. Concorre para isso, também, a forma com que assimila a mudança em curso e passa a jogar com ela para não perder espaço e status. A partir das digressões de Offred, descobre-se que Serena Joy era uma artista famosa, que sempre aparecia nos programas de televisão e que, ao perceber a mudança em curso, abandona sua profissão, que seria completamente negada no novo sistema, para insuflar o regime:

Naquela altura ela já não cantava mais, estava fazendo discursos. Era boa oradora, sabia fazê-los. Seus discursos eram sobre a santidade do lar, sobre como as mulheres deveriam ficar em casa. Ela mesmo não ficava, em vez disso, Serena Joy fazia discursos, mas apresentava essa sua falha como um sacrifício que estava fazendo pelo bem de todos (ATWOOD, 2017, p. 58).

Ao influenciar homens e mulheres a aceitar a mudança, Serena Joy passa a entender que a maternidade a manteria em uma posição confortável. A percepção de que ela jogou com o sistema para não perder para ele é sugerida em passagens como a que a Aia, refletindo sobre os pertences da casa que compõem o cenário da vida doméstica de uma Esposa, ressalta que Serena Joy os comprara “depois que se tornou evidente para ela que teria de redirecionar suas energias para alguma coisa que fosse doméstica de maneira convincente” (ATWOOD, 2017, p. 98). Essa insinuação se torna uma certeza quando Offred afirma: “ela não faz mais discursos. Tornou-se incapaz de falar. Fica em casa, mas isso parece lhe fazer bem. Como deve estar furiosa, agora que suas palavras foram levadas a sério.” (ATWOOD, 2017, p. 58).

Tal contexto coloca em evidência um universo feminino complexo, não estereotipado, no qual as personagens femininas não são tipos uniformes, como se viu nas distopias clássicas, e que há camadas de profundidade na obra que assinalam uma multiplicidade de pessoas e de interesses em meio a um alerta acerca do perigo de retroceder a uma forma de organização social arcaica. A leitura atenta do romance permite entrever esses aspectos tanto na história contada pela Aia em si, quanto na forma com que a narrativa é estruturada, como se busca aprofundar a seguir.

2.3 INOVAÇÕES NA FORMA NARRATIVA: APONTAMENTOS PARA UMA CONTRA NARRATIVA

A estrutura de *O Conto da Aia* divide o romance em duas partes: na primeira delas, que ocupa 90% do texto, sobressai-se uma narrativa entrecortada, que tece, em primeira pessoa, fragmentos das experiências da Aia Offred. Suas memórias são descritas com um forte cunho autobiográfico e com intensas digressões, desenhando uma narrativa que caminha entre apresentar o momento histórico em que vive e retomar as lembranças do passado, rememorando o cotidiano antes do golpe. Nesse movimento de retomada, a narradora ainda apresenta o momento da ascensão do Estado teocrático e totalitário de Gilead, o que demanda certa atenção para localizar as personagens no tempo no qual o fato em que estão envolvidas está sendo narrado.

As digressões e fluxos de pensamento que compõem a primeira parte da narrativa só serão plenamente compreendidas na segunda parte, denominada *Notas*

históricas sobre O conto da aia, quando se descobre que o relato anterior seria fruto da reconstituição de gravações da Aia Offred em fitas cassete, realizada por dois acadêmicos, que as encontram como um achado arqueológico:

Havia no total em torno de trinta fitas na coleção, com proporções variadas de música e narrativa em palavras. De maneira geral, cada fita começa com duas ou três canções, como camuflagem sem dúvida: então a música é interrompida e a voz da narradora ocupa o resto. A voz é de uma mulher e de acordo com nossos especialistas em impressão de voz, é a mesma em todas elas (ATWOOD, 2017, p. 354).

Assim, o que se lê, na verdade, é “uma transcrição parcial das atas do Décimo Segundo Simpósio sobre Estudos de Gilead”, (ATWOOD, 2017, p. 351) que foram apresentadas em um congresso acadêmico futurístico no dia 25 de junho de 2195. Essa forma de apresentação da trama se revela inovadora pelo fato de colocar em evidência dois pares narrativos, o da Aia Offred, cuja natureza é descontínua e fragmentada, e o do professor James Darcy Pieixoto, da Universidade de Cambridge, que transcreveu o material com a ajuda do professor Knotly Wade. Na segunda narrativa, o professor ressalta que a transcrição foi organizada em blocos “na ordem em que pareciam seguir; mas, como já disse em outra ocasião, todas as organizações desse tipo são baseadas em um pouco de adivinhação e suposição e devem ser consideradas como sendo aproximadas” (ATWOOD, 2017, p. 355).

Essa forma de construção do texto narrativo cria uma espécie de moldura da narrativa central, a da Aia, e revela dois elementos importantes que devem ser analisados à luz das discussões sobre o papel feminino que foram apresentadas até aqui. O primeiro deles se reporta ao fato de que se cria uma forma literária que dialoga com elementos contemporâneos que vinham ganhando força no final do século XX, quando o romance foi escrito: o recurso de testemunhos orais utilizados para reconstituir violações de direitos humanos. Tecendo uma abordagem histórica da relação entre o uso de fontes orais e os direitos humanos, Canabarro e Strücker (2019) recordam que essa prática ganhou força na segunda metade do Século XX, por meio da utilização de entrevistas gravadas.

Desse modo, a referência às fitas apenas reforça a presença de uma voz autoral atenta a seu tempo e crítica à medida que percebe a importância de olhar para o passado, revisitando a memória, para entender o presente e os riscos que se

desenham no futuro, que é, neste caso, o alerta que se corporifica em Gilead. Para Bernd (2013), a memória é o elemento que pode conduzir à liberdade no sentido de permitir a construção de uma identidade individual e coletiva. Analisando a questão sob o ponto de vista do que é individual e do que é coletivo, Halbwachs (1990), reforça que a memória é um fenômeno social que se manifesta de forma coletiva, individual e histórica. A memória social é a de um grupo que perpetua uma história vivida, a histórica é uma forma de conhecimento do passado que é exterior ao domínio da experiência vivida e a individual será sempre um modo de olhar a história coletiva. Nesse percurso: “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 1990, p. 71).

O segundo elemento importante a ser analisado à luz das discussões sobre o papel feminino decorre do primeiro, visto que se reporta ao lugar da memória e as manipulações que podem surgir neste percurso, e retoma a questão da voz que fala por si mesma, da contra narrativa. Ao compreender a estrutura narrativa, pode-se ficar com a sensação de que o principal, senão único narrador do romance é o Professor Pieixoto, o que leva a uma incômoda impressão de que a voz masculina ainda prevalece sobre a feminina e que o romance não apresenta uma inversão do papel de protagonistas e de vozes narrativas. Contudo, uma leitura mais atenta da conjuntura da obra, desvela outros aspectos sob essa forma de narrar.

Primeiramente, é preciso considerar que, de fato, a forma com que o Professor Pieixoto é apresentado pela Professora Maryann Crescent Moon, do Departamento de Antropologia Caucasiana da Universidade de Denay, parece evocar a presença de uma autoridade que coloca em xeque a validade da narrativa anterior, o que se deve a vários fatores encadeados: o primeiro deles é o título da palestra “Problemas de Autenticação com Relação à *O conto da aia*” (ATWOOD, 2017, p. 352) que deixa entrever a ideia de que o relato de Offred poderia não ser autêntico, argumento também relacionado às dificuldades encontradas para lidar com o sotaque, as referências desconhecidas e os arcaísmos. O segundo está na forma como a plateia reage, com aplausos e congratulações, a cada uma das piadas machistas do professor em pleno ano de 2195, o que funciona diacronicamente como um gatilho de reflexão: se atitudes não forem tomadas para reverter a cultura falocêntrica de dominação, o contexto de apropriação e exploração do corpo feminino não se alterará

em futuro algum, seja utópico ou distópico. O terceiro elemento se circunscreve à revelação de que o dolorido relato de Offred integra um material de trinta fitas cassetes cujo conteúdo foi organizado do modo como os pesquisadores julgaram mais apropriado, séculos após o relato ter sido proferido.

Tudo isso é intensificado pelo modo como batizam o relato “*The handmaid’s tale*” que é, segundo o texto, uma homenagem a *The Canterbury tales*, de Chaucer, e que se apresenta, propositalmente, como um deboche, dada a proximidade fonética entre “*tale*”, conto, e “*tail*”, rabo, no sentido original da Língua Inglesa, partes íntimas. Assim, o relato íntimo da Aia, na fala desses homens, parece ser comparado a um relato erótico no sentido que o termo sugere pejorativamente em inglês, gracejo que é recebido pela plateia com aplausos e risos. Além disso, a própria existência de Offred acaba reduzida a de um simples objeto histórico que, da forma e no tempo em que é apresentado, parece soar mais como uma frugalidade da história cultural do que uma experiência social e política.

Entre digressões e a apresentação do material, o professor dá detalhes do caso e se atém a dados que até então, apenas se supunha acerca de Offred. Sabe-se, então, pelas notas históricas, que é uma mulher norte-americana, branca, de 33 anos que não deixa nenhuma referência a seu nome real:

Ela parece uma mulher instruída tanto quanto se poderia dizer que qualquer pessoa diplomada por uma faculdade norte-americana da época fosse instruída (*Risos, alguns gemidos*). Mas as classes trabalhadoras brancas, como se costuma dizer por aqui, eram repletas de mulheres como ela, de modo que isso não ajuda em nada. Ela não achou conveniente oferecer seu nome original e de fato todos os registros oficiais dela teriam sido destruídos por ocasião de sua entrada no Centro de Reeducação Raquel e Lea (ATWOOD, 2006, p. 359).

Aqui, uma vez mais, há uma referência às esposas de Jacó e o sentimento de formação de uma nação que o comportamento de ambas teria inspirado. Todas as outras revelações históricas que o professor Pieixoto faz são construídas entre a narrativa histórica e a pilhéria, o que leva à imagem de um homem machista, que minimiza a importância dos relatos de Offred e esse é o ponto central do segundo elemento, acima apontado: embora o título “Notas históricas” pareça funcionar como um gatilho de verdade, ainda continua sendo ficção e uma ficção criada por uma mulher com um propósito bem definido: fazer o leitor perceber como o efeito da cultura

patriarcal de dominação masculina opera. Entende-se, nesta tese, que ao criar esta situação narrativa, Atwood quis demonstrar a conjuntura social, cultural e política do momento em que estava escrevendo, aqui analisada à luz do conceito de *backlash* e o risco iminente que uma forma conservadora e patriarcal de pensar representaria para as mulheres naquele contexto, daí ser uma escrita inovadora.

A sustentação de tal argumento se pauta no fato de que a narrativa de Offred não deve ser lida de forma deslocada, como a idealização de um “ato de resistência” tão ofuscante que oculte o peso negativo e misógino desvelado na segunda parte. É preciso analisar o conjunto dessas narrativas revelando o que de fato são, uma distopia em que as memórias do sofrimento de uma mulher são editadas por dois homens e que parece terminar com um fim duplamente trágico: primeiro porque a voz que fecha a narrativa é masculina e segundo porque o leitor termina sem saber o que, de fato, aconteceu a Offred.

Do ponto de vista assumido na discussão ora ensejada, o grande trunfo narrativo de *O conto da Aia* reside no fato de que as memórias de Offred também vão revelando fissuras do sistema no cerne da suposta sociedade patriarcal perfeita: ela passa a viver um jogo de encontros proibidos com seu Comandante durante a noite, forjados e ocultados com ajuda do Anjo, o motorista Nick, ao ponto de se tornar, como ela mesma se vê, sua amante: “o fato é que eu sou amante dele. Homens no poder sempre tiveram as amantes, por que as coisas haveriam de ser diferentes justamente agora? As combinações e arranjos não são os mesmos, é verdade” (ATWOOD, 2017, p. 195). Depois é inserida num jogo de encontros com o Nick forjados e ocultados por Serena Joy e tem sua vida completamente objetificada por essas pessoas.

Na trama, será Nick quem salvará Offred, embora ela imagine ter sido entregue aos Olhos. Tanto suas palavras finais “e assim eu entro, embarco na escuridão ali dentro; ou então na luz” (ATWOOD, 2017, p. 347) quanto as de Pieixoto: “teria a nossa narradora chegado ao mundo exterior em segurança e construído uma nova vida para si mesma? (ATWOOD, 2017, p. 366) apontam para um final entreaberto, que encontrará a plena voz da contra narrativa em *Os testamentos*, como se verá.

2.4 UM NOVO TESTAMENTO: RUPTURAS E EXPLICAÇÕES

Após mais de 30 anos da publicação de *O conto da aia*, Margaret Atwood lança *Os testamentos* (2019), como segundo livro da mesma saga. Embora retome e

explique elementos fragmentados do primeiro romance, em *Os testamentos*, a trama não volta a apresentar o desfecho de personagens cujo fim deixa um grande suspense, como o destino de Nick, o do Comandante e o de Serena Joy. Contudo, longe de significar uma perda, há um ganho narrativo nessa nova trama, que dá voz a personagens novas que permitem conhecer Gilead sob um novo ponto de vista, quinze anos após sua ascensão.

O nó narrativo da trama é introduzido por um novo elemento: a retirada clandestina de um bebê da república de Gilead, a Bebê Nicole:

Sempre havia pelo menos um folheto sobre a Bebê Nicole. “Devolvam a Bebê Nicole” “O lugar da Bebê Nicole é em Gilead!”. Na escola, haviam passado um documentário sobre a Bebê Nicole: sua mãe era uma Aia, e havia tirado a Bebê Nicole de Gilead clandestinamente. O pai da Bebê Nicole era um Comandante de alta patente supermau em Gilead, de forma que a comoção foi enorme, e Gilead exigiu que ela fosse devolvida para reuni-la com aqueles que eram seus pais perante a lei. O Canadá primeiro fez corpo mole, mas afinal cedeu e disse que empreenderia amplos esforços, mas àquela altura a Bebê Nicole havia desaparecido e nunca mais fora encontrada. Agora a Bebê Nicole é uma espécie de símbolo de Gilead (ATWOOD, 2019, p. 53).

A saída de uma filha de Gilead deixa explícitas as fissuras do Estado que o romance publicado em 1985 prenunciou, bem como a certeza de que há agentes infiltrados no regime teocrático. Tal percepção enxerta na narrativa confabulações, segredos e descobertas de um modo mais explícito do que aquele que se encontra em *O conto da Aia*, aspectos que vão sendo revelados por três narrativas distintas que compõem o romance e que vão amarrando fragmentos de memórias acerca do passado de cada uma das personagens e do modo como estas interpretam o tempo em que estão vivendo.

As três narrativas que compõem o romance se cruzam ao final: a de Tia Lydia, que escreve o *Hológrafo de Ardua Hall*, coadjuvante em *O conto da Aia*, e personagem central em *Os testamentos*; a de Agnes, identificada na trama como *Testemunha 369A*, filha de um importante Comandante, que narra sua trajetória de dentro de Gilead, onde cresceu, e a de Daisy, a *Testemunha 369B*, uma adolescente do Canadá que cresceu ouvindo as histórias sobre Gilead.

O entrelaçamento dessas três narrativas contribui para apresentar pontos de vista diferentes acerca de um mesmo sistema e acrescenta níveis mais profundos à

trama. Essas narradoras, uma idosa e duas jovens, têm experiências de vida distintas e conhecem Gilead a partir de focos também distintos: Tia Lydia vivenciou a queda da democracia e a ascensão do sistema, por isso sua narrativa é mais densa, podendo ser interpretada à luz das considerações de Benjamin (1985, p. 221), para quem “o narrador pode recorrer ao acervo de toda uma vida: uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia”. Tal experiência é inacessível a Agnes, que nasceu dentro do sistema já instaurado e, diferentemente de Tia Lydia, não tem memórias de um tempo anterior, narrando sua trajetória a partir daquilo que cresceu entendendo como verdade. Daisy, por fim, conhece o sistema como uma expectadora e o avaliará de fora e, posteriormente, de dentro dele, o que não a tornará uma especialista, mas uma personagem movida pelos arroubos da juventude, coerentemente com seu foco narrativo.

No conjunto, essa tríade narrativa apresenta visões particulares e lugares distintos, bem como pontos de vista, angulações, focos narrativos e focalizações diferentes. Para Genette (1995), a focalização pode ser interna ou externa. A externa leva o leitor a conhecer ações, entender os fatos de modo mais objetivo e a interna faz com que a narração dos fatos seja envolvida por emoções, sentimentos e pensamentos do personagem em foco. É o caso das narrativas em análise, nas quais o foco narrativo enquadra a história de um determinado ângulo, ampliando o nível de significação do narrado para uma focalização intradieética e homodieética, ou seja, “um narrador do segundo grau que conta a sua própria história” (GENETTE, 1995, p. 247). Tal narrador enxerta suas experiências ao contexto do narrado, complementando os fatos com impressões pessoais e utilizando monólogos interiores que não seguem a lógica do tempo cronológico, mas os impulsos pessoais que dão ênfase ao fluxo de consciência. É exatamente isso que se nota no conjunto dessas três vozes narrativas.

Em *Os Testamentos*, as regras sociais e os mandamentos que regem as relações interpessoais em Gilead já estão consolidados, tornando-se hábitos que a nova geração de meninas não questiona. Assim, desde o nascimento, são forçadas a aceitar seu destino de serem bonecas coloridas e tipificadas nas mãos de homens cada vez mais seguros de que suas atitudes jamais serão punidas. É o que se nota no relato da Testemunha 369A:

Em nossa escola, rosa era a cor da primavera e do verão, violeta a do outono e do inverno, branco a dos dias especiais: domingos e comemorações. Braços cobertos, cabelos cobertos, saias até o joelho antes dos cinco anos e no máximo dois dedos acima da canela a partir de então, porque os impulsos dos homens eram terríveis e esses impulsos precisavam ser coibidos. Os olhos dos homens que estavam sempre rondando e perscrutando feito olhos de tigre, aqueles olhos de refletor, precisam ser protegidos do poder tentador e ofuscante que nós detínhamos [...] Seja quais fossem nossos traços e características, éramos sempre sedutoras arapucas involuntárias (ATWOOD, 2019, p. 17-18).

Depreende-se daí, que a situação da mulher em Gilead em nada mudou, contudo, passados quinze anos de regime, as pulsões masculinas parecem estar mais afloradas, o que, naquele contexto, reforça a culpa feminina por esse descontrole. Tal prática cultural, fortemente difundida na cultura falocêntrica patriarcal, reforçou, como defende Hérítier (2002), uma violência estrutural pautada na valência diferencial dos sexos, segundo a qual os homens mantêm as mulheres sob controle por terem medo delas “porque elas encarnam a sexualidade selvagem, desenfreada, mas também porque encarnam a passividade penetrada, isto é, nos dois casos a devoração da energia do macho” (HÉRITIER 2002, p. 44).

Considerando a questão do medo da sexualidade feminina e da necessidade de manter a mulher sob controle, Dottin-Orsini (1996), olhando para a sociedade francesa do fim do século XX, associa essa tendência ao discurso falocêntrico da mulher como fatal, irresistível e por isso mesmo, perigosa. Parece ser exatamente essa mulher fatal – não porque é sexualmente irresistível, mas porque se reveste de um poder de articulação – que a estrutura narrativa de *Os testamentos* deixa entrever. A forma como cada relato é iniciado e os interditos que são habilmente deixados nos fluxos de pensamento de cada narradora colaboram para manter um ambiente de tensão, marcado por segredos urdidos que são aos poucos esclarecidos, ampliando uma sensação de mudança que é vagamente sugerida no final *O conto da Aia*.

A arquitetura formal do texto revela-se, ao final, semelhante a do romance anterior, quando associa o conjunto de relatos como parte do material apresentado pelo Professor Pieixoto no “Décimo Terceiro Simpósio em Estudos Gileadeanos”, no ano de 2197, agora presidido pela Professora Maryann Crescent Moon, que galgou posições acadêmicas ao ponto de criticar as falas anteriores do professor, acerca das quais ele se desculpa: “leve a sério seus comentários sobre minhas piadinhas no Décimo Segundo Simpósio – admito que algumas delas não foram lá de muito bom

gosto – e vou me empenhar em não ofendê-la novamente.” (ATOWOOD, 2019, p. 436). Nota-se que não há um pedido de desculpas às mulheres enquanto gênero, mas à pessoa da professora Maryann, o que se revela o início de uma mudança em curso. É importante destacar também, o sobrenome de Maryann, que significa lua crescente. A fase da lua desempenha um papel metafórico central no que concerne à atuação feminina: as mulheres, até então invisíveis como a lua nova, passam a ter alguma visibilidade como a lua crescente, ocupando um espaço maior, contudo, ainda longe do espaço que seria ocupado pela lua cheia.

Essa mesma mudança também aparece na estrutura narrativa, pois sabe-se, desde o início, que as três narrativas são relatos de testemunhas – mulheres que assumem a voz narrativa – já que a apresentação do romance deixa claro o que se encontrará no texto e de que lugar falam as mulheres. Isso impacta, inclusive, no discurso de apresentação do professor Pieixoto, ao final do romance, quando o leitor se defronta com o relato do papel efetivo de três mulheres no processo de derrocada de Gilead.

Além disso, o entrelaçamento dessas três narrativas coloca em evidência o argumento já enunciando na análise de *O Conto da Aia* quanto à complexidade do universo feminino na trama, no qual se movimentam mulheres astutas, que percebem o entorno e agem a partir dele. Tal percepção revela um complexo quadro de relações sociais que, embora seja estruturado a partir dos ditames do Antigo Testamento, não se limita a uma simples transposição, posto que interesses particulares redefinem as ações e as personagens, que não são cópias mimetizadas das sociedades patriarcais.

No romance, as mulheres, embora estejam indiscutivelmente subjugadas, não compõem um grupo coeso de sofredoras caladas que aceitam tudo sem agir, posto que vivem e se movimentam em um universo que não é idealizado, no qual há rivalidades e disputas com as quais se envolvem, tanto entre si, quanto de si para com o sistema que as reprime. É isso que se depreende a partir da fala de Tia Lydia, quando, reportando-se diretamente ao leitor em um de seus relatos, ressalta que

A essa altura você já deve estar se perguntando como evitei ser expurgada pelos maiorais – se não nos primeiros dias de Gilead, pelo menos quando o regime amadureceu e se tornou um mundo onde é cada um por si. Àquela altura, uma série de ex-notáveis havia sido enforcada no Muro, pois aqueles no pináculo da hierarquia se precavam para que nenhum ambicioso viesse a lhes tomar o lugar. Talvez você presuma que, sendo mulher, eu estivesse especialmente

vulnerável a ser descartada feito joio do trigo, mas você estaria errado. Simplesmente por ser mulher, eu estava fora da lista de usurpadores em potencial, pois nenhuma mulher jamais poderia tomar assento no Conselho dos Comandantes, então, nesta frente, ironicamente, eu estava segura (ATWOOD, 2019, p. 71).

Não oferecer risco ao sistema por ser mulher (por ser vista como impotente e ignorante) é o que permitirá a Tia Lydia agir contra ele, atuando dentro dele, como se aprofundará a seguir. Além disso, sua ambição não era a de ocupar um lugar no conselho, mas de destruí-lo, o que amplia sua densidade psicológica, agindo de modo sutil, mas certo. Analisando a questão da sutileza feminina no estabelecimento de estratégias de manipulação e controle do ponto de vista da psicologia social, Rocha-Coutinho (1994, p. 143), observa que:

Acreditamos que as estratégias de controle permitidas às mulheres são, como vimos discutindo, em grande parte delimitadas por seu papel e sua posição na sociedade. Os estereótipos indicam que as mulheres devem agir como se não estivessem tentando controlar, quando na realidade elas o estão fazendo. Espera-se que elas sejam menos diretas e mais sutis do que os homens. Assim, as formas de controle indiretas e manipulativas são vistas como tipicamente femininas.

Parece ser essa característica que a autora imprime na personagem, fazendo com que o leitor releia a atitude de Tia Lydia em *O conto da Aia* e perceba como é complexa, multifacetada e não um estereótipo da mulher carrasca ao longo de toda a trama. Essa sutileza no agir é tipificada como algo negativo e condenável que a cultura machista caracterizou como condição inerente à mulher fatal, uma mulher objeto de desejo “naturalmente destinada à falsidade e à crueldade, à mentira pronta e as mãos manchadas de sangue.” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 14). Essa mulher perigosa seria tanto mais ameaçadora quanto mais conhecimento tivesse, pois, segundo o entendimento da cultura catequética do Antigo Testamento, toda a atenção da mulher deveria ser dedicada ao marido, aos filhos e à casa com o intuito de garantir que a mulher não se fiasse a questões financeiras e econômicas.

Após testar e escolher as mulheres que auxiliariam na formatação dessa nova sociedade, as Tias fundadoras Elizabeth, Helena, Lydia e Vidala – rebatizadas como forma de ressignificar uma nova vida – o Comandante Judd tece um discurso que

deixa claro qual o papel de Gilead para o mundo e qual o papel das mulheres em Gilead:

O que queremos de vocês em especial? Estamos construindo uma sociedade em congruência com a ordem Divina, uma **cidade sobre a montanha para às outras servir de farol**, e agimos assim por consideração e caridade. Acreditamos que vocês, devido a suas formações privilegiadas, são qualificadas para nos ajudar a suavizar a terrível sina das mulheres atuais, **cuja causa vem a ser a sociedade decadente e corrupta que acabamos de abolir** (ATWOOD, 2019, p. 193). [grifos nossos].

A cidade farol é Gilead, cujo nome, como já destacado, refere-se ao monte homônimo e ao que foi ali pactuado, já a ajuda para suavizar a sina da mulher atual residiria na incompatibilidade de relacionar vida familiar e profissão. A mulher trabalhadora é tomada como símbolo da decadência moral por não desempenhar o papel pedagógico maternal e por se envolver em questões econômicas, políticas e sociais. Cumpre destacar, que essa culpabilização é argumento de muitos discursos contemporâneos, que ainda se pautam na ideia de que a mulher deve ocupar o espaço da casa, o espaço interno, e ali desempenhar o papel de conservação daquilo que é produzido pelo homem, como forma de complementaridade silenciosa e discreta¹⁷. Para Vecchio (1990, p. 169), de acordo com a autoridade das Escrituras, “conservar e administrar quanto o homem produz, ganha, acumula, torna-se para a mulher o contributo específico para o bom andamento do lar e uma forma posterior e concreta de ajuda em relação ao marido.”

Evidencia-se com isso, o entendimento de que a mulher não deveria se envolver em questões econômicas que extrapolem o limite do lar, já que o espaço externo é perigoso e impróprio para o sexo feminino. Porém, é importante assinalar que a questão financeira e econômica envolve valores sociais que independem da cultura patriarcal, ou seja, existiriam e seriam motivo de disputas e guerras ainda que a lógica patriarcal não existisse. Assim, o enclausuramento da mulher no lar não é

¹⁷ Cumpre ressaltar que essa é a condição, no plano histórico, remontava à mulher de classe social mais elevada, não contemplando a escrava, que era invisível em sua condição de mulher e de ser humano. Com o advento da burguesia e a formatação de sociedades modernas, o controle sobre o corpo feminino e seu decorrente emparedamento no espaço da casa também considerava apenas a mulher burguesa, pois as mulheres pobres eram também invisibilizadas, embora não deixassem de serem mulheres. E essa objetificação das excluídas é ainda mais cruenta nas obras em análise.

sinônimo de um universo livre de disputas, justamente porque esse jogo de interesses movimentava todas as formas de relações sociais.

Para analisar de forma mais aprofundada o papel da mulher no universo de *Os Testamentos*, o texto será estruturado, a seguir, em três subitens: no primeiro deles, busca-se apresentar os problemas da educação sexual e da apropriação do corpo feminino sobre o olhar de Agnes, a testemunha 369A; no segundo, apresenta-se a atuação de Daisy, testemunha 369B, e seu processo de descoberta, para então situar a atuação central de Tia Lydia no desmantelamento da República de Gilead.

2.4.1 O conto da boa mãe: Agnes e a educação sexual das mulheres em Gilead

Agnes Jemima desempenha um papel importante para compreender o processo de consolidação da República de Gilead como nação que se erige à base de filhos tomados de suas mães. Para visualizar esse percurso, no entanto, é preciso entender os fatos que se passaram antes da existência das Aias, o que demanda a construção de uma ponte narrativa entre *O Conto da Aia* e *Os Testamentos*, ligando este àquele a partir de três elementos entreabertos: os *flashes* de memória que compõem o relato de Offred, no romance publicado em 1985, quando de sua tentativa de fuga com o Marido Luke e a filha, antes de ser capturada, a descoberta de Agnes quanto ao fato de ser adotada e a história que Tabitha, sua mãe adotiva e Esposa de um Comandante de prestígio em Gilead, contava-lhe como forma de romantizar sua maternidade.

Esse exercício de composição de uma trama a partir dos rastros de outra requer a recuperação do espaço geográfico em que Offred relata seus últimos momentos com a filha, a partir de seus fragmentos de memória:

estou correndo, com ela, segurando sua mão, puxando, arrastando-a em meio às samambaias, ela só está meio acordada, por causa do comprimido que lhe dei, para que não chorasse nem dissesse alguma coisa que fosse nos entregar, ela não sabe onde está. O terreno é acidentado, há pedregulhos, galhos mortos. [...] *Calada*, digo a ela tom zangado. Penso nela se afogando e esse pensamento me faz ir devagar. [...] Puxo-a comigo para o chão e rolo por cima dela para cobri-la, para protegê-la. *Está tudo bem, estou aqui*, digo, sussurro: *por favor, fique calada*, mas como poderia ela? É pequena demais. É tarde demais, somos separadas, meus braços são agarrados [...] posso vê-la para longe de mim, em meio às árvores [...] sendo

carregado no colo por alguém, sendo levada embora (ATWOOD, 2017, p. 91-93).

Essa mesma floresta, que assiste ao fim trágico de uma mãe, ambienta, de forma mágica, o nascimento falseado de outra. Tabitha, tentando dar algum sentido à adoção forçada de Agnes, cria uma espécie de conto de fadas com o qual busca dar sustentação a toda sua relação maternal com a filha:

Fui passear na floresta – diz ela – e lá cheguei a um castelo encantado, onde havia um monte de menininhas presas, e nenhuma delas tinha mãe, e estavam todas enfeitiçadas pelas bruxas más. Eu tinha um anel mágico que abria o castelo, mas eu só podia resgatar uma menininha. Então olhei uma por uma, com todo o cuidado, e, de todas elas, eu escolhi você. [...] Então eu peguei na sua mão, e saímos de mansinho do castelo para as bruxas não nos ouvirem; [...] De fato, eu tinha uma memória difusa de correr pela floresta com alguém segurando a minha mão (ATWOOD, 2019, p. 19-20).

Trata-se de um mesmo espaço, com ambientações diferentes em narrativas novas, porém, com uma mesma personagem, agora com um novo nome: Agnes é a filha de Offred e Luke, que nasceu antes da ascensão de Gilead e foi separada de seus pais após uma tentativa fracassada de fuga na fronteira com o Canadá. Em Gilead, torna-se a filha de uma família de prestígio, educada segundo os moldes daquela nação, cujos costumes e práticas sociais já estão assentados e a aprendizagem do comportamento ideal de uma mulher se dá sob a perspectiva da religião.

Agnes é nova, ainda inocente, e seu foco narrativo, – embora seja permeado por fluxos de consciência que evidenciam suas dúvidas acerca dos fatos – apresenta os costumes e hábitos de Gilead como normais. Pode-se notar isso na naturalidade com que alude às práticas de vestimenta e aos costumes da sociedade:

Os vestidos eram rosa, branco e violeta eram a norma para meninas especiais como nós. Meninas comuns das Economofamílias usavam a mesma coisa o tempo todo – as listras multicoloridas feias e os hábitos de cor cinza, iguais às roupas de suas mães. Elas nem sequer aprendiam a bordar em *petit point* ou a fazer crochê, faziam apenas a costura ordinária, a confecção de flores de papel e outras tarefas parecidas. Não eram pré-selecionadas para se casar com os melhores homens – os filhos de Jacob e outros Comandantes ou seus filhos – como nós (ATWOOD, 2019, p. 19).

O trecho deixa entrever como certas práticas já encontradas em *O Conto da Aia* foram normalizadas, não apenas no que se refere às roupas, mas em especial, aos modos de ser e de agir, como uma prática internalizada. Esse modo de ser inclui uma modelagem da mulher ideal, que acata e não questiona, como se depreende do trecho a seguir.

Tia Vidala dizia que essa história de melhor amiga levava a sussurros, tramoias e segredos, tramoias e segredos levavam à desobediência a Deus, e desobediência levava à rebelião, e meninas rebeldes se tornavam mulheres rebeldes, e uma mulher rebelde era ainda pior do que um homem rebelde porque homem rebelde virava um traidor, mas as mulheres rebeldes viravam adúlteras (ATWOOD, 2019, p. 32).

Caracterizar um homem como traidor significa tomá-lo como infiel, perigoso para seus pares, contudo, no caso feminino, o que entra em jogo é a condição de inferiorização que o adjetivo “adúltera” carrega: muito mais do que infiel, a adúltera é a imagem da corrupção ideológica, da deturpação moral difundida pelo discurso da cultura falocêntrica patriarcal, que vê a necessidade de manter a mulher dominada, porque, “para se reproduzir a sua semelhança, o homem é obrigado a passar por um corpo de mulher. Não pode fazê-lo por si mesmo. É esta incapacidade que estabelece o destino da humanidade feminina” (HÉRITIER, 2002, p. 20).

A lógica de organização do pensamento obediente e da conduta feminina pautada na religião é uma constante no relato de Agnes e parece retomar a narrativa dolorida de Offred, porém, de uma forma mais resignada, justamente porque ela não conheceu outra experiência de vida, como sua mãe biológica, e não tendo parâmetros de comparação, cresce totalmente condicionada pelo sistema. As lições constantes sobre a sexualidade e o perigo da pulsão sexual masculina que aprendera na escola fazem com que, ao contrário de desejar o casamento, como as demais meninas, tenha medo dos homens, sobretudo porque a lógica da educação sexual era a de que a culpa era sempre da mulher:

Eu sempre fazia hominhos de massa, nunca mulherzinhas, porque depois de assados eu os comia, e isso me dava a sensação de que eu tinha um poder secreto sobre os homens. Estava ficando claro para mim que, apesar dos ímpetos que Tia Vidala dizia que eu aticava neles, eu não tinha nenhum outro poder sobre eles (ATWOOD, 2019, p. 28).

O medo e a desconfiança que Agnes sente dos homens é, na verdade, resultado do medo e da desconfiança que os próprios homens têm da mulher e o fato de ela comer os homenzinhos, ou seja, os biscoitos em forma de homem, representa uma tentativa de subverter esse medo. Historicamente, tanto do ponto de vista sexual, do ato sexual em si, quanto do ponto de vista social, são os homens que comem as mulheres, o que, culturalmente falando, revela o medo imemorial masculino de ser devorado pelos poderes obscuros do corpo feminino. Leia-se nesse obscurantismo a fecundidade e a procriação. Acerca disso, Hérítier (2002, p. 44) observa que “as mulheres foram afastadas do mundo dos homens porque era necessário apropriar-se de sua fecundidade e, antes disso, de sua sexualidade e, para esse efeito, mantê-las na dependência absoluta.” Não é senão isso que se encontra ao longo do relato de Agnes: um medo condicionado por uma ideologia. Em seu caso, a educação sexual pelo medo chega ao ponto de fazê-la sentir repugnância pela figura masculina, o que aumenta consideravelmente após ser agredida sexualmente por um dentista durante um exame odontológico e por ver a Aia de seu pai, Ofkyle, morrer no parto do filho que ela teria para a nova Esposa, Paula Saunders. A soma dos medos mais a experiência traumática do parto revela, em seu relato, como era negado às mulheres o conhecimento de seu próprio corpo:

Supostamente, não era para eu presenciar um Nascimento. Meninas e jovens em idade casadoura – como eu acabava de me tornar assim que menstruei – eram impedidas de presenciar ou saber o que acontecia, porque vê-lo e ouvi-lo não era algo adequado para nós e poderia ser prejudicial – poderíamos ficar enojadas ou assustadas. Aquele **saber vermelho e encorpado** era das mulheres casadas, das Aias e das Tias, é claro, para que pudessem ensinar às Tias-parteiras em treinamento (ATWOOD, 2019, p. 114-115). [grifos nossos].

O saber vermelho, mais do que uma peculiaridade feminina, indica o perigo de conhecer o próprio corpo e aquilo que a menstruação passa a significar em termos de poder, perfazendo-se como a pedra de toque da fecundidade (HÉRITIER, 1996). Menstruar e engravidar, neste caso, significa ter um poder invejável, o que se denota pela forma como as futuras Esposas eram ensinadas a ver as Aias: “ninguém as perturbava, nem falava com elas, nem encostava nelas, porque elas eram – em certo sentido, intocáveis” (ATWOOD, 2019, p. 104). Esse poder invejável também move a necessidade de dominação por parte dos homens, como observado acima e, no caso das Aias implica outra dimensão importante acerca da sexualidade feminina: o que as

tornam intocáveis é o fato de serem plenamente fêmeas, no sentido primordial de serem capazes de conceber e parir crias.

Há que se considerar aqui o paradoxo que essa condição encerra: ao mesmo tempo em que a figura feminina é associada à capacidade de concepção, de engendrar crias, é também associada à figura materna, culturalmente concebida como símbolo da pureza maternal, condição construída e reforçada pela igreja ao longo dos séculos por meio da associação da mãe à virgem Maria. Contudo, essa condição aponta para um conflito insolúvel: ser santa, assexuada e pura sendo mãe, isto é, sendo uma mulher que fecunda e pare seus filhos como todo os demais mamíferos. Esse paradoxo insolúvel da modernidade foi silenciado culturalmente através do corpo feminino, utilizando o matrimônio como forma de adestramento para suplantar a figura da mãe à da mulher. Analisando essa questão na história das mulheres no Brasil, Del Priore (1995) observa como a cultura de dominação masculina modelou uma forma ideal de mulher à luz dos pressupostos da religião:

A sensualidade, abandonada às impulsões desregradas, rebaixava a alma dos homens ao nível dos animais, e por isto era fundamental evitar que a mulher, criada por Deus para cooperar no ato de criação, acabasse por tornar-se para o homem uma oportunidade de queda e subversão. Ela deveria apagar todas as marcas de carnalidade e animalidade do ato pela imediata concepção. Daí serem malditas as infecundas, as incapazes de revestir com a pureza da gravidez a dimensão do coito. Daí também a importância do casamento em dar uma ordem e uma regra para a natureza, *a priori* corrompida (DEL PRIORE, 1995, p. 30-31)

Neste ponto, há que se destacar uma vez mais como o universo feminino na trama é permeado de complexidades. Ainda que Agnes seja a voz narrativa da normalidade – no sentido de ter na organização social de Gilead a única referência conhecida – seu relato revela disputas e jogos de poder mesmo entre as meninas que, em tese, uma vez enquadradas cada qual em sua casta, não vivenciariam conflitos.

A cultura da rivalidade e da competição formula uma espécie de mercado de poder que se estabelece entre as meninas quanto ao casamento e, de modo ainda mais enfático, quando há uma gestante em suas famílias. O fato de uma Aia engravidar elevava o status das meninas, ilustrando o poder de uma gestação naquele contexto: “Ofkyle, nossa Aia, foi ficando maior a cada dia – ou melhor, sua barriga foi ficando – e quanto maior ficava, mais entusiasmado nosso lar se tornava. Digo, quem

se entusiasmava eram as mulheres.” (ATWOOD, 2019p. 112). Por outro lado, um bebê morto e a morte de uma Aia no parto era motivo de exclusão, como se nota no trecho em que Agnes relata sua situação entre as meninas após a morte de Ofkyle no parto:

Na escola, minha situação era a pior de todos os tempos. Eu me tornara um tabu: uma Aia morrera, o que era tido entre as meninas como mau agouro. Era um grupo um tanto supersticioso. Na Escola Vidala, havia duas religiões: a oficial, ensinada pelas Tias, sobre Deus e o devido lugar das mulheres, e a não oficial, que era passada de menina para menina através de brincadeiras e músicas (ATWOOD, 2019, p. 119).

Depreende-se, daí, que como em qualquer outro arranjo sociocultural, existem saberes diferentes que circulam por meio de discursos diferentes e que uma determinação superior, como a da religião oficial, não impede a formação de conhecimentos empíricos, de costumes, hábitos e credices. Esses elementos culturais não são ignorados no romance, que os recria simbolicamente justamente para mostrar a complexidade cultural, a não idealização do universo feminino e a impotência de um discurso regulador em face do dinamismo da cultura e de manifestação de subjetividades.

Esse universo interfere de modo definitivo na formação da personalidade de Agnes, aumentando o medo de gestar e parir e, mais do que isso, de pertencer a um homem. Com a aproximação de suas núpcias, pensa em suicídio devido ao medo extremo do ato sexual, sobretudo porque se casaria com o comandante Judd, personagem que é apresentado em toda a sua masculinidade tóxica no relato de Tia Lydia. O casamento soa-lhe como a própria prisão¹⁸:

¹⁸ O fato de Agnes tentar escapar do casamento com o comandante Judd leva a uma interessante alusão ao conto Barba Azul. PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**, Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. Assim como no conto, suas esposas sempre acabam morrendo. Em contos como o *A Bela adormecida* e *Cinderela*, por exemplo, o casamento aparece com fim de um ciclo de sofrimentos vivido pelas jovens heroínas, como uma forma de recompensa. Contudo, em *O Barba Azul*, casar-se é início de um trágico fim a que as mulheres precisam se submeter quando são obrigadas a se unirem com homens que são verdadeiros monstros. Semelhante lógica aparece nos matrimônios arranjados em *O conto da Aia* e, longe de ser apenas um exercício de intertextualidade, pode ser encontrado também em situações reais como as vividas pelas mulheres afegãs durante o regime do Talibã, como relata Asne Seierstad em um romance-reportagem produzido in loco. SEIERSTAD, Asne. **O livro de Cabul**. 22. ed. Tradução Grete Skevik, Rio de Janeiro: Record, 2022.

É preciso entender que eu não era considerada uma pessoa propriamente dita – ainda que eu fosse de classe alta, eu não passava de uma mocinha a ser confinada ao casamento. Casamento: tinha o som de algo metálico como uma porta de ferro sendo fechada (ATWOOD, 2019, p. 176).

A imagem de encarceramento que se revela aí aponta para uma asfixia condicionada pelo poder do homem e pelo peso da educação sexual. Nesse contexto, Tia Lydia percebe em Agnes alguém com potencial para se tornar uma Pérola, convencendo o Comandante Kyle, seu pai, a entregá-la às Tias, que só aceita porque, segundo a lógica gileadiana, toda mulher deve ser mãe e aquelas que não podem, devem ter uma Aia ou se reginar ao papel que exercem: “se você não fosse Tia, nem Martha, que utilidade você tinha no mundo se não tivesse um filho” (ATWOOD 2019, p. 93). É relevante considerar, neste ponto, que a dimensão distópica que essa condição encerra não é mera criação ficcional, pois a norma social para as mulheres, até o século XIX, ditava que o casamento não precisaria estar relacionado ao amor romântico, mas a um contrato econômico e social entre as famílias da noiva e do noivo. Portanto, olhando a questão da perspectiva atual e mantendo o foco apenas no Ocidente, há um passado próximo que, da perspectiva atual, já foi absurdo e totalmente distópico.

Ser uma Tia significa ter uma função importante naquele contexto, sobretudo, porque a elas se atribuía grande peso na fundação de Gilead pelo papel que desempenharam ao organizar o círculo das mulheres, cujo objetivo era “uma quantidade otimizada de harmonia, tanto cívica quanto doméstica, e uma quantidade otimizada de filhos.” (ATWOOD, 2019, p. 193), o qual, como já analisado, foi sugerido e insuflado pelos discursos de Serena Joy. Há que se assinalar aqui, o modo com que a autora deixa entrever o papel das mulheres na organização da sociedade: Gilead existe porque quatro mulheres organizaram um sistema que gira em torno das mulheres, que precisam ser mães. Evidentemente que em uma sociedade patriarcal essa importância é ofuscada, fazendo com que sejam respeitadas, mas não necessariamente reconhecidas, como se depreende da reflexão de Agnes: “é claro que todas nós sabíamos quem eram as quatro mulheres: eram as Fundadoras. Mas do que elas eram fundadoras, isso nós não sabíamos direito e nem ousávamos perguntar” (ATWOOD, 2019, p. 89).

A trajetória de Agnes é marcada por intensas reviravoltas: primeiro é roubada da mãe e educada em um novo sistema, depois deixa de ser educada para ser Esposa

e passa a integrar o grupo de Postulantes e se chamar Tia Victoria; por fim, começa aos poucos, a conhecer a real história de Gilead a partir de segredos que Tia Lydia vai, astutamente, revelando como estratégia para formar uma rede de trânsito de informações:

No decorrer dos anos seguintes, vim a encontrar muitas pastas semelhantes à minha espera na escrivaninha. Todas continham provas sobre algum crime. As que continham crimes de Esposas eram azuis, as dos Comandantes, pretas, as de profissionais – tais como médicos – cinza, as das Economoesposas, listradas, das Marthas, verde-fosco. Não havia nenhuma listando os crimes das Aias, e nenhuma para os das Tias. [...] Aias eram forçadas a cometer ilegalidades, e depois a culpa era jogada nelas. Filhos de Jacob haviam maquinado um contra o outro, subornos e favores haviam sido trocados nos níveis mais altos da hierarquia (ATWOOD, 2019, p. 327).

Todas essas descobertas apontam para dois elementos importantes: o primeiro deles, adiante aprofundado, é o papel elementar de voz da contra narrativa que se desenhará a partir de Tia Lydia e seu trabalho de produção e catalogação de provas e o segundo é o movimento de fissuras que o próprio sistema apresenta, desmantelando a imagem de uma sociedade perfeita. Agnes, na abertura de seu relato, observa que Gilead foi um grande erro: “concordo com você que Gilead deve sumir de vista, há muita coisa errada, muita coisa falsa e muita coisa contrária ao plano de Deus” (ATWOOD, 2019, p. 17). Contudo, é ao longo de sua narrativa que essa percepção ganha intensidade, revelando uma menina que, embora obediente, comete pequenos desvios, espiona, questiona o que vê e o que sente:

Nesses momentos de espionagem eu ficava com raiva. Eu já tivera uma mãe, e fora arrancada dessa mãe e dada a Tabitha, assim como aquele bebê ia ser arrancado de Ofkyle e dado a Paula. Era assim que as coisas aconteciam, era assim que as coisas eram, era assim que tinham de ser para o bem do futuro de Gilead: alguns poucos precisam fazer sacrifícios em prol de muitos. As Tias concordavam com isso; ensinavam isso; mas ainda assim eu sabia que aquela parte não estava certa (ATWOOD, 2019, p. 113-114).

A própria Agnes seria submetida a um sacrifício em nome de todas as mulheres ao descobrir mentiras e confabulações e ao aceitar fazer parte de uma delas para fugir com uma nova interna que descobrirá se tratar da lendária bebê Nicole, portanto, sua meia-irmã biológica. Em termos narrativos, suas percepções acerca de Gilead mudam

à medida que ela conhece os jogos de poder e as mentiras que macularam a constituição dessa nação como sociedade ideal e essa angulação narrativa da dúvida se torna mais presente ao ponto de se transformar em negação. Por outro lado, mesmo conhecendo a verdade, ainda é marcada pelo peso da única educação moral que conheceu. Isso fica evidente em momentos nos quais evoca a educação catequética que recebeu para justificar um modo de ser mulher. Num desses momentos, ela reflete sobre o cabelo tingido de verde que Jade usava sobre o véu e que está arrancando fios devido à ansiedade:

_ Se ficar fazendo isso vai acabar ficando com uma falha – disse-lhe Becka. Tia Estée nos ensinara aquilo quando estávamos na Escola Preparatória Pré-nupcial Rubis: se você arrancar os cabelos com frequência eles não voltam a crescer. O mesmo valia para sobancelhas e cílios.

_ Eu sei – disse Jade – Mas ninguém vê nosso cabelo nesse lugar, mesmo. – Ela sorriu, confiante. – Um dia vou raspar minha cabeça.

_ Não faça isso! O cabelo da mulher é sua glória. – disse Becka – você o ganhou para ficar coberta. Isso está em Coríntios I.

_ Só uma glória? O cabelo? – disse Jade. Seu tom era abrupto, mas não acho que estivesse a intenção de ser rude.

_ Por que você gostaria de se envergonhar raspando a própria cabeça? – perguntei com a maior suavidade que pude. Se você fosse mulher, não ter cabelo era sinal de desonra (ATWOOD, 2019, p. 344).

Na cultura da sociedade coríntia, citada no diálogo, a lógica era a de que Deus teria criado as mulheres com um véu natural, que seriam seus cabelos. Se ela os rejeitasse, rejeitaria também, a marca de sua submissão aos maridos e a Deus. Além disso, quem andava com a cabeça descoberta em locais públicos eram as prostitutas, as pagãs ou as mulheres rebeldes, modos de ser absolutamente reprováveis em Gilead.¹⁹

Observa-se assim, que a narração de Agnes vai compondo um cenário de dúvidas, descobertas e sofrimentos, aspectos que fazem com que ela olhe para os fatos tentando construir angulações diferentes e as percepções do entorno contaminam seu foco narrativo, diferentemente de Tia Lydia. Esse mesmo processo marca o relato de Daysi, porém com angulações diferentes, pois suas descobertas

¹⁹ Vale destacar que, conforme argumenta Casagrande (1990), muitas mulheres, para cortarem os cabelos, precisavam de autorização dos pais, namorados e maridos, condição que perdurou até o início do século XX como regra cultural. Assim, a sociedade absurdamente distópica e arcaica de Gilead está muito mais próxima da cultura ocidental atual do que se imagina.

apenas a levam a confirmar a visão negativa que tinha de Gilead, focalização completamente distinta da de Agnes, como se verá.

2.4.2 A bebê Nicole: uma filha roubada ou um útero perdido?

Daisy é a Testemunha 369B, a bebê Nicole, cuja história atravessa as fronteiras do Canadá com Gilead e se torna, tanto em uma nação quanto noutra, parte de uma trama de conspirações políticas: no Canadá, ela se transforma em ícone dos protestos contra Gilead, onde é requisitada, mais do que como um bebê, como uma mulher que foi roubada, tornando-se justificativa para guerras e foco da oração da Páscoa das tias:

E abençoai a Bebê Nicole, raptada pela própria mãe, Aia traiçoeira, e escondida no Canadá pelos incréus. Abençoai todo inocente que ela representa, todo aquele condenado a ser criado pelo ímpio. Enviai-lhe nossas lembranças e preces. Que a nossa Bebê Nicole nos seja restituída, ó Senhor; que a Vossa graça a traga de volta (ATWOOD, 2019, p. 41).

À medida que a trama avança, entende-se que sua retirada de Gilead é muito mais do que uma afronta política, integra um plano longamente gestado pela própria Tia Lydia para revelar a traição e os erros de Gilead. Contudo, esses aspectos vão se amarrar somente quando Daisy conhece Agnes e esta começa a entender a sordidez que marcou a história e a ascensão de Gilead.

A personagem é uma típica adolescente movida por arroubos juvenis, recorrentemente incosequente e pela curiosidade, o que parece ser a angulação principal de sua narrativa. Seu relato gera uma sensação de constante busca e desencontro, o que está diretamente associado à sua condição na trama: ela é a bebê Nicole, filha biológica de Offred, mas, oficialmente, é a filha de Melanie, sua mãe adotiva, e só saberá sua verdadeira identidade depois de percorrer um trajeto como combatente de Gilead, disfarçando-se como Pérola e depois, tornando-se uma fugitiva.

Todos esses estados de ser transparecem em sua narrativa e a tornam uma personagem em constante construção. Essa característica está diretamente associada à diferença fundamental que a distingue de Agnes: ela é uma mulher do

universo externo e não do da casa e sua caracterização a torna uma mulher do tempo presente, que vivencia a cidadania civil e política tão duramente conquistada ao longo do século XX como um direito em constante ameaça, mas não completamente negado como em Gilead. Sobre essa mulher contemporânea em constante luta por direitos, Sineau (1991, p. 552) observa que, no que toca ao acesso à cidadania e à política:

A paleta jurídica está toda preenchida e vai de um reconhecimento pleno e integral desses direitos – em igualdade com os homens – até uma incapacidade total, passando por todas as cambiantes possíveis: umas tendo capacidade no plano civil não a têm no plano político, e vice-versa.

No cenário narrativo de *Os Testamentos*, a condição de Daysi destoa das demais mulheres e isso pode gerar um estranhamento nos leitores e leitoras, o que evidencia a grande contradição: paradoxalmente, em um contexto de busca por garantias de direitos, o exercício da liberdade pode causar estranhamento. Essa situação também precisa ser lida à luz do que a personagem representa na trama: enquanto bebê Nicole, ela representa o arquétipo da liberdade, da fuga, da conquista do externo, ao mesmo tempo em que, dentro de Gilead, corporifica-se como símbolo de manutenção da Teonomia. Enquanto jovem mulher, ela representa a liberdade conquistada e, ao mesmo tempo, o perigo do cerceamento e do cessamento dessa liberdade. Esse conflito de estereótipos perpassa a narrativa e vai se desenhando à medida que seu relato evolui.

Enquanto bebê, nunca foi localizada nem por Gilead, nem pelo Canadá, que se comprometera nas buscas sem nunca realizar uma ação efetiva para tanto. A dificuldade para encontrá-la advém de um fato que se conhece à medida que a trama se torna mais complexa: por motivos de segurança, ela não foi criada por sua mãe, Offred, que conseguiu fugir de Gilead com a ajuda de Nick, como se vê ao final de *O conto da Aia*, mas por pais adotivos, Neil e Melanie. Cresceu na loja de roupas da família, que era frequentada por todos os tipos de clientes, incluindo as Pérolas, missionárias que distribuem panfletos exigindo o retorno da Bebê Nicole e viajam para o estrangeiro para recrutar mulheres para Gilead:

Havia um terceiro tipo de gente que vinha à Clothes Hound sem comprar nada. Eram as moças de vestido comprido e prateado e chapéu branco que se identificavam como Pérolas, e diziam ser

missionárias a serviço de Deus por Gilead. [...] Elas sempre apareciam em duplas. Usavam colares de pérolas brancas e davam muitos sorrisos. Mas não eram sorrisos verdadeiros. Ofereciam a Melanie seus folhetos impressos, com imagens de ruas limpas, crianças felizes, e sol nascendo, além de legendas que em teoria poderiam te atrair a Gilead (ATWOOD, 2019, p. 52-53).

O recrutamento atende à necessidade primeira de garantir úteros a serviço da nação, porém, mais do que isso, é importante compreender o papel e a função das Pérolas no romance, pois é a partir dele que se desenrolam uma sequência de ações encadeadas: a primeira delas, e mais importante, reside no fato de que as Pérolas foram uma criação de Tia Lydia, aparentemente com o objetivo de colher frutos para Gilead: “minha iniciativa das Pérolas chegou num momento crucial para ele [Comandante Judd] justo quando a tolice de sua iniciativa, o fiasco dos Territórios Nacionais Autônomos, estava se tornando inegável” (ATWOOD, 2019, p. 74). Contudo, a atuação das Pérolas era parte de um esquema de combate ao Estado totalitário de Gilead, trama da qual nem elas mesmas sabiam que integravam. É por isso, então, que na narrativa, as Testemunhas A e B serão, em algum momento, associadas às Pérolas, funcionando como uma pista de leitura: Agnes estudava para ser uma Pérola e é por essa condição que sua saída de Gilead será facilitada; Daisy entra em Gilead disfarçada como uma Pérola e sairá do mesmo modo. Além disso, grande parte do contrabando de informações que saiam de Gilead pelas mãos de um grupo ativista conhecido como Mayday²⁰ era feito pelas próprias Pérolas, sem o saberem:

Segundo Elijah, fonte utilizava micropontos, uma tecnologia tão antiga – tão antiga que Gilead nem pensara em procurá-la. [...] Gilead passava pente fino em qualquer objeto que cruzasse a fronteira, mas o Mayday utilizava os folhetos das Pérolas como seu sistema de transporte.

_ Por algum tempo era infalível – disse Elijah. – Nossa fonte fotografava os documentos para o Mayday e os colocava nos folhetos da Bebê Nicole. As pérolas visitavam o Clothes Hound sem falta: a Melanie estava na lista de possíveis futuras convertidas, porque sempre aceitava os panfletos. Neil tinha uma câmera de microponto, então ele colava as mensagens de resposta nos mesmos folhetos, e

20 A palavra Mayday faz parte do Código Internacional de Sinais e do Código Fonético Internacional e é utilizada em todo o mundo nas comunicações emitidas por tripulantes para indicar situação de risco. A origem da palavra vem do francês “venez m’aider”, em português “venha me ajudar”. A expressão faz todo o sentido no contexto da narrativa: ilhados como que em uma aeronave desgovernada, alguns tripulantes pedem socorro.

aí a Melanie os devolvia às Pérolas. Elas tinham ordens para levar qualquer folheto que sobrasse de volta à Gilead para reaproveitar em outros países (ATWOOD, 2019, p. 214-215).

A vida de Daisy muda drasticamente quando, ao conhecer as Pérolas, Tia Adrianna e Tia Sally, na loja de seus pais, decide participar de uma manifestação anti-Gilead e acaba presa em um confronto, sendo salva por Ada, amiga de sua mãe. Depois disso, há uma sucessão de fatos que envolvem a morte de Tia Adrianna, o assassinato de seus pais adotivos no dia do décimo sexto aniversário de Daisy e uma perseguição pelo espaço urbano de Toronto que dá à narrativa ares de filme de ação, com planos de invasão e revelações secretas, como sua verdadeira identidade.

Nesse percurso, passa a ser treinada por Ada, Elijah e Garth para se infiltrar no Mayday e se torna Jade, que é levada por duas Pérolas à Gilead: “a fase seguinte, pelo que me disseram, seria eu me vestir como moradora de rua e pedir esmolas em algum lugar frequentado por Pérolas. Quando elas começassem a conversar comigo, eu devia deixá-las me convencerem a ir com elas” (ATWOOD, 2019, p. 221).

Sua chegada a Gilead é marcada por três momentos importantes que, no conjunto, dão a tônica da subserviência feminina e da violência estrutural naquela nação. O primeiro deles é a chegada ao aeroporto, marcada por um diálogo que define exatamente a função das Pérolas:

De pé no asfalto havia uma dupla fileira de homens de uniforme preto, e caminhamos entre elas, de braços dados.

_ Não olhe para o rosto deles – sussurrou ela.

Então me concentrei em seus uniformes, mas eu sentia olhos, olhos e mais olhos em mim a ponto de parecerem mãos. Eu nunca me senti sob risco tão grande na vida. [...] Então todos os homens fizeram uma saudação.

_ O que foi isso? – murmurei para Tia Beatrice. – Por que a saudação?

_ Porque minha missão foi cumprida – disse Tia Betrice. – Eu trouxe uma Pérola preciosa. Você (ATWOOD, 2019, p. 292).

Desnuda-se, nessa passagem, o que Dottin-Orsini (1996, p. 63) chama de um olhar radiográfico: “os olhos masculinos se abrem, ou melhor, o olhar, tornando mais agudo, perfura as aparências e a mentira dos tecidos para radiografar o feminino.” Ou seja, um olhar que vê, além dos tecidos, o corpo desejado. Esses olhos gulosos aparecem na narrativa como uma forma de deslindar o peso das regulações sexuais

e a “licença” masculina para olhar as mulheres de um modo que elas não podem retribuir.

O segundo momento importante é a cerimônia de entrega das Pérolas, que reitera o valor da subserviência feminina e a importância de um novo útero para Gilead, como se depreende do discurso de Tia Beatrice na apresentação de Jade:

Devolvo-lhes estas pérolas em estado puro, tal qual as recebi, e que elas abençoem o serviço da próxima Pérola a portá-las com orgulho em sua missão. Graças à Divina Providência, venho somar às joias do tesouro de Gilead. Apresento-lhes Jade, uma Pérola de Grande Valor, salva da morte certa. Que ela seja lavada da poluição do mundo, purificada de desejos impuros, extirpada de todo o pecado, e consagrada ao serviço que Gilead julgar por bem lhe retribuir (ATWOOD, 2019, p. 294).

Há que se ressaltar aqui, a plurissignificação que marca o termo Pérola, denotando o colar usado durante a missão, a missionária que retorna e a nova mulher que é entregue a Gilead, mas também conotando a entrega de uma nova joia sexual à nação. Vale lembrar que Jade é o nome de uma pedra preciosa conhecida pela resistência e pela beleza, sobretudo as verdes, cor que simboliza esperança, tanto a de Gilead, quanto a do Mayday.

Por fim, o terceiro momento importante ocorre no dia seguinte ao da chegada de Jade, quando ela assiste a uma cerimônia de Particicução de um Anjo acusado de aceitar propina do Mayday e do dentista que assediou Agnes, agora envolvido em um plano orquestrado pela Tia Lydia:

Era uma execução dupla: dois homens literalmente reduzidos a pedaços por uma turba furiosa de mulheres. Gritava-se, chutava-se, mordida-se, sangue por toda a parte, especialmente nas Aias: elas ficaram recobertas. Algumas levantavam os pedaços que tinham nas mãos – chumaços de cabelo, aparentemente um dedo – e aí as outras gritavam e davam vivas.

Foi repulsivo; foi aterrorizante. Acrescentou uma camada totalmente nova ao que eu entendia ser uma Aia. Talvez minha mãe tivesse sido daquele jeito, pensei eu: feroz (ATWOOD, 2019, p. 342).

Trata-se de uma punição àqueles que não seguem as Leis de Gilead, contudo, uma punição realizada esporadicamente para mostrar o poder do Estado totalitário, já que abusos sexuais por parte de profissionais da saúde eram constantes. Além disso, a cena marcada pela violência física, absolutamente selvagem, é executada pelas

Aias justamente porque um ato sanguinário não poderia ser levado a cabo pelas demais mulheres, que não o executam, mas o tramam e o assistem. Aqui, uma vez mais, observa-se a complexidade do universo feminino que se desenha na trama: as mulheres não são simples expectadoras passivas da violência, elas também a promovem. Também podem ser ferozes e promover atos considerados, dentro daquela mesma sociedade, como cruéis e tipicamente masculinos.

Importa mencionar que o destino de Jade será ditado, em boa medida, pela cautela e prudência de Agnes a qual, conforme vai descobrindo a podridão de Gilead, descobre também sua linhagem por meio das revelações das aulas de leitura que Tia Lydia lhe proporciona e entende que Jade é sua meia-irmã biológica:

Certa manhã, descobri uma pasta dos Arquivos sobre a minha escrivãzinha. Havia um bilhete à mão preso com um clipe à frente: *A linhagem de Agnes Jemima*. [...] enfim localizei a Linhagem sobre mim. Não estava onde deveria estar – dentro da pasta do Comandante Kyle, no período relativo à sua primeira esposa, Tabitha. Em vez disso estava no fundo da pasta, em subpasta isolada. Havia a foto de minha mãe. Era uma foto dupla, como aquelas que vemos nos cartazes de procurada, com as Aias fugitivas.[...] O nome havia sido suprimido com tinta azul muito opaca. Havia, porém, atualizações anotadas: Mãe de Agnes Jemima, atual Tia Victoria. Fugiu para o Canadá. Atualmente trabalha como agente de inteligência da organização terrorista Mayday. [...] Embaixo disso, dizia Pai Biológico, mas o nome dele também havia sido suprimido. Não havia foto. As anotações diziam: Atualmente no Canadá [...] Virei a página: havia outro documento. Minha mãe tivera outra filha. Essa filha fora levada clandestinamente para o Canadá ainda bebê. Seu nome era Nicole. Havia uma foto (ATWOOD, 2019, p. 350-352).

É a partir dessa descoberta que se acelera o plano de fuga de ambas, arquitetado a partir da “liberdade” de locomoção que têm as Pérolas: Agnes, na condição de Tia Victoria, e Becka como Tia Immortelle estariam prontas para partir em missão e já liberadas pelo Estado, no entanto, é Nicole que acompanhará Agnes, disfarçada com as vestes de Becka, seguindo um plano minuciosamente articulado por Tia Lydia.

Ambas embarcam em Gilead antes que a farsa seja descoberta e pousam na Nova Inglaterra onde encontram um agente do Mayday que executa a fuga dando à narrativa um tom de aventura dramática. Em segurança, finalmente chegam ao Canadá e encontram com sua mãe, Offred: “abri os olhos, e estava claro demais, mas vi uma mulher ali, de pé. Ela parecia feliz e triste ao mesmo tempo; chorava um pouco.

Era quase igual à foto no arquivo de linhagens, só que mais velha” (ATWOOD, 2019, p. 427).

O reencontro de mãe e filhas não aponta para um possível final feliz, romântico e idealizado, justamente porque o foco das narrativas que se entrecruzam é o de colocar em evidência o Hológrafo de Ardua Hall, que abre e fecha a trama. A leitura atenta desse relato permite encontrar a presença do feminino como elemento de desestruturação de Gilead personificada na figura de Tia Lydia, como se busca aprofundar a seguir.

2.4.3 *Por traz de um grande homem: Tia Lydia e a crise do sistema*

A leitura de *O Conto de Aia* narra de forma explícita a tirania e a vileza do sistema personificadas na figura cruel das Tias, deixando a latente sensação de que são mulheres cruéis e alienadas, que participaram da criação das regras culturais de Gilead. Contudo, essa imagem vai sendo desconstruída a partir das primeiras páginas de *Os Testamentos*, quando se pode ver o que a vida nessa sociedade significa para elas e como tudo começou. O Hológrafo da Ardua Hall – hológrafo é, literalmente um testamento escrito pela mão da testadora – apresenta como o sistema se edificou, o que essas Tias eram antes da ascensão de Gilead, como foram escolhidas e como é viver em Ardua Hall.

Etimologicamente falando, a palavra *árdua* vem do latim, *arduus*, que se relaciona à característica de um trabalho de acordo com o seu nível de dificuldade e a palavra *hall*, do inglês, designa o espaço que separa o interior de um prédio do exterior. Assim, Ardua Hall, mais do que indicar o prédio em que moravam as Tias, designa o difícil serviço a que se prestaria aquele espaço: estruturar as bases de um sistema que separaria a vida anterior das mulheres da nova vida em Gilead e que as confinaria, em definitivo, no espaço da casa.

O Ardua Hall é o espaço de formação das Tias e de formatação de um pensamento educacional que seria ensinado nas escolas de Gilead como lei maior: fazer as mulheres cumprirem a obrigação do Plano Divino de gerar filhos para a nação, a qualquer custo, daí o sistema das Aias. No romance, quinze anos após a fundação do Regime já há Tias novas se formando, como é o caso de Agnes e Becka, contudo, todo o sistema gira em torno de quatro figuras exponenciais: Tia Lydia, Tia Elizabeth, Tia Vidala e Tia Helena, as quatro mulheres às quais foi concedido atribuído o dever

de ler e escrever as regras das escrituras do Antigo Testamento para ensinar as novas Tias a lerem e a escreverem e ter certo “poder” em Gilead.

Dentre as Tias, importa ao argumento deste estudo, o papel e a função articuladora de Tia Lydia, a única personagem de *O conto da Aia* presente no centro de ação da narrativa de *Os Testamentos*, cujo conjunto de capítulos permite analisar toda a conjuntura de Gilead. À medida que se avança na trama, descobre-se uma mulher que tenta promover a justiça, como a juíza que ela fora antes do golpe, mesmo que a custa da aplicação de castigos desnecessários e cruéis. Essa mulher age sub-repticiamente no sentido de debelar o sistema, perfilando um plano arquitetado e executado durante anos. Ao se apresentar ao leitor buscando demonstrar como conseguiu sobreviver ao sistema e no sistema, ela ressalta:

Existem outros três motivos para minha longevidade política. Em primeiro lugar, o regime precisa de mim. Eu controlo o lado feminino do empreendimento deles com um punho de ferro dentro de uma luva de couro sob uma luva de tricô, e mantenho tudo em ordem: feito um eunuco num harém, estou em posição única para fazê-lo. Em segundo, sei demais sobre os líderes – sujeira demais – e eles não sabem muito bem o que eu posso ter feito a partir disso em matéria de documentação. Se me mandarem para a forca, será que essa sujeira poderia vir a ser vazada? Eles podem muito bem desconfiar de que tomei precauções para o caso de algo acontecer, e estariam corretos. Em terceiro lugar, eu sou discreta. Cada uma desses homens eminentes sempre sentiu que seus segredos estão a salvo comigo (ATWOOD, 2019, p. 72).

Depreende-se desse trecho dois importantes elementos da constituição da personagem e da compreensão de sua angulação narrativa. O primeiro está ligado ao fato irônico de que a grande educadora personificada em Tia Lydia não é casada, o que parece contradizer a lógica do sistema, contudo mais do que considerar sua sexualidade, ressalta-se o peso do papel que exerce ao agir como um eunuco, ou seja, como homem castrado que guarda as mulheres do perigo que são os homens e que assegura que todas atuem no espaço da casa e nunca no externo. O segundo, está relacionado ao fato prenunciado de que a queda do sistema virá a partir daquilo que ela organiza e documenta.

Tia Lydia tem um papel fundamental à medida que, no movimento de sujeição pela força, ao mesmo tempo em que constrói a ordem, trabalha para a sua desagregação, o que é percebido nos muitos interditos que ela deixa em seus fluxos de pensamento, como é icônico o recorte a seguir:

Então abri a porta trancada e me enfurnei pelos Arquivos das Linhagens Genealógicas, com suas pastas sigilosas. É essencial registrar quem tem parentesco com quem, **tanto oficialmente, quanto de fato**: devido ao sistema das Aias, o filho de um casal pode não ser biologicamente descendente da mãe de elite, porque uma Aia desesperada tem chances de tentar engravidar seja lá como puder. É nossa função informar, porque o incesto deve ser prevenido; já está bom de Não bebês. Também é função do Ardua Hall guardar este conhecimento ciosamente: os arquivos são o **coração** do Ardua Hall (ATWOOD, 2019, p. 43). [grifos nossos]

Os grifos elucidam dois pontos importantes para a compreensão do sistema e da atuação de Tia Lydia: o primeiro remete ao fato de que o oficial, nem sempre será o real, pois o movimento realizado pelas lideranças políticas de Gilead trabalha para criar um referencial identitário e construir uma memória oficial a partir de seu interesse, o que implica a extinção de arquivos e a propagação de outros que atendam ao interesse do grupo no poder. Para Le Goff (1990) esses arquivos estão sempre à mercê dos governantes, que “podem controlar esta memória tão estreitamente como os novos utensílios de produção desta memória, nomeadamente a do rádio e a da televisão” (LE GOFF, 1990, p. 477). Assim, o que Tia Lydia faz é manter o que é oficial e o que é fato, condição que leva ao segundo grifo: os arquivos são o coração do Ardua Hall, mas ela é cérebro. Tanto que a produção de seus testamentos é realizada em uma biblioteca, em meio à literatura mundial proibida, local do qual ninguém poderia desconfiar, tampouco frequentar:

Uma vez isolada, retirei meu manuscrito em gestação de seu esconderijo, um retângulo oco no interior de um de nossos livros sob censura máxima: *Apologia pro vita sua: Uma defesa da própria vida*, do Cardeal Newman. Ninguém mais lê aquele tomo tão pesado, sendo o catolicismo uma heresia e praticamente um irmão do vodu, de forma que dificilmente devem espiar aqui dentro. Ainda assim, se alguém espiar será uma bala na cabeça para mim; uma bala prematura, porque ainda estou longe de estar pronta para partir. Se e quando eu partir, planejo fazê-lo com um estrondo bem maior do que esse (ATWOOD, 2019, p. 44).

É exatamente isso que ela tece ao longo de toda sua longa jornada: um estrondo maior que envolverá a figura mais icônica de Gilead: a Bebê Nicole, como já apontado acima. Nesse ponto, é importante ressaltar como a personagem transita de

uma imagem austera e cruel, no primeiro romance, para uma figura curiosa, ardilosa e, gradativamente, heroica no sentido épico, no segundo romance.

O ato de escrever, de ocultar seus escritos e de ocultar dos líderes políticos aquilo que registra contra eles pode ser lido como uma metáfora moderna do mito de Penélope, que tece para se manter viva. No mito, Penélope, mulher de beleza incomparável e de conduta ilibada, casou-se com Ulisses e quando ele partiu para a guerra, resistiu aos pedidos de casamento e às investidas de outros homens alegando estar empenhada em tecer uma mortalha para o dossel funerário de Laertes, pai de seu marido, comprometendo-se a escolher um novo marido dentre os pretendentes quando a obra estivesse pronta. Contudo, tecia durante o dia, aos olhos de todos e à noite, secretamente destecia.

No caso em análise, Tia Lydia, tecia escondida, à noite, a mortalha do sistema, desmascarando-o para o futuro. O ato de tecer, no caso de Penélope e de Tia Lydia, não pode ser lido como uma simples metáfora da mulher que espera até que algo aconteça, mas da mulher que trama, que amarra os pontos com um propósito específico e por isso mesmo, sutil e manipulador, retomando aqui o argumento de Rocha-Coutinho (1994) de que se valer de estratégias sutis de controle é o único caminho deixado à mulher. Em suas palavras: “esta forma de controle indireto não é apenas uma das formas de controle abertas às mulheres, mas, mais do que isso, a principal forma de controle que a sociedade permite que elas usem” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 143).

Problematizando essa questão ao olhar para a condição das mulheres na América Latina, Sarlo (2005), enfatiza que a estratégia feminina para abrir novos caminhos e conquistar novos espaços se constituiu historicamente muito mais como uma reforma do que propriamente uma revolução, dado que nunca houve um enfrentamento direto:

Essa peculiaridade pode explicar a estratégia que consiste no movimento duplo de conquistar espaços e reassegurar aos homens que seus privilégios e sua hegemonia não estejam em jogo em cada movimento. Por meio dessa estratégia feminina de duplicidade, a autoridade dos homens é tida como fato e, ao mesmo tempo, considerada como algo que deve ser mudado para o próprio interesse do homem, da família, da sociedade e das mulheres (SARLO, 2005, p. 173).

Nessa sutileza, Tia Lydia se desenha como a mulher subserviente perante os homens, tirana perante as meninas e humana em face do que tece para sobreviver dentro do sistema e tramar sua derrocada. Tais características a tornam uma personagem complexa, que negocia e se envolve em disputas de um modo diverso daquele que ensina nas escolas das meninas, como se depreende do trecho abaixo:

A tinta negra para desenho que venho usando está quase no fim: logo vou mudar para a azul. Requisitar um frasco dos suprimentos da Escola Vidala não deve apresentar dificuldades: eles têm aulas de desenho por lá. Nós, Tias, costumávamos conseguir canetas esferográficas no mercado paralelo, mas agora isso acabou: nosso fornecedor de New Brunswick foi preso, finalmente pego a se esgueirar mais uma vez por debaixo da cerca (ATWOOD, 2019, p. 129).

É possível afirmar que Tia Lydia aprendeu a jogar com o sistema para sobreviver a ele, não, porém, com a antecipação de Serena Joy, que se converteu em armadilha, mas com a sutileza de quem sabia como lidar com os interesses humanos. Essa habilidade é empregada para sobreviver ao Comandante Judd e se fazer um elemento indispensável para, superficialmente, garantir o sucesso do sistema e, subliminarmente o desarticular:

_Se tem de ser um círculo feminino à parte – disse eu – então deve ser separado de verdade. Dentro dele, o comando deve ser das mulheres. Exceto em caso de extrema necessidade, os homens não devem penetrar nos limites de nossas instalações, nem questionar nossos métodos. Seremos julgadas unicamente pelos nossos resultados. Embora, é claro, não seja nossa intenção deixar de notificar as autoridades quando e se for necessário.

Ele me mediu de cima a baixo, depois abriu as mãos e mostrou as palmas.

_ Carta branca – disse ele – dentro do razoável, e dentro do orçamento. Sujeito é claro, à minha aprovação final (ATWOOD, 2019, p. 195).

Atwood parece compor uma personagem tipicamente humana ao demonstrar que as mulheres servis de Gilead, dentre as quais, as Tias seriam o maior exemplo de devoção a serviço de Deus e do Estado, também se envolvem em disputas de poder e, naquele contexto, vencê-las significava sobreviver ao sistema. Para tanto, além de saber lidar com os homens, era indispensável estar acima das outras mulheres e foi isso o que Tia Lydia percebeu que precisava se sobrepor às demais

Tias fundadoras: “apesar de nossa fingida harmonia, ou até fingida colegialidade, a hostilidade subjacente já estava se criando. Se aqui é um galinheiro, pensei, quero ser a galinha-alfa. Para isso, preciso estabelecer minha hierarquia dentro da lei do galinheiro” (ATWOOD, 2019, p. 195).

Assim, compreender a importância dessa personagem na trama implica entender o modo como ela navega socialmente para sobreviver ao sistema, movimentando-se a partir de um duplo jogo de interesses: o jogo dos fundadores, que conduz à formação de um sistema social rígido que Tia Lydia se vê obrigada a implementar, e o seu jogo, encampado ao longo de anos, como estratégia para solapar esse mesmo sistema que ajudou a erigir. A complexidade dessa personagem pode ser notada também, no modo como o universo feminino é desenhado na trama: quando olhado de fora, parece coeso, com mulheres desempenhando papéis sociais rigidamente delimitados, entretanto, quando observado a partir do olhar de Tia Lydia, o que se desvela é um universo feminino complexo, no qual as mulheres também se envolvem em disputas e no qual há rivalidades que se forjam e se estabelecem independentemente do domínio patriarcal.

A narrativa, como um todo, põe em evidência que o universo feminino não é uniforme e que há nele um constante cabo de guerra entre as mulheres. Tais disputas podem ocorrer à revelia do sistema patriarcal ou serem engenhadas por ele como forma de minar as “tramas” dos grupos femininos. Ainda assim, Tia Lygia supera suas adversárias ao usar as disputas como forma de minar o sistema, isto é, ela joga se movimentando, na superfície, a partir dos interesses do sistema, e em profundidade, a partir do interesse de desarticulá-lo. Para isso, precisa minar também seu grupo feminino. Isso se torna perceptível nas intrigas entre as Tias:

Eu já fizera uma inimiga em Vidala. Ela se via como a líder natural, mas essa ideia havia saído de cogitação. Ela haveria se opor a mim de todo jeito – mas eu tinha uma vantagem: eu não seguia uma ideologia cegamente. Isso me daria uma flexibilidade que a ela faltava, no longo prazo que nos era apresentado. Das outras duas, Helena seria a mais fácil de manobrar, pois de todas nós ela era a mais insegura. [...] Elizabeth era de um círculo social mais alto, e com isso quero dizer imensamente mais alto que o meu. [...] Mas o Thank Tank tinha destruído algo nela [...] Uma a uma eu seria capaz de lidar com elas, mas, caso se unissem num trio, eu passaria por maus bocados. Meu lema seria dividir para conquistar (ATWOOD, 2019, p. 195-196).

Nota-se, aí, uma mulher estrategista desde o início, que se constituirá como a grande heroína do romance. Em *O conto da Aia*, a protagonista é Offred como representante de todas as Aias, em *Os Testamentos*, a bebê Nicole é a protagonista enunciada mas, no conjunto da obra, Tia Lydia se revela como a personagem principal. Sua estruturação enquanto heroína integra, em um novo arranjo, todas as características do herói clássico que morre por uma causa: supera desigualdades sociais e de gênero para estudar, torna-se juíza e luta pelos direitos iguais. Entretanto, a despeito de tamanha luta, tem todos os direitos cerceados no golpe de Estado, é presa e torturada em um estádio de futebol e tratada de forma propositalmente desumanizadora e animalasca: “eles estavam nos reduzindo a bichos – bichos de cativeiro – à nossa natureza animal. Estavam esfregando a nossa natureza animal na nossa cara. Para que nos considerássemos sub-humanas” (ATWOOD, 2019, p. 159). Depois disso, é presa pelo Comandante Judd, seu algoz e inimigo, em uma solitária, interrogada e forçada a aceitar o papel de Fundadora Cultural de Gilead. O diálogo a seguir, deixa entrever a peculiaridade do processo de aceitação de Tia Lydia:

-Sim, disse ele, olhos cintilantes. – Isso exaure a pessoa. Todo esse sofrimento feminino desnecessário. Nosso intento é eliminá-lo. Sei que você concorda com isso. – Ele fez uma pausa, como se me desse um momento para ponderar. Então ele abriu um novo sorriso. – Então. O que vai ser?

Se fosse meu velho eu teria redarguido, “o que vai ser do quê?” ou algo do gênero. Em vez disso, repliquei:

_ Você quer dizer sim ou não?

_ Correto. Você já experimentou do não, pelo menos em parte. Enquanto que o sim... digamos que quem não é por nós, está contra nós.

_ Entendi – falei. – Então é sim.

_ Você vai precisar provar que está falando sério – disse ele. – Está preparada?

_ Sim – disse eu outra vez. – Como? (ATWOOD, 2019, p. 190).

Tia Lydia se edifica como a mulher que, superficialmente, como forma de sobrevivência, se rendeu totalmente ao sistema, contudo, subliminarmente, ao se render, ela engendra sua destruição, o que demonstra como é superior no jogo de articulação do mundo distópico no qual fora aprisionada. Assim, como Penélope, ela desmancha a malha masculina de perversidade tecida pelos novos patriarcas, denotando uma força muito grande de articulação e de caráter que se verifica na

“justificativa” que dá para que Agnes e Becka coadunem com o plano, justificativa que é carregada de sentidos e significados:

_ No começo, as metas de Gilead eram puras e nobres, todas nós concordamos com isso – disse ela. – Mas foram subvertidas e conspurcadas por egoístas com sede de poder, como tantas vezes já aconteceu no decorrer da história. Deve ser da vontade de vocês que isso seja corrigido (ATWOOD, 2019, p. 360).

Em seu discurso, não deixa de evocar como corretos aspectos que, de fato, ela nunca considerou como tal, o que revela seu grande poder de persuasão: ela sabe que lidava com meninas que não conheceram outra visão além daquela da educação recebida em Gilead e que, por mais que os arquivos lidos tivessem demonstrado à própria Agnes que “prestar falso testemunho não era a exceção, era o costume. Por baixo de seu verniz de virtude e pureza, Gilead estava podre.” (ATWOOD, 2019, p. 328) ainda assim não venceria se incitasse um motim. O que se depreende dessa forma de agir é o estímulo a cultivar nessas meninas o pensamento de que construir uma Gilead purificada das corrupções que a corroem por dentro é uma tarefa que depende da ação de mulheres, já que os homens, representantes naturais da política, da economia e da civilidade apenas se enredaram em jogos de poder.

Contudo, conforme argumentado até aqui, não se pretende criar uma dualidade masculino-feminino no que tange à participação em jogos de poder, pois isso incorreria em simplificar o universo feminino e tratar todas as mulheres como sujeitos de pensamento uniforme. Entender, como enunciado anteriormente, a grande virada no protagonismo das distopias implica entender a complexidade do universo feminino, que não pode ser reduzido a personagens planas. Inclui-se aqui, também, a ressignificação do herói na figura de Tia Lydia, o qual, como argumenta Lukács (2000), consegue compreender o abismo existente entre seu mundo interior e o mundo externo e organizar a vida sem parar de lutar, pois precisa continuar vivendo num mundo hostil e saber lidar com pessoas cujos valores são diversos dos seus.

Esse herói se move a partir de uma melancolia de saber que “a confiança absoluta e pueril na voz interior da vocação se rompe ou diminui, mas de que também é impossível extrair do mundo exterior [...] uma voz que indique sem equívocos o caminho e determine os objetivos” (LUKÁCS, 2000, p. 87). Parece ser exatamente essa a situação de Tia Lydia ao longo dos romances em estudo.

Em suas palavras finais – “que outros mais jovens se empenhem nessa bravura. Ainda que talvez não tenham escolha sobre isso, já que a eles faltam meus privilégios” (ATWOOD, 2019, p. 432) – Tia Lydia parece incorporar o chamado a um levante juvenil, o que não deixa de ser também, uma observação da voz autoral: perceber o feminino como elemento capaz de desestruturar o poder e de reestruturá-lo. O eco desse chamado sobre outras gerações é o mote da análise que se pretende encaminhar a seguir, considerando, especialmente, a importância desse protagonismo. Analisando *O Conto da Aia*, Booker, (1994, p. 162) afirma que o livro “indica uma importante nova fonte de energias distópicas nos últimos anos, ilustrando uma virada para ficção distópica de escritoras feministas, que tradicionalmente escreveram em veias mais utópicas.”²¹ [tradução nossa].

A renovação dessa tradição de escrita nasce com a virada pós-colonial e ganha força na produção de jovens escritoras e de jovens leitores.

²¹ Do original, em Inglês, Atwood's book indicates an important new source of dystopian energies in recent years, illustrating a turn toward dystopian fiction by feminist writers, who have traditionally written in more utopian veins. (BOOKER, 1994 p. 162).

3 NOVO MUNDO, VELHOS JOGOS

A quantidade e a qualidade das distopias produzidas contemporaneamente desvelam o vigor da ficção distópica não apenas enquanto nicho de mercado, mas, tal qual sugere Booker (1994, p. 174), “como uma forma de ação social e política que ressoa com o trabalho de vários críticos e teóricos culturais modernos²²”, dada a capacidade do gênero de engendrar as transformações culturais em curso no processo de criação ficcional. É com esse olhar que se busca analisar, nesta seção, a trilogia *Jogos Vorazes* de Suzanne Collins (2010; 2011), escritora norte-americana que nasceu em 1962 e vive, atualmente, em Connecticut, nos Estados Unidos da América.

Suzanne Collins é conhecida por sua produção literária de ficção científica infantil, juvenil e jovem adulta, sendo essa última, um tipo de escrita *crossover* que transcende as fronteiras rígidas de diferentes grupos etários (FALCONER, 2010). Isto é, trata-se de uma literatura que interconecta jovens e adultos por meio de uma linguagem atenta às questões sociais, mesclando interesses tanto de um público quanto de outro. Tal aspecto contribuiu para alçar *Jogos Vorazes*, uma das obras mais conhecidas da autora, ao reconhecimento internacional que obteve entre os jovens leitores e os leitores adultos. Essa saga futurista critica o sensacionalismo, o desperdício e a banalização da violência e sua originalidade não está nos temas em si – haja vista toda a herança distópica que a precede – mas na abordagem contemporânea que dá a eles.

Collins obteve sucesso editorial em 2008, com a publicação do primeiro volume da série *As Crônicas do Subterrâneo*, em que um garoto descobre um universo mágico debaixo da cidade de Nova York. A alta dose de imaginação criadora e de ficção científica que permeia as narrativas dessa série é intensificada na trilogia *Jogos Vorazes*, que foi adaptada para o cinema, ampliando ainda mais a divulgação e as vendas ao redor de todo o mundo.

Evidencia-se, na trama, uma crítica à violência sensacionalista da indústria cultural, abertamente explorada na ideia de um jogo de morte televisionado, e à necessidade da guerra, aspecto cuja abordagem ganha contornos diferentes pelo fato

22 No original, em inglês: “dystopian fiction frequently functions as a form of social and political criticism that resonates with the work of a number of modern cultural critics and theorists.” (BOOKER, 1994, p. 174).

do pai de Collins ser um oficial aposentado da força aérea norte-americana e ter servido na Guerra do Vietnã. Tal experiência motivou o livro infantil *Year of the Jungle* (2013) – *Um ano na selva* (2015) – uma espécie de autobiografia sobre o tempo em que seu pai esteve no Vietnã, premiada pela sensibilidade de explorar o tema no universo infantil. Em *Jogos Vorazes*, no entanto, a violência da guerra é intensificada e trabalhada em meio a uma reflexão sobre os motivos que justificariam a insurreição e a rebeldia.

Em entrevista ao crítico literário da revista *Time*, Lev Grossman, a autora, ao falar sobre o tema, afirma que seu primeiro livro sobre a guerra era destinado a leitores de 9 a 14 anos (*As Crônicas do Subterrâneo: Gregor, o Guerreiro da Superfície*) e que após isso, pensou em algo para jovens adultos:

E depois *Jogos Vorazes* foi para os jovens adultos. Meu pai foi um militar. Ele era um veterano, um doutor em ciência política, e lecionou em West Point e na Faculdade do Comando da Força Aérea e lecionou na Faculdade de Guerra. Quando ele voltou do Vietnã, eu tinha provavelmente 6 anos, e ele, eu acho, sentiu que era sua responsabilidade se certificar de que todas as suas crianças tivessem um conhecimento sobre a guerra, sobre o seu custo, suas consequências. Então eu senti que fui educada nesse assunto por alguém que tinha bastante experiência, tanto na realidade quanto historicamente. E se eu pegasse os 40 anos de meu pai falando para mim sobre guerra e batalhas e me levando a campos de batalhas e compactasse-os em uma pergunta, ela provavelmente seria sobre a ideia da guerra necessária ou desnecessária. Esse é bem o coração disso. [...]. Em *Jogos Vorazes*, de acordo com a maioria das pessoas, em termos de rebelião ou de uma situação de guerra civil, esses seriam os critérios para uma guerra necessária. Essas pessoas estão oprimidas, seus filhos estão sendo retirados delas e colocados em jogos de gladiadores. Eles estão empobrecidos, estão com fome, estão bestificados. Essa seria, para a maioria das pessoas, uma situação aceitável para uma rebelião²³ (COLLINS, 2013, não paginado) [tradução nossa].

23 No original: “The first one I did was the middle-reader piece, which was *The Underland Chronicles: Gregor the Overlander* — that’s maybe 9 through 14. And then *The Hunger Games* was the YA one. My father was career military. He was a veteran, he was a doctor of political science, he taught at West Point and Air Command Staff and lectured at the War College. And when he got back from Vietnam, I was probably about 6, and he, I think, felt it was his responsibility to make sure that all his children had an understanding about war, about its cost, its consequences. So I felt like I was sort of tutored in that from somebody who was very experienced in it both as a real life and as a historical basis. And if I took the 40 years of my dad talking to me about war and battles and taking me to battlefields and distilled it down into one question, it would probably be the idea of the necessary or unnecessary war. That’s very much at the heart of it.[...]. In *The Hunger Games*, in most people’s idea, in terms of rebellion or a civil-war situation, that would meet the criteria for a necessary war. These people are oppressed, their children are being taken off and put in gladiator games. They’re impoverished, they’re starving, they’re brutalized. It would for most people be an acceptable situation for rebellion. (COLLINS, 2013).

É, portanto, nessa trilogia, que a questão da guerra e da rebelião ganha corpo e vai se desenhando em uma narrativa que descortina, gradativamente, complexos problemas socioeconômicos e de poder como pano de fundo. O primeiro livro, *Jogos Vorazes*, que dá nome à trilogia, foi originalmente publicado em 2008, sendo traduzido para o português em 2010. É nesse livro que o leitor conhece Katniss Everdeen, a narradora protagonista que vive no distrito 12 de Panem, uma nação erigida no antigo território da América do Norte, geograficamente redimensionada em 12 Distritos isolados em meio à mata selvagem e aos terrenos radioativos – decorrentes dos constantes desastres ambientais e das guerras nucleares – e comandada por um governo despótico centralizado na Capital. É também nesse livro que o leitor conhece Gale e Peeta, os personagens com os quais a protagonista viverá uma espécie de triângulo amoroso desenhado em meio a interesses coletivos e desejos pessoais.

O segundo livro, *Em Chamas*, foi publicado em língua inglesa em 2009 e traduzido em 2011 para a língua portuguesa, configurando-se, no conjunto das três narrativas, como aquela na qual a trama para derrubar o Estado Totalitário de Panem começa a ser dimensionada, levando o leitor a entender o jogo que há dentro do jogo, isto é, o jogo que os rebeldes jogavam contra a Capital em paralelo aos jogos organizados e mantidos pela Capital. Tal movimento coloca em evidência a necessidade de lutar por direitos iguais, o que, por seu turno, desencadeia a necessidade da rebelião, de líderes e de mártires. É por isso, também, que, nesse livro, a figura da heroína começa a ser formatada a partir da marca exponencial da “garota em chamas”, elemento que aparece no título, aludindo tanto às vestes flamejantes de Katniss, como se analisará adiante, quanto a seus impulsos de rebeldia.

Por fim, *A esperança*, terceiro livro da trilogia, foi publicado em 2010 e traduzido no mesmo ano que *Em Chamas*, após o sucesso editorial alavancado pela versão cinematográfica. Nesse livro, o leitor finalmente toma conhecimento da atuação de um grupo rebelde que vive no subsolo dos escombros do Distrito 13, o qual, até então, supunha-se totalmente aniquilado. A existência de tal grupo é assinalada no primeiro livro por meio de alusões aos rebeldes mortos pelas forças armadas da Capital e é apresentada ao final do segundo livro de modo amplo, sem explicitar toda a arquitetura do plano dos rebeldes.

Ao falar dos rebeldes nesses dois primeiros livros, a narrativa parece evocar um gatilho de esperança, como sugere o título do último volume, quanto à existência

de um grupo de enfrentamento à tirania. Esse movimento somente se torna concreto quando o leitor, por meio do olhar da narradora, toma conhecimento do aparato bélico e tático que existe no subsolo do distrito derrotado e o plano de guerra que envolve a figura heroica de Katniss como símbolo motivacional. Merece destaque, desde já, que as circunstâncias que levam Katniss a se constituir como heroína não apontam para um herói épico, dotado de uma força física sobre-humana e de um senso de justiça incorruptível, mas uma heroína caracterizada a partir dos conflitos pessoais que marcam seu espaço de atuação (LUKÁCS, 2000) e que é construída muito mais por interesses alheios aos seus do que por um ideal particular de transformação.

Assim entendida, essa personagem não é idealizada como uma supermulher, embora condicionada pelo estereótipo da guerreira. Na análise aqui delineada, entende-se que sua atuação não deve ser lida como uma simples transposição da versão masculina do herói épico ou dos super-heróis dos quadrinhos, mas como resultado de um redimensionamento do universo feminino em narrativas que debatem questões políticas e sociais, sobretudo em distopias, sem reduplicações ideológicas de gênero.

Cumprido esclarecer, no tocante à breve apresentação dos volumes realizada acima, que o objetivo desta seção não é o de analisar cada um deles individualmente; o que se busca é considerá-los como elementos de uma mesma saga²⁴ e, assim, serão referidos sempre pelo nome da trilogia e indicados pelo ano de publicação da versão brasileira, respectivamente, 2010, 2011a e 2011b. Essa forma de localização está concatenada ao objetivo de olhar a trajetória das personagens femininas na saga, especialmente da protagonista, e não de localizar elementos isolados em cada uma das narrativas. Ao optar por tal abordagem, o que se pretende é colocar em evidência

24 Pode-se agregar ao conjunto de narrativas que compõem a saga, o livro *A Cantiga dos Pássaros e das serpentes*, também de Suzanne Collins, originalmente publicado em 2020 e traduzido neste mesmo ano. Essa narrativa não integra a trilogia *Jogos Vorazes*, sendo publicada posteriormente, em parte pelo sucesso editorial da saga, e se volta integralmente a apresentar a vida pretérita do presidente Snow antes de sua ascensão ao poder e as tramas das quais ele participou enquanto era apenas um jovem mentor dos jogos para galgar posições no cenário político. Leitores e leitoras ficam, nessa obra, sabendo da origem humilde de Snow e as relações que manteve para se garantir na elite de Panem, morando na Capital. Aqui, o protagonismo da ação não é desempenhado por uma mulher, já que o foco é a história do jovem Snow, mas a leitura atenta da trama permite afirmar que, desde o princípio, as mulheres estiveram presentes na formatação dos jogos e que, inclusive, é uma mulher que cria as bestas, temidas criaturas assassinas que dilaceram jovens tributos na arena dos jogos.

o processo de formação e de amadurecimento de Katniss como protagonista e como heroína e a atuação das demais personagens nesse percurso.

Também é importante destacar que a referência à expressão “processo de formação” não é empregada como uma forma de classificação, haja vista que o objetivo deste estudo não é o de discutir as obras sob o prisma do conceito de romance de formação. O que se pretende é demonstrar como a narrativa mobiliza elementos que revelam o amadurecimento da protagonista ao longo de uma trajetória que, embora não seja longa, no sentido de envolver diretamente a atuação de novas gerações, desvela uma mulher complexa, que passa a se conhecer melhor e se descobre parte de um jogo de interesses, conduzindo o leitor a entender a atuação dos distintos atores desse jogo.

A arquitetura narrativa dessa trilogia ganha contornos diferentes pelo fato de o foco narrativo estar em primeira pessoa, transferindo a responsabilidade do discurso a uma personagem que, ao mesmo tempo em que narra um fato, comenta sua experiência. Neste caso,

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das personagens, ou por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde, mas a análise narrativa deve distinguir (GENETTE, 1995, p. 243).

Assim entendido, a focalização acaba colocando em evidência uma narração que difere quanto ao conhecimento: o olhar de um narrador observador é sempre menos intimista – e por isso mesmo, menos afetado – do que o olhar do narrador personagem, neste caso, o olhar de uma mulher acerca das injustiças em um mundo distópico, o que a aproxima do jovem leitor. Em *Jogos Vorazes*, o conhecimento de Katniss acerca daquilo que narra permite um envolvimento imediato em três movimentos distintos, que não aparecem de forma isolada, mas se interpenetram ao longo de cada experiência vivida na trama. No primeiro movimento, o que se evidencia é uma naturalidade quanto ao espaço, ao ambiente e à situação em que se encontra, colaborando para a construção de uma sensação de segurança. Isso ocorre, por

exemplo, quando ela narra o que conhece bem, como o seu Distrito e o desconforto coletivo que a seleção de jovens para participar dos jogos causa:

A parte em que vivemos no Distrito, apelidada de Costura, nesta hora do dia está normalmente apinhada de mineiros se dirigindo ao turno matinal. Homens e mulheres com os ombros caídos e as juntas inchadas, muitos dos quais há tempo desistiram de limpar a fuligem negra de suas unhas quebradas e de apagar as profundas rugas de seus rostos. Hoje, porém, as ruas cinzentas de carvão estão vazias. As persianas das casas baixas e escurecidas estão fechadas. A colheita só começa às duas. Pode dormir mais um pouco. Se você conseguir (COLLINS, 2010, p. 10).

Por outro lado, essa tranquilidade narrativa – sentida mesmo na descrição de cenas cruéis do cotidiano, como as condições de vida miseráveis e os açoites aos moradores – começa a se fragilizar à medida que a personagem passa a narrar situações que fogem ao seu controle emocional. Nessas situações, mesclam-se certezas e dúvidas, perfazendo uma narração mais perturbadora e desconfortante. Pode-se notar essa mudança em passagens como a que ela descobre que terá de retornar à arena, mesmo tendo saído vitoriosa dela:

Meu corpo reage antes da mente e saio correndo porta afora pela grama da Aldeia dos Vitoriosos em direção à escuridão. A umidade do piso encharcado deixa as minhas meias molhadas e fico ciente da mordida aguda do vento, mas não paro. Ir para onde? Para onde? Para a floresta, é claro. Estou na cerca antes do zumbido me fazer lembrar de como estou presa numa armadilha. Recuo, arquejando, giro nos calcanhares e volto a correr. (COLLINS, 2011a, p. 188).

Por fim, os traços de serenidade e segurança desaparecem por completo quando ela discorre sobre aquilo que não entende. Essa turbulência emocional permeia o foco narrativo em muitas passagens e pode ser claramente apreendida naquelas em que a protagonista começa a refletir sobre a complexidade e a amplitude do jogo em que se encontra:

O dia de outono vai de fresco a frio. A maior parte do esquadrão está enfiada em seus sacos de dormir. [...] Leeg 1 finalmente perdeu o controle emocional em relação à morte de sua irmã, e seus soluços abafados furam as telas das barracas e nos alcançam. Eu me comprimo em minha barraca, refletindo sobre as palavras de Haymitch. Percebendo, envergonhada, que minha fixação em assassinar Snow me fez ignorar um problema muito mais difícil. Tentar

resgatar Peeta do mundo sombrio no qual o **telessequestro** o enredou. Não sei como encontrá-lo, muito menos bolar um plano. Isso faz a tarefa de cruzar uma arena cheia, localizar Snow e colocar uma bala em sua cabeça parecer brincadeira de criança (COLLINS, 2011b, p. 289-290). [grifos nossos].

Importa ressaltar desse último trecho dois elementos importantes: o primeiro está relacionado ao termo telessequestro, que estabelece uma relação imediata com as teletelas de Orwell em *1984*, contudo, não como simples retomada. Antes, é como se a ideia de controle do pensamento iniciada em *1984* pudesse ser finalmente concretizada em *Jogos Vorazes* ao ponto de não apenas definir como uma pessoa deve pensar, mas de tirar por completo sua lucidez em relação ao tempo em que vive, amarrando esse descompasso social à vida de outras pessoas. O segundo está relacionado ao fato de Katniss viver cercada por figuras masculinas que interferem a todo o momento em suas tomadas de decisão: Haymitch, o mentor; Plutarch, um dos idealizadores dos jogos e do plano de combate à Capital; Peeta, o amor fraternal; Gale, o amor platônico e Snow, o algoz rival.

Essa situação, como se verá, tem sentido à medida que se compreende que seu heroísmo é construído pelo coletivo e confundido com sua carga de rebeldia. Dentre as personagens masculinas citadas acima, duas ocupam um papel importante na trajetória da protagonista: Gale, o caçador cético, com quem Katniss cresceu e por quem alimenta um amor, às vezes romântico e declarado, noutras confuso e sigiloso, e Peeta, o padeiro amável, com quem formará dupla nos jogos. Ao longo da trama, Katniss estabelece com ambos uma espécie de triângulo amoroso no qual oscila entre um e outro e, às vezes, refuta a ambos:

Não há a menor indicação de que amor, desejo, ou mesmo compatibilidade exercerá alguma influência sobre mim. Vou apenas conduzir uma fria avaliação do que os meus parceiros potenciais podem me oferecer. Como se, no fim, a questão fosse se, entre padeiro e um caçador, quem teria mais condições de estender ao máximo possível minha longevidade. É uma coisa horrível o que Gale acabou de dizer e também o fato de Peeta não refutá-lo. Principalmente quando todas as minhas emoções foram tomadas e exploradas pela Capital e pelos rebeldes. No momento a escolha seria simples. Posso sobreviver muito bem sem nenhum dos dois (COLLINS, 2011b, p. 355).

O que Katniss permite entrever, ao falar de Peeta, se assemelha ao que se sobressai quando fala de Gale: um misto de amor, culpa, rebeldia e instabilidade

emocional que se mesclam para compor uma narrativa em partes linear, no sentido de permitir ao leitor resgatar imediatamente os aspectos a que se refere, e, em partes, complexa porque a própria personagem é multifacetada: ora movida por um instinto maternal e romântico, apegado ao passado, como quando fala em Peeta: “penso na possibilidade de dar um último adeus a Peeta, mas acabo achando que tal atitude seria ruim para nós dois. No entanto, deslizo a pérola para o bolso de meu uniforme. Um símbolo do garoto pão” (COLLINS, 2011b, p. 278). Ora agressiva e egocêntrica, como quando pensa no que sente por Gale “porque sou egoísta. Sou covarde. Sou do tipo de garota que, mesmo podendo ser claramente útil em alguma coisa, fugiria para continuar viva e deixaria para trás para sofrer e morrer aqueles que não tinham como segui-la” (COLLINS, 2011a, p. 129). Constantemente hesitante e insegura: “como se, no fim, a questão fosse se, entre um padeiro e um caçador, quem teria mais condições de estender ao máximo possível minha longevidade” (COLLINS, 2011b, p. 355).

É importante considerar que, culturalmente, essa instabilidade, que é uma característica profundamente humana e não singularmente feminina, passou a ser tomada como um sinal de fragilidade que serviria ao propósito de desqualificar o sexo feminino. São usuais, neste contexto, as referências pejorativas à tensão pré-menstrual, à histeria e à redução de todas as incertezas da vida à atuação dos hormônios. Analisando essa relação, Héri-tier (2002) ressalta como as questões hormonais foram culturalmente associadas aos estados mentais e alçadas à condição de vulnerabilidade que demandaria vigilância e controle do corpo feminino, acentuando a valência diferencial dos sexos.

Na lógica patriarcal, as mulheres que choram, reclamam, sofrem e até mesmo adoecem – como se essas não fossem condições humanas – seriam malvistas por sucumbirem ao peso de queixas que reforçam a categorização binária dos sexos. Ao negarem isso, qual uma super-heroína, ou uma guerreira clássica, poderiam, então, desempenhar um papel culturalmente atribuído ao homem. Problematizando a questão do ponto de vista da definição de papéis sociais, Rocha-Coutinho (1994, p. 43) relembra que “as diferenças biológicas entre homens e mulheres foram tomadas pelo discurso social para explicar e manter diferenças sociais e profissionais”, o que reforçou culturalmente um estereótipo de feminilidade.

Tal estereótipo, conforme analisado anteriormente, esteve muito presente na caracterização das personagens femininas do romance romântico, das utopias e das

distopias clássicas e parece ser essa imagem que a instabilidade emocional de Katniss contribui para desconstruir: a não necessidade de ser e agir como um homem para se tornar heroína. Mais do que isso, nessa trilogia, sua condição de mulher não é tomada como elemento para reforçar as disparidades de tratamento entre mulheres e homens, pois todos são igualmente subjugados à Capital. O que a narrativa coloca em evidência é o seu processo de transformação como pessoa, acentuando sua instabilidade emocional, seus medos e sua insegurança – inclusive em relação a Gale e a Peeta – e não sua feminilidade.

Tudo isso é moldado em meio ao horror da guerra e à banalização da violência. Para melhor entender esse processo de transformação, busca-se, deste ponto em diante, analisar o universo geográfico e cultural em que a protagonista está inserida com a intenção de demonstrar como ele determina as ações das personagens femininas na trama. Tal exercício será conduzido a partir do argumento já assinalado neste estudo de que o protagonismo feminino em distopias escritas por mulheres não significa uma idealização do lugar e do papel da mulher, mas uma recondução da personagem feminina no centro de ação da narrativa.

3.1 PANEM: ESTE OUTRO MESMO LUGAR

Espaço e ambiente são bem delimitados na narrativa, embora condicionados à imaginação futurística comum às distopias: a trama se passa em um futuro pós-apocalíptico, em distintos lugares de Panem, uma nação que se reergueu após as guerras e catástrofes naturais que devastaram os Estados Unidos da América. Essa nação foi, inicialmente, dividida em 13 distritos comandados e subjugados por um governo despótico centrado na Capital, o único reduto com regalias nessa nação, que hierarquiza os distritos de acordo com a atividade rigidamente definida que cada um desempenha.

A identificação de cada distrito aparece diluída ao longo dos três volumes, sempre em meio aos fluxos de pensamento da narradora. Ao estabelecer um mapa da organização espacial de Panem, tem-se que: o distrito 1 é o que “produz artigos de Luxo e para a Capital [...] Eles são sempre os favoritos” (COLLINS, 2010, p. 77). O distrito 2 produz alvenaria e armamentos e “tornou-se o centro de defesa da Capital

[...] não apenas industrializa armas como também treina e até mesmo fornece Pacificadores” (COLLINS, 2011b, 94).

Os Pacificadores constituem a guarda armada de Panem: “nada de casamento, nada de filhos. Alguns entram nessa pela honra, outros veem como uma oportunidade para fugir das punições. Por exemplo, junte-se aos Pacificadores e suas dívidas serão perdoadas.” (COLLINS, 2011b, p. 95). Essas personagens não promovem a paz, como sugere a denominação de seu cargo, mas são representantes máximas da guerra. Do ponto de vista utópico, que determina o modo de ver da Capital, sua função é necessária para garantir a ordem, contudo, conforme argumentado anteriormente, a distopia está no mesmo lugar da utopia, alterando-se apenas o ponto de vista. Assim, para os distritos pobres, manter a ordem significa viver subjugado à miséria e ao risco iminente de punição constante e de morte pelas mãos dos Pacificadores.

O distrito 3 é onde se localizam as fábricas que produzem material científico e tecnológico e é considerado um dos mais rebeldes. O 4, considerado um distrito rico, é responsável pela pesca e é o único próximo ao mar; o 5 fornece diversas formas de energia para toda a Panem; o 6 tem a função de construir e operar os meios de transporte e a logística; o 7 é responsável pela extração de madeira e produção de celulose; o 8 é onde se localizam as indústrias têxteis; o 9 assume a responsabilidade pela distribuição agrícola e pelo processamento de grãos produzidos nos distritos 10, responsável pela pecuária, e 11, que responde pela parte agrícola de Panem e é um dos maiores. O distrito 12, por fim, é responsável pela mineração e cada um deles tem um prefeito que segue rigorosamente os comandos da Capital. Antes da cerimônia de abertura da septuagésima quarta edição dos Jogos Vorazes Katniss alude à condição dos distritos e reflete sobre sua situação:

por sermos oriundos do Distrito 12, Peeta e eu estaremos usando algum tipo de composição que tenha a ver com minérios. Como nossos macacões soltos dos mineiros não são exatamente adequados, nossos tributos normalmente acabam usando uniformes não apropriados e chapéus com lanternas na cabeça. Teve um ano em que nossos tributos ficaram plenamente cobertos de pó preto para representar a fuligem do carvão. É sempre horrível e não nos favorece em nada junto à multidão. (COLLINS, 2010, p. 74).

O trecho deixa entrever uma parcela do ridículo a que são submetidos os moradores dos Distritos que, quando protestam, são punidos com corte de comida –

pois não podem usufruir do que cultivam, apenas da ração que recebem mensalmente – e correm o risco de serem destruídos, como foi o caso do Distrito 13, o antigo centro de defesa da Capital, encarregado pelo desenvolvimento de armas nucleares e da energia nuclear antes dos Dias Escuros, termo que a Capital empregou para se referir ao levante do Distrito 13 e que carrega uma dupla significação: por um lado, alude à ausência de sol, ou seja, a falta de iluminação dos distritos e, por outro, aponta para um passado sombrio que não deve retornar, mas que é constantemente lembrado sob a ótica do ganhador. Essa perspectiva é importante para que se compreenda como o universo despótico de Panem engendra uma perspectiva utópica, do ponto de vista da Capital e profundamente distópica, do ponto de vista dos distritos.

A rebelião iniciada pelo distrito 13 levou a Capital a reforçar a divisão social e política dos distritos, segmentando a sociedade numa forma de regulação que se aproxima, no campo das reflexões teóricas, ao que Foucault (1999) analisa como quadriculamento social, ou seja, uma hierarquização que segmenta os indivíduos em grupos para facilitar a localização e o controle, garantindo a obediência pelo temor da punição individual e coletiva, ou seja, para o rebelde e para todo o seu Distrito. Esse quadriculamento também coloca em pauta a necessidade de garantir o adestramento social de indivíduos obedientes a um sistema que articula “o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e sua combinação num procedimento que lhe é específico, o exame” (FOUCAULT, 1999, p. 164).

Semelhante lógica pode ser encontrada em todas as distopias analisadas até aqui e, extrapolando da ficção, pode ser notada em fatos como o tráfico de escravos do continente africano. A estratégia de segmentar para manter o controle social foi largamente utilizada no período da escravidão, na diáspora dos negros africanos, que eram separados de seus grupos étnicos justamente para controlar as insurreições facilitadas pela linguagem em comum: “a diáspora traz em si a idéia do deslocamento que pode ser forçado como na condição de escravo, resultado de guerras, perseguições políticas, religiosas ou desastres naturais” (SANTOS, 2008, p. 181).

A dispersão dos povos africanos foi realizada em escala massiva entre os séculos XV e XIX, durante o período do tráfico de escravos, contudo, o que se assistiu não foi uma anulação total de suas culturas de origem, pois, conforme Hall (2014), os valores culturais se mantêm mesmo com as mudanças empreendidas pelas migrações territoriais: são reinventados, sincretizados e ressignificados em outros espaços. Trazendo essa reflexão para a obra em análise, pode-se dizer que a cultura

aguerrida e combatente dos Distritos nunca foi completamente aniquilada, por isso a necessidade de manter uma vigilância rígida e a punição constante por parte da Capital.

A segmentação das pessoas em distritos isolados que só podem ser adentrados por um trem que transita sob o comando da Capital pode também ser associada, no campo da história, ao sistema mantido pelo Império Romano, que dividia as pessoas em classes sociais rigidamente definidas: Nobres, Plebeus, Escravos e Libertos (ROSTOVTZEFF, 1977), dando a alguns certos privilégios que outros não dispunham, como é o caso dos nobres em relação aos plebeus e desses em relação aos escravos. Na trama, isso pode ser notado no modo como eram tratados, por exemplo, os distritos 1 e 2 em relação aos distritos 11 e 12: embora todos estivessem subjugados, os primeiros tinham melhores condições de vida e podiam treinar seus jovens para os jogos – que receberam por isso a alcunha de carreiristas – porque era desses Distritos que, usualmente, saiam os vencedores, ao passo que os Distritos mais pobres tinham que lutar por sobrevivência de um modo absolutamente injusto. É o que se nota no trecho em que a Katniss compara a condição física dos moradores da Capital a do Distrito em que mora:

Na capital, as pessoas fazem cirurgias para parecerem mais jovens e magras. No distrito 12, parecer velho significa mais uma conquista já que tantas pessoas morrem cedo. Você vê uma pessoa mais velha e deseja logo congratulá-la pela longevidade, sente vontade de perguntar a ela o segredo da sobrevivência. Uma pessoa rechonchuda é invejada porque não está ralando como a maioria de nós. (COLLINS, 2010, p. 137).

A contradição resultante desse processo se amplifica quando analisada em paralelo aos jogos. Para garantir sua supremacia, o Estado totalitário de Panem cria uma forma de diversão que funciona como uma mensagem contra qualquer tipo de insurreição: os Jogos Vorazes. Esses jogos se configuram como uma lembrança da desobediência dos distritos à capital, quando dos Dias Escuros, perfazendo-se como uma espécie de *reality show* televisionado para toda a Panem, no qual os cidadãos assistem a um jogo de morte em que pessoas lutam pela vida: “como punição pelo levante, cada um dos doze distritos deve fornecer uma garota e um garoto – chamados tributos – para participarem. Os vinte e quatro tributos serão aprisionados em uma vasta arena a céu aberto que pode conter qualquer coisa.” (COLLINS, 2010, p. 25).

Assim, a realização anual dos jogos pode ser lida como uma forma de usar a violência para garantir a diversão e alguns e reiterar a subordinação e a manutenção da ordem: “essa é a maneira encontrada pela Capital de nos lembrar que somos todos subjugados a ela. De como teríamos pouquíssimas chances de sobrevivência caso organizássemos uma nova rebelião” (COLLINS, 2010, p. 25). Sob essa chave de pensamento, os jogos são, em si mesmos, uma crítica à sociedade do consumo e do espetáculo, em que programas de televisão – como o Big Brother – realizam exibições de conteúdo superficial e supérfluo, usados para tirar o foco dos reais problemas socioeconômicos. O espetáculo, nessas condições:

apresenta-se como uma enorme positividade indiscutível e inacessível. Ele nada mais diz senão que “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, pelo seu monopólio da aparência”. (DEBORD, 1997, p.16-17).

Trata-se de uma ação intencionalmente produzida para cooptar as pessoas, tornando-as consumidoras do sensacionalismo de um modo irrefletido. Para os pensadores da escola de Frankfurt, esse tipo de atuação representa uma forma de controle e coerção que visa à criação e à manutenção de sujeitos que consumam a cultura do espetáculo sem questioná-la. De fato, observa-se o amplo alcance dessa forma de manipulação na sociedade contemporânea, porém, a exemplo do que se observará nas atitudes da população do próprio Distrito 12 da narrativa em estudo, sempre há um tensionamento das ideologias forjado no seio da própria comunidade, no movimento dialético, já que nem sempre o que os dominantes buscam com o espetáculo é passivamente consumido pelos espectadores. Pautando-se nos argumentos de Hall (2014), a cultura de dominação nunca consegue um efeito de dominação absoluto no sujeito.

Analisando a questão a partir do conceito de reprodutibilidade técnica, Benjamin (1990) alerta para o perigo decorrente de uma modificação das atitudes da massa em relação ao consumo de uma arte de reprodução: “à medida que diminui a significação social de uma arte, assiste-se no público a um divórcio crescente entre o espírito crítico e a fruição da obra” (BENJAMIN, 1990, p. 244), isso porque, “a massa é uma matriz de onde brota, atualmente, todo um conjunto de novas atitudes em face da obra de arte. A quantidade tornou-se qualidade” (BENJAMIN, 1990, p. 250).

Em outras palavras, as massas buscam um alívio de tensão cotidiana decorrente de um sistema que cansa física e mentalmente os indivíduos, os quais acabam se tornando consumidores passivos de uma cultura do espetáculo, na qual a violência pode existir como forma de entretenimento. É o caso dos Jogos Vorazes: “para fazer com que a coisa seja ainda mais humilhante, além de torturante, a Capital nos obriga a tratar os Jogos Vorazes como uma festividade, um evento esportivo que coloca todos os distritos como inimigos uns dos outros” (COLLINS, 2010, p. 25).

Para que a sociedade do espetáculo seja ainda mais reforçada, a arena tecnológica em que os jogos acontecem, um espaço de punição e horror, é, após os Jogos, transformada em ponto turístico: “as arenas são sítios históricos, preservados após os Jogos. Destinos populares para os visitantes da Capital em férias. Passar um mês, rever os Jogos, passar pelas catacumbas, visitar os locais onde as mortes ocorreram” (COLLINS, 2010, p. 159).

A escolha dos jovens que participarão dos jogos é denominada Colheita e os jogadores, Tributos:

a colheita também é uma boa oportunidade para a Capital manter a população sob vigilância. Os jovens entre doze e dezoito anos são arrebanhados em áreas separadas por cordas e assinaladas com as respectivas idades, os mais velhos na frente e os jovens, como Prim, na parte de trás. Os familiares se alinham em torno do perímetro, segurando com firmeza as mãos uns dos outros. [...] A praça é bem grande, mas não o suficiente para acomodar as oito mil pessoas do Distrito 12. Os que chegam mais tarde são dirigidos às ruas adjacentes, onde poderão assistir ao evento nos telões, já que tudo é transmitido ao vivo para todo o país. (COLLINS, 2010, p. 23).

Trata-se, em essência, de tributar dois filhos de cada distrito, um menino e uma menina, como pagamento pelos Dias Escuros. A festa anual da Colheita é o momento de apresentação das vidas que serão ceifadas nos jogos, que são, em si mesmos, uma forma de lazer associada à vida, mas que neste caso, promove a diversão com a morte. Culturalmente falando, as festas de colheitas nasceram das culturas pagãs, que tinham o propósito de entregar oferendas aos deuses como uma espécie de associação ritual entre o corpo e cosmos, conforme descreve Eliade (1992). Nessas ocasiões, era comum oferecer um tributo pela fartura obtida, rendendo ação de graças. Em *Jogos Vorazes*, as vidas ceifadas não integram um propósito cultural religioso, mas um castigo imposto pelo Estado, o qual também deve ser celebrado como festa:

depois da colheita, todos devem celebrar. E muitos o fazem, por alívio porque suas crianças foram poupadas por mais um ano. Mas pelo menos duas famílias deixarão suas persianas cerradas, trancarão suas portas e tentarão descobrir como sobreviverão às dolorosas semanas seguintes (COLLINS, 2010, p. 16).

A colheita é um ritual cruel que deve ser sumariamente seguido, pois sua função é reforçar a cultura de submissão e obediência, ainda que pareça logicamente desnecessário, como na passagem que marca o retorno de Katniss e Peeta aos jogos. Nessa ocasião, não há outra mulher a ser sorteada senão Katniss, mas o ritual é mantido e a forma com que é narrado retoma a ideia de que o foco narrativo conduz o leitor a outras experiências além da mera descrição do ambiente:

O dia da colheita é quente e abafado. A população do Distrito 12 espera na praça, suando e em silêncio, sob a mira de metralhadoras. Estou sozinha numa pequena área cercada, com Peeta e Haymitch numa cerca similar, à minha direita. A colheita leva apenas um minuto (COLLINS, 2011a, p. 201).

Desvela-se, por conseguinte, a presença constante da prisão e da morte que os Jogos promovem. A competição é televisionada, desde a Colheita, para toda a nação e é essa seleção que gera o nó narrativo da trama: no Distrito 12, Prim Rose, irmã mais nova da protagonista, é sorteada para competir na septuagésima quarta edição dos Jogos e Katniss se voluntaria para substituí-la, assumindo o centro de ação da narrativa em dois movimentos: dentro da arena, como uma das competidoras mais rebeldes dos jogos, e em Panem como um todo, enquanto símbolo da revolução no combate à Capital.

Em paralelo, o garoto sorteado para compor com ela a dupla do Distrito 12, Peeta Mellark, também passa a ocupar um papel importante na trama: é por ele que Katniss desenvolverá um sentimento de consideração, de amor fraternal e de culpa. De consideração porque, de algum modo, Peeta é recordado como o filho do padeiro que, anos antes, deixou que ela, em situação de extrema miséria após a morte do pai, ficasse com pães queimados que seriam jogados aos porcos. Fraternal porque sua docilidade acaba interferindo no comportamento de Katniss em alguns momentos e de culpa porque é com ele que ela viverá um jogo de amor romântico – inicialmente pensado como uma afronta à Capital – a partir do qual se desenha a mais impactante

e afrontosa de suas rebeldias: intoxicar-se com amoras venenosas, para que não tivessem que se confrontar, o que só terminaria com a morte de um dos dois:

Escuta – diz ele, puxando-me de volta. – Nós dois sabemos que eles precisam de um vitorioso. Só pode ser um de nós. Por favor, vença. Por mim. – E ele prossegue dizendo o quanto me ama, como se a vida seria sem mim etc. Mas parei de ouvir porque suas palavras anteriores estão presas em minha cabeça, sacudindo-a desesperadamente.

Nós dois sabemos que eles precisam de um vitorioso.

Sim, eles precisam de um vitorioso. Sem um vitorioso, a coisa toda explodiria nas mãos dos Idealizadores dos jogos. Eles teriam fracassado diante da Capital. [...]

_ Confia em mim – sussurro. Ele fixa seus olhos nos meus por um tempo e então me solta. Desamarro a parte de cima da bolsinha e coloco algumas amoras na palma de sua mão. Depois, coloco um pouco na minha. – Contamos até três?

Peeta se inclina e me beija uma vez, lentamente.

_Até três, diz ele.

Nós ficamos parados, nossas costas pressionadas uma contra a outra.

[...]

_ Um. – Talvez esteja errada. – Dois. – Talvez eles não liguem se nós dois morreremos. – Três! – Tarde demais para mudar de ideia. Ergo minha mão até a boca, dando uma última olhada para o mundo. As amoras estão quase dentro de minha boca quando os trompetes começam a soar. [...]

_ Parem! Parem! Senhoras e senhores, tenho o prazer de anunciar os vitoriosos da septuagésima quarta edição dos Jogos Vorazes, Katniss Everdeen e Peeta Mellark. Eu apresento... os tributos do Distrito 12. (COLLINS, 2010 p. 356-357).

Tal enfrentamento levará a situações que fogem ao controle da protagonista, pois o amor que ensaiam para sobreviver à arena será intensamente explorado pela mídia para debelar possíveis interpretações desse fato como uma insurreição. Isto é, uma manipulação do comportamento social da massa, no sentido analisado por Benjamin (1990), para construir a imagem de uma garota romântica e ocultar a imagem da garota rebelde.

De fato, essa é a intenção do projeto de massificação da mídia, que é recriado simbolicamente na narrativa de modo muito bem articulado, por outro lado, o enfrentamento que o trecho acima deixa entrever – evidenciando uma clara atitude de oposição ao sistema – desvela as fissuras do sistema no que tange à formação de um sujeito plenamente passivo e absolutamente controlado, pois os valores se mantêm à revelia da massificação. Isso se deve ao fato de que as identidades culturais não são formadas por um discurso homogeneizante externo, mas no interior de práticas

discursivas locais, específicas. Analisando esse aspecto sob a ótica da relação entre identidade, resistência e diferença, Hall (2014) ressalta que as identidades

emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna (HALL, 2014, p. 109-110).

A intenção da Capital com a manipulação da mídia é a formação de uma identidade inteiriça, conjugada sob o discurso de unificação e submissão, contudo, essa mesma massificação também permite reconhecer a rebeldia represada, que tem uma finalidade específica no contexto das relações culturais e de poder e é funcional para cumprir tal finalidade, como se verá. Assim, o ato de enfrentamento de Katniss permite reconhecer na personagem os alicerces para a reação, aspecto que a Capital tenta anular mudando o ponto de vista: uma atitude de claro enfrentamento passa a ser amplamente veiculada como uma atitude de amor romântico, recortando do feito apenas aquilo que importa para a manutenção da ordem.

É evidente que o movimento de dominação pela cultura midiática é forte e operante no sentido da manutenção de um discurso coeso que anula a diferenciação interna, contudo, esse “remédio” de controle e dominação aplicado possui efeitos colaterais: enquanto a Capital se empenha em construir a imagem romântica da mulher apaixonada que salva Peeta nos Jogos, os rebeldes encontram nesse ato uma fonte de resistência. É em meio a esse movimento que se forja uma heroína que não nega suas instabilidades emocionais e que, inclusive, culpa-se por elas:

As amoras. Percebo que a resposta para quem eu sou reside naquele punhado de frutas venenosas. Se as estendi para salvar Peeta porque **sabia que seria rejeitada se voltasse para casa sem ele**, então sou uma pessoa desprezível. Se as estendi porque o amava, ainda assim, sou aut centrada, embora perdoável. Mas se estendi para desafiar a Capital, sou alguém de valor. O problema é que **não sei exatamente o que estava se passando dentro de mim** naquele momento (COLLINS, 2011a, p. 130). [grifos nossos]

Esse sentimento de culpa coloca em evidência que seu heroísmo depende do momento em que está vivendo e não do poder que tem. Trata-se, em essência, do

herói problemático que, segundo Lukács (2000), seria diametralmente oposto ao herói épico, sempre arquetípico e modelar:

O herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade (LUKÁCS, 2000, p. 67).

No caso de Katniss, não há uma incorporação dos ideais coletivos justamente porque ela é instável e falível ao ponto de não ser vista como uma líder, condição que ela própria reconhece em si: “ninguém em sã consciência me deixaria fazer um algum plano. Porque, obviamente, não consigo distinguir um amigo de um inimigo” (COLLINS, 2011a, p. 411). Por outro lado, isso não impede que ela se torne uma referência para canalizar células rebeldes durante e após os Jogos, razão pela qual a Capital tenta transformá-la em uma garota apaixonada, explorando a cultura do espetáculo.

Enquanto duram os jogos, todos os cidadãos de todos os Distritos devem assisti-los, para tanto, a Capital distribui aparelhos de televisão em pontos estratégicos e nos locais de trabalho. É notável considerar, acerca disso, como a sociedade de controle das Teletelas, em 1984, e dos painéis interativos de *Fahrenheit 451* ganham um contorno ainda mais cruel em *Jogos Vorazes*: a edição anual dos jogos mantém 24 jovens presos em uma arena de morte e toda a população presa ao jogo de morte desses jovens, perfazendo um sentimento de subalternidade: “levar as crianças de nossos distritos, forçá-las a se matar umas às outras enquanto todos nós assistimos pela televisão. Essa é a maneira encontrada pela Capital de nos lembrar que somos todos subjugados a ela” (COLLINS, 2010, p. 25).

Sob essa perspectiva, os Jogos podem ser lidos como uma ressignificação da política do pão e circo, *Panem et circenses*, da Roma Antiga e a arena, uma releitura moderna do Coliseu. Conforme Rostovtzeff (1977), a prática de distribuir comida em eventos nos quais homens oriundos de povos escravizados se matavam lutando entre si ou com feras famintas era comum no Império Romano e tinha o objetivo de tirar a atenção dos cidadãos dos problemas sociais, fazendo com que não se interessassem por assuntos políticos. É exatamente o que faz Panem com os

Jogos e a alusão a tal fato histórico aparece no diálogo entre Katniss e Plutarch, demonstrando como o passado histórico se faz intermitentemente presente:

_ Certamente, existe um estoque de recursos para fins emergenciais. Mas a diferença significativa entre o 13 e a Capital são as expectativas do populacho. O 13 estava acostumado à dureza, ao passo que na Capital, a única coisa que conhecem é *Panem et Circenses*.

_ O que é isso? – Eu conheço Panem, é claro, mas o resto não faz sentido para mim.

_ É um ditado de milhares de anos atrás, escrito numa língua chamada latim sobre um lugar chamado Roma – explica ele. – *Panem et circenses* se traduz em pão e circo. O escritor queria dizer que em retribuição a barrigas cheias e diversão, seu povo desistiria de suas responsabilidades políticas e, portanto, abdicaria de seu poder. Penso na Capital. No excesso de comida. E na diversão mais importante de todas: os Jogos Vorazes (COLLINS, 2011b, p. 241).

A explicação dada pelo interlocutor de Katniss parece funcionar como uma aula de história dentro da narração e poderia ser desnecessária ao leitor experiente, capaz de recuperar tal conhecimento em um exercício de intertextualidade. Contudo, sua explicitação coloca em pauta a ausência de memória histórica dos seres humanos e evidencia, em um exercício de metalinguagem, como a distopia se cristaliza como uma ressignificação simbólica do passado. Além disso, permite reflexões de nível mais elaborado quando se considera que, ironicamente, Panem é o nome da nação, que seria, sob essa ótica, o próprio pão de seus cidadãos numa perspectiva utópica do lugar ideal, entretanto, nunca há comida suficiente, como ressalta a narradora ao falar de seu Distrito: “morrer de fome não é um destino incomum no Distrito 12. [...] A fome nunca é causa oficial da morte. É sempre a gripe, o abandono ou a pneumonia. Mas isso não engana ninguém” (COLLINS, 2010, p. 35). Assim, Panem deixa morrer de fome seus cidadãos pela distribuição injusta de pão e diversão.

Ainda nesse exercício de convergência entre ficção e realidade, é notório, também, o modo como a trama perfaz uma leitura moderna do mito do Minotauro:

Conta a lenda bem conhecida que Minos, rei de Cnossos, se recusou a sacrificar a Poséidon um touro branco de bela estampa e que o deus, como castigo, fez suscitar na esposa, Pasífae, um amor monstruoso por esse touro. Para satisfazer o desejo incontrolável, a rainha pede a Dédalo, o engenhoso arquitecto e artista, que lhe modelasse uma forma taurina, onde ela se introduziu. Da união contra-natura, nasce uma criatura híbrida, com cabeça de touro e corpo de homem, cujo nome pessoal seria Astério, mas aparece geralmente designado como Minotauro e por esse nome é conhecido. Então Minos encarrega Dédalo

de construir um edifício especial, onde esse ser fosse encerrado — o Labirinto, uma construção de plano tão complicado que dele ninguém conseguia sair, uma vez lá entrado. Em consequência da morte do filho Androgeu, o rei Minos empreende uma expedição punitiva contra a Grécia continental e, vitorioso, obriga os Atenenses ao envio regular de sete rapazes e sete donzelas para servirem de alimento ao Minotauro (FERREIRA, 2008, p. 9-10)

No mito, a tributação dura até que Teseu se oferece para liderar um grupo de jovens no labirinto e, com a ajuda de Ariadne, consegue matar o Minotauro e escapar seguindo um fio que ela lhe dera. Como punição pela desobediência, Teseu é preso e novamente consegue fugir, voando com as asas de cera de Ícaro (FERREIRA, 2008). Em *Jogos Vorazes*, a arena pode ser comparada ao labirinto do Minotauro e o estratagema de Teseu pode ser associado ao plano de resistência traçado para derrotar a Capital. No mito, o labirinto é vencido com o fio de Ariadne e na trilogia, a barreira tecnológica da arena é rompida com um fio que um dos participantes leva à arena, como parte das armas que as regras do jogo permitem. Tal fio é desenrolado por uma larga extensão de floresta, seguindo um plano que Katniss desconhece e que, ao dar errado, o executa às avessas, movida pelo impulso. Vencido o labirinto tecnológico, a fuga se dá por meio das asas de um aerodeslizador, qual as asas de Ícaro. Tudo isso é arquitetado e executado em meio a um intenso jogo de intrigas e mentiras, tal como ocorre no mito grego.

As referências à cultura greco-romana podem também ser encontradas no hábito de apresentar os tributos em bigas na abertura dos Jogos, perfazendo um paralelo entre o glamour e o horror: os tributos são preparados, maquiados e vestidos para se matarem, o que apenas reforça a ideia da cultura do espetáculo. Além dessa referência há, ainda, os nomes de personagens como Caesar, o apresentador; Claudius, o comentarista; Darius, um pacificador do Distrito 12; Flavius, Venia e Octavia, agentes do mercado da moda; Sêneca, outro idealizador dos Jogos e Cinna o estilista de Katniss e Peeta, cujo nome faz referência ao poeta romano Helvius Cinna, assassinado sob alegação de traição, destino do personagem também em *Jogos Vorazes*.

Embora seja um representante da futilidade, Cinna é o oposto da maioria da população afetada da Capital: “fico embasbacada pela aparência normal dele. A maioria dos estilistas que são entrevistados na televisão temos cabelos tão tingidos, são tão artificiais e cirurgicamente alterados que ficam até grotescos” (COLLINS, 2010

p. 71). Tal aspecto corrobora o entendimento de seu papel na trama: trata-se de uma célula da rebeldia infiltrada na Capital.

É Cinna que associa Katniss ao fogo, construindo e reforçando a figura instigadora da garota em chamas, cujo vestido utilizado na apresentação dos jogos é adornado por um fogo cênico que atrai o olhar da multidão. No contexto da narrativa, o fogo é uma associação direta com o carvão das minas do Distrito 12: “e o que nós fazemos com o carvão? Nós queimamos. Katniss, você não tem medo de fogo, tem? Ele percebe minha expressão e dá um risinho” (COLLINS, 2010, p. 75). Do ponto de vista da análise, o fogo desempenha um papel importante quando considerado como elemento que pode tanto proporcionar a morte, no sentido de ser destruidor, quanto a vida, representando, nesse caso a regeneração.

Esse último significado está muito próximo do que a imagem construída de Katniss como garota em chamas conclama: “o fogo, na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência. Reencontra-se, pois, o aspecto positivo da destruição: nova inversão do símbolo.” (CHEVALIER e GHEERBRANT apud DIES, 2009, p. 443). Ampliando esse entendimento, Bachelard (2008), considera que o fogo remete a lembranças do passado ao mesmo tempo em que conduz ao presente pela inconveniência da dor: “dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura” (BACHELARD, 2008, p. 11-12). Do ponto de vista poético, o fogo se revela em uma linguagem inflamada, que traduz uma beleza agressiva: “o fogo jamais é imóvel. Ele vive quando dorme. O fogo vivido está sempre impregnado pelo signo do ser tenso. As imagens do fogo são, para o homem que sonha, para o homem que pensa, uma escola de intensidade” (BACHELARD, 1990, p.8).

Assim entendido, o fogo representa, no contexto narrativo, uma transformação que se alimenta da imagem de Katniss, a garota em chamas, como ícone de rebeldia. Contudo, é importante atentar para o fato de que essa não é uma característica exclusivamente pessoal, mas uma apropriação do modo de ser da comunidade, desenhada em pequenas situações do cotidiano, como ultrapassar os limites da cerca que isola o Distrito 12 da mata selvagem para caçar, vender caças no mercado paralelo (o Prego), o que é, em si mesmo, um ato de rebeldia da comunidade e, portanto, uma contradição do sistema de massificação que se pretende

homogeneizante. Tais aspectos revelam as fissuras do sistema nesse Distrito e pode ser notada, por exemplo, no fato de os moradores se negarem a aplaudir os novos tributos:

para eterno crédito da população do Distrito 12, nem uma só pessoa bateu palmas. [...] Possivelmente porque me conhecem do Prego, ou conheceram meu pai, ou conhecem Prim, cujo encanto não escapa a ninguém. Então em vez de agradecer ao aplauso, eu fico parada enquanto eles participam da forma mais ousada de protesto que conseguem. O silêncio. O que quer dizer que nós não concordamos. Nós não perdoamos. Tudo isso é errado. (COLLINS, 2010, p. 31).

Esse traço de uma identidade coletiva que se sustenta à revelia do que dita o sistema se faz presente, de forma acentuada, quando Katniss decide manipular o final dos Jogos utilizando as amoras como trunfo, conforme analisado anteriormente, mas pode ser encontrada também, e com igual potência de insurreição, na relação que estabelece com Rue, do Distrito 11, durante os jogos, uma concorrente que tem a idade de sua irmã. Movida pelo fato de ver em Rue a irmã, Katniss tenta mantê-la viva na arena e durante o curto período de convivência entre ambas, Rue apresenta-lhe a **Canção do Tordo**, usada no Distrito 11 para anunciar o fim de um dia de trabalho. Tal canção é replicada por esses pássaros e serve como uma forma de comunicação que é utilizada por ambas para se movimentarem na arena.

Após a morte de Rue, Katniss, na despedida, faz pela primeira vez o gesto com o qual passará a ser lembrada: “Tchau, Rue – sussurro. E pressiono três dedos de minha mão esquerda em meus lábios e os ergo na sua direção.” (COLLINS, 2010 p. 254). Tal gesto²⁵, uma forma de cumprimento do Distrito 12, passa a indicar a resistência e ganha destaque, assim como a cantiga do tordo, nas insurreições que começam a acontecer após Katniss sair vitoriosa da arena com Peeta, como se nota no trecho a seguir, em que visita o Distrito 11:

25 Esse gesto foi utilizado por manifestantes em Hong Kong, na Tailândia e em Mianmar, país no qual, em fevereiro de 2021, após a prisão da líder civil Aung San Suu Kyi – Prêmio Nobel da Paz em 1991 por sua luta em defesa da democracia no país – houve um protesto em que os manifestantes utilizaram máscaras e fizeram utilizaram um gesto semelhante ao simbolizado pela saga distópica *Jogos vorazes*. “Segundo reportou a agência Reuters, manifestantes também reproduziram o sinal na cidade de Mandalay, exibindo uma faixa de apoio ao “movimento de desobediência civil”. Não é a primeira vez que o símbolo marca manifestações na Ásia. A saudação de três dedos ficou famosa nos protestos pró-democracia na Tailândia (que viveu sob regime militar entre 2014 e 2019).” Disponível em <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2021/02/04>. Acesso em 19 jul, 2022.

Fico lá parada, sentindo-me arrasada e apequenada, milhares de olhos fixos em mim. Há uma longa pausa. Então, de algum lugar na multidão alguém assovia a melodia de quatro notas dos tordos que Rue cantava. A que sinalizava o fim do dia de trabalho nos pomares. A que significava segurança na arena. No fim da melodia, encontrei a pessoa que estava assoviando, um homem idoso desgastado pelo tempo vestindo uma camisa vermelha desbotada e macacão. Seus olhos encontraram os meus. O que acontece em seguida não é um acidente. É muito bem-executado para ser algo espontâneo, porque acontece em total uníssono. Todas as pessoas na multidão pressionam os três dedos médios de suas mãos esquerdas contra os lábios e os estendem na minha direção. É o nosso sinal do Distrito 12, o último adeus que dei a Rue na arena. (COLLINS, 2011a, p. 72).

A associação entre Katniss e o tordo será aprofundada adiante, por hora, é importante ressaltar como o trecho deixa entrever sua resistência assumir tal posição em relação ao que passa a representar em termos de ícone da rebeldia. Por essa razão é que se torna possível afirmar que, desde a Colheita, ela vem canalizando tal referência muito mais por meio de um constructo social que independe dela do que por uma intenção individualmente premeditada. Nesse percurso, sua imagem vai se configurando como sinal de resistência em oposição à do presidente Snow, ícone da tirania.

Na trama, a personagem do presidente *Snow*, neve em português – fenômeno que carrega em si o que há de mais frio na face da terra – pode ser interpretada muito mais do que simples antagonista – dado que essa posição, como se revelará, é mais dividida com Coin – mas como uma imagem do poder patriarcal sobre a sociedade. Essa referência está diametralmente oposta à imagem insurgente e rebelde da garota em chamas que Katniss é levada a protagonizar ao longo da trama. Entretanto, sua atuação não é a única a marcar uma nova delimitação do universo feminino plural, pois há outras personagens femininas que merecem destaque, como se busca aprofundar a seguir.

3.2 AS PERSONAGENS FEMININAS EM PANEM

A trama congrega personagens femininas muito distintas entre si e é notória a presença de mulheres desempenhando funções de liderança culturalmente associadas à figura masculina, especialmente no campo da política, como é o caso da presidente Coin; da mídia televisiva, como Crescida; do treinamento desportivo,

como Atala, treinadora principal dos Jogos Vorazes e dos batalhões de infantaria. Nos batalhões, destacam-se as atuações da comandante Lyme, do grupo revolucionário do Distrito 2 e de Paylor, comandante do Distrito 8 que, após a morte de Coin, será eleita presidente. Em todos esses casos, importa observar como o movimento narrativo naturaliza essas funções, sem se ater a estereótipos de feminilidade ou masculinidade, como se nota nas observações que Katniss tece sobre Paylor:

Ela parece jovem para ser comandante. Trinta e poucos anos. Mas há um tom de autoridade em sua voz que faz com que você sinta que a designação não foi arbitrária. Ao lado dela, em meu traje novinho em folha, escovado e brilhante, me sinto como um pintinho recém-saído do ovo, não testado e apenas aprendendo a navegar no mundo (COLLINS, 2011b, p. 99).

Essa naturalização da figura feminina nesses postos estabelece, por um lado, um ponto de identificação com o leitor contemporâneo e, por outro, leva-o a questionar elementos culturalmente difundidos acerca de papéis de gênero no tempo e no lugar em que vive, servindo a distopia, neste caso, mais uma vez como ação social e política (BOOKER, 1994).

Ao traçar um inventário das diversas personagens femininas cuja atuação desvela aspectos e sentidos importantes na trama, destacam-se alguns tributos, como Wiress, Johanna Mason, Rue, Annie Cresta e Magie; algumas representantes da sociedade do espetáculo da Capital, como Effie Trinket e Tigris; outras do contexto familiar de Katniss, como sua mãe e sua irmã e, por fim, algumas mulheres do Distrito 13, como Cressida e, especialmente, Alma Coin.

Os tributos femininos que desempenham papéis importantes na narrativa aparecem, em sua maioria, no segundo livro, *Em chamas*, após a convocação para a quarta edição do Massacre do Quaternário, uma edição comemorativa dos Jogos que, diferentemente das anteriores, será realizada com os vencedores de edições passadas. No desenvolvimento do nó narrativo, essa complicação se revelará como mais uma manobra da Capital para fazer com que Katniss retorne à arena e seja morta na esperança de, com isso, debelar as insurreições que começam a se avultar após ela sair vitoriosa da arena em um movimento de claro enfrentamento à Capital.

Wiress é uma dessas tributos cujas complicações psicológicas após vencer os Jogos fizeram com que se tornasse dependente química de medicamentos que, na trama, são denominados morfináceos. Tal uso, entretanto, não fez com que perdesse

sua inteligência, característica mais marcante da personagem, pois é ela quem descobrirá que a Arena de *Em Chamas* é um relógio, desvendando a lógica com que os ataques acontecem. Sua sobrevivência na arena faz parte de um engenhoso plano no qual Johanna Mason assume esse papel. Ao final do segundo livro, descobre-se que boa parte dos tributos que participaram do Massacre do Quaternário sabiam desse plano, que era desconhecido de Katniss justamente devido à sua dificuldade de seguir regras, mas que girava em torno de sua imagem motivadora e canalizadora enquanto tordo.

Wiress é a mulher genial cuja inteligência é mascarada pela loucura – o que funcionaria para despistar a Capital – e protegida por Johanna, uma mulher forte cuja agressividade é sua característica mais marcante, o que também funciona como despiste, já que é vista como pouco sociável. Seus rompantes de fúria quase a fazem delatar o plano que integra, como se depreende do trecho a seguir:

Johana estreita seus olhos castanhos para mim com muito ódio. – Deixá-la em paz? – sibila ela. Ela dá um passo à frente e antes que eu possa reagir e me dá um tapa com tanta força que vejo estrelinhas – quem você pensa que os tirou daquela selva de sangue para você? Sua... Finnick pega Johanna, que não para de se debater, coloca-a no ombro e a carrega até a água. (COLLINS, 2011a, p. 339).

Por outro lado, Johanna também é uma personagem com níveis de profundidade que a dissociam do tipo guerreira antissocial e explosiva, inicialmente construído. Após o rompimento tecnológico da barreira, ela é presa e torturada pela Capital e, uma vez recuperada pelo Distrito 13, passa a viver à base de morfináceos. No terceiro volume da trilogia, ela ganha destaque como sobrevivente da arena que passa, inclusive, a auxiliar Katniss a canalizar sua impulsão e a perceber o contexto em que está inserida. O trecho a seguir revela a mulher por trás da fera:

Na porta do quarto de hospital, observo Johanna por um momento e percebo que grande parte de sua ferocidade encontra-se em suas atitudes abrasivas. Desprovida disso, como acontece agora, existe apenas uma jovem magra, olhos arregalados lutando para permanecer despertos contra o poder das drogas. Aterrorizada com o que o sono acarretará. Cruzo o quarto até ela e estendo o embrulho.
 _ O que é isso? – diz ela, a voz rouca. Pontas molhadas de seus cabelos formam pequenos pregos acima de sua testa.
 _ Fiz para você. É uma coisa para você botar na gaveta – Ponho o objeto nas mãos dela. – Cheire.
 Ela ergue o embrulho na altura do nariz e aspira de modo hesitante.

- Tem cheiro de casa – os olhos dela se enchem de lágrimas.
(COLLINS, 2011b, p. 275).

Importa ressaltar que a “guerreira agressiva” (Johanna) e a “gênia louca” (Wiress) não devem ser interpretadas como um modo de tipificar e romantizar a atuação feminina, haja vista que a trama evidencia a todo o momento como a tirania do Estado e a participação nos Jogos as destruíram por completo, mas de desenhar um contexto de relações que caminha da superação das dificuldades emocionais para a superação das barreiras sociais quando se está em um contexto de guerra e se tem um objetivo em comum.

Outra participação feminina importante na trama é a de Rue. Como assinalado anteriormente, ela é a tributo do Distrito 11 que desvela o absurdo dos *Jogos Vorazes*: uma criança trancada em uma arena para morrer enquanto outras crianças e outros adultos assistem. Sua presença na trama coloca em evidência a empatia de Katniss, ao mesmo tempo em que explicita o horror de um Estado despótico que enxerga crianças como um mero elemento para manter as engrenagens de um sistema opressivo e violento. Sua breve atuação na trama leva a indagações sobre quem protege as crianças contra a vilania da política do “*pão e circo*”, que é diária e televisionada, e que mecanismos dispõe a sociedade para evitar que a violência sacrifique, em primeira instância, os indefesos e inocentes.

Semelhante reflexão pode ser associada à participação de Annie Cresta na trama, personagem que ganha notoriedade no segundo e no terceiro livro não por sua ação na narrativa, mas por aquilo que representa: o desajuste emocional e o sofrimento mental resultantes da experiência na Arena. Ela é namorada de Finnick, outro tributo que participa do Massacre do Quaternário e do plano de enfrentamento à Capital e que morrerá em combate ao lado de Katniss. Quando Annie é sorteada para retornar aos Jogos, Mags se voluntaria para ir em seu lugar, abrindo novo canal de reflexão acerca da opressão violenta do Estado: trata-se de uma idosa de oitenta anos que já não se comunica oralmente, fruto dos traumas dos Jogos.

Mags fora mentora de Finnick na edição em que ele se sagrou Campeão e representa um segmento pouco comum na literatura jovem, os idosos. O curto espaço de tempo em que aparece no segundo livro coloca em evidência o sentido do sacrifício em nome de uma causa maior: ela se sacrifica quando se voluntaria para substituir uma doente mental, Annie, e quando aceita sua morte dentro da Arena para salvar

Peeta. Há nesse movimento um questionamento semelhante ao que se tece acerca das crianças: salvar os indefesos e inocentes na guerra é tarefa de um Estado que os mata para manter a ordem e o poder. Eis, mais uma vez, a dualidade entre utopia e distopia ocupando o mesmo lugar, mas sendo consideradas a partir de pontos de vista distintos.

No lado oposto da atuação dos tributos, encontra-se Effie Trinket, uma moradora da Capital que, no conjunto de atribuições e papéis nos Jogos, é a uma espécie de mestre de cerimônias responsável por apresentar a Colheita no Distrito 12 e acompanhar os tributos na preparação, até sua entrada na arena. Sua personalidade contrasta violentamente com a dos moradores do distrito: “com seus assustadores dentes brancos, cabelos cor de rosa e um primaveril vestido verde” (COLLINS, 2010, p. 24). Na trama, essa personagem se configura como uma espécie de anjo da guarda às avessas de Katniss e Peeta, pois embora se preocupe com ambos, parece alheia à realidade social do restante de Panem.

Effie representa a sociedade do espetáculo e a cultura da imagem que a Capital ostenta à custa da espoliação dos Distritos. Esses termos retomam uma problematização iniciada pelos pensadores da escola de Frankfurt e ampliada significativamente pelos estudos antropológicos, sociológicos e culturais quanto à relação entre identidade, identificação e visibilidade como elementos que permitem problematizar de modo crítico a construção do princípio de reconhecimento. Para Debord (1997), a sociedade do espetáculo introduz uma ditadura cada vez mais presente e cada vez mais invisível na sociedade moderna, a qual “se caracteriza pela combinação de cinco aspectos principais: a incessante renovação tecnológica, a fusão econômico-estatal, o segredo generalizado, a mentira sem contestação e o presente perpétuo” (DEBORD, 1997, p. 175).

Tais características podem ser plenamente encontradas na forma como a Capital governa Panem e na forma como os Jogos funcionam como entretenimento, colocando em evidência um elaborado jogo de manipulação que polariza a informação secreta, produzida pelos serviços de inteligência do governo, e a informação pública, elaborada e difundida pelos meios de comunicação para formar um modo de ser, de pensar e de agir. Tal conduta é ratificada por uma opinião pública que também é formada por esse mesmo molde, reformulando a *Panem et Circenses*, num contexto moderno, com vistas a entreter e desinformar:

Ao contrário do que seu conceito espetacular invertido afirma, a prática da desinformação só pode servir o Estado aqui e agora, sob sua direção direta, ou por iniciativa dos que defendem os mesmos valores. De fato, a desinformação reside em toda a informação existente; é como seu caráter principal. Ela só é nomeada quando é preciso manter, pela intimidação, a passividade. Quando a desinformação é nomeada, ela não existe. Quando existe, não é nomeada (DEBORD, 1997, p. 204).

Desvela-se, portanto, uma lógica de manutenção da ordem social na qual experiência e vivência são substituídas pelo automatismo da visualização, possibilitado por máquinas que, como denunciava Benjamim (1985, p. 49), demandavam apenas “apertar um dedo para fixar um acontecimento por um período ilimitado de tempo. A máquina comunicava ao instante, por assim dizer, um choc póstumo.” Em tal contexto, a imagem reproduzida tecnicamente eclodiu na formação de uma cultura que passou dos objetos para o próprio ser, utilizando o corpo como forma de manifestação da imagem.

Analisando a questão do consumo irrefletido de imagens na formação do corpo, Bourdieu (1983) esclarece que, na sociedade moderna, o corpo se tornou um “depositário do mundo social” (BOURDIEU, 1983, p. 124) no qual os grupos sociais em que esses corpos estão inseridos buscam uma imediatez da experiência corporal pautada em uma cultura de beleza e aparência física. Tal cultura, resultante do habitus, é baseada em práticas que transformam o corpo natural na busca por um corpo distinto. Contudo não se trata de uma simples aceitação, mas de um processo de despolitização que repercute no funcionamento das instituições sociais, conduzindo à formação de uma cultura de imposição, dominação simbólica e manipulação “que se exerce sobretudo através do domínio das mídias, elas próprias manipuladas, não raro à sua revelia, pelas grandes agências internacionais e pela lógica da concorrência que as opõe” (BOURDIEU, 2001, p. 61).

Essa lógica de dominação que determina modos de ser e de agir e leva à formação de um corpo distinto chega ao extremo na personagem Tigris, um exemplo de como o mercado da moda pode levar a deformações extremas em nome da imagem:

Atrás do balcão está sentada a pessoa mais estranha que já vi na vida. É um exemplo extremo de cirurgia plástica que deu errado, porque certamente nem mesmo na Capital um rosto como esse poderia ser considerado atraente. A pele foi muito puxada para trás e recebeu uma

tatuagem de listras pretas e douradas. O nariz foi achatado até praticamente deixar de existir. Eu já vira bigode de gato em pessoas na Capital, mas nada assim tão comprido. O resultado é uma máscara grotesca e semifelina que agora nos encara com olhos estreitos e desconfiados (COLLINS, 2011b, p. 343).

Ter o corpo modificado é uma máxima da cultura da imagem amplamente explorada pela Capital, no entanto, esse corpo modificado que atua na sociedade do espetáculo não é fruto de uma manifestação puramente subjetiva e individual, mas resultado de um processo de dominação simbólica, segundo o qual “a partir do adestramento dos corpos é que se impõem as disposições mais fundamentais, ao mesmo tempo que torna o indivíduo apto a entrar nos jogos sociais” (BOURDIEU, 2002, p. 65).

O corpo de Tigris é resultado desses jogos sociais que funcionam como uma negociação: o corpo vende a imagem que a Capital deseja difundir e a Capital consome esse corpo como parte de seu grupo social num movimento de dupla obtenção de bens ou capitais. Contudo, quando cessa o interesse da sociedade do espetáculo, cessa-se o uso do corpo, facilmente descartado. É o que ocorre à personagem, que era estilista de antigas edições dos Jogos e deixou de ser útil aos interesses do Estado, vendo-se obrigada a abrir uma loja de roupas e fantasias para sobreviver.

Essa personagem tem uma passagem muito breve na trama, entretanto, não deve ser encarada como mera figurante no exercício de desvendar os movimentos das personagens femininas. Ela é fruto da cultura midiática da imagem que integra e que, rejeitada pelos próprios mantenedores dessa cultura, passa a se rebelar contra ela, arriscando-se para ajudar o Tordo (Katniss) a entrar na Capital. Sua loja de peles dentro da Capital serve de abrigo e esconderijo para os rebeldes e sua conduta não é necessariamente consciente, mas uma espécie de vingança pessoal que põe em evidência, uma vez mais, um universo feminino complexo e permeado por tramas que transitam da vida pessoal à social.

No que diz respeito à mãe de Katniss, a senhora Everdeen, há que se destacar que ela se configura, ao longo da trama, como uma personagem humana e falha. No primeiro livro, tem-se a ideia de uma mãe relapsa para com suas filhas, que parece não saber como lidar com os próprios sentimentos e com a maternidade em si, que vive em um estado de ressentimento perene e de tristeza absoluta desde a morte do marido. Ao longo de toda a trama, é a única personagem feminina de relevância que

é mãe: Coin já foi, mas perdeu os filhos e Katniss o será somente no desfecho da trilogia. Tal elemento importa à medida que se entende que a participação da Senhora Everdeen na trama não se circunscreve a representar o mito da maternidade ideal, posto que ela mesma parece não se preocupar com esse ideal, como a descreve Katniss. Esses pequenos detalhes reforçam uma narrativa que, à medida em que se constitui, vai superando as reduplicações ideológicas de gênero.

Considerando que as personagens femininas na trama carregam em si, algum traço de ruptura em relação aos estereótipos, a idealização da postura maternal também pode ser lida como elemento tensionado na narrativa e mais um aspecto a ser desestabilizado na leitura de um mundo distópico. Tanto é assim, que, ao final, a mãe de Katniss decide não voltar para o Distrito 12 e a comunica por meio de uma carta. A explicação de Haymitch a Katniss: “ela está ajudando a montar um hospital no Distrito 4 [...] Ela quer que você ligue para ela assim que a gente chegar” (COLLINS, 2011b, p. 408) deixa entrever que a dor da ausência do marido e da filha morta é maior e mais pungente que a presença da filha viva. “Porque com meu pai e Prim e as cinzas, o lugar é insuportavelmente doloroso. Mas aparentemente, não para mim” (COLLINS, 2011b, p. 408).

No curso da narrativa, a protagonista demonstra sentir um amor profundo pela irmã, Prim Rose, que acaba sendo o estopim da história: Katniss participa dos Jogos porque se voluntaria para substituí-la e é, seguidamente, levada a refletir sobre a situação e o contexto em que se encontram quando estão no Distrito 13, em parte, pelo que Prim lhe diz.

No primeiro livro, Prim é descrita como a imagem de uma menina assustada e indefesa que Katniss chama carinhosamente de patinho:

Eu protejo Prim de todas as formas que posso, mas não tenho poderes contra a colheita. A angústia que sempre sinto quando ela está com algum desconforto enche meu peito e ameaça transparecer em meu rosto. Reparo que a blusa dela escapou novamente da saia na altura das costas e me forço a manter a calma.

Enfia a saia, patinho – digo colocando a blusa de volta no lugar.

Prim dá uma risadinha e faz:

_ Quaque!

_ Quaque pra você também – sorrio levemente. O tipo de coisa que somente Prim consegue arrancar de mim. (COLLINS, 2010, p. 22).

Entretanto, as reviravoltas na vida da protagonista e a revolução dos Distritos, fazem com que Prim tenha de crescer rapidamente, não como rebelde guerreira, mas como pessoa, assumindo muito precocemente sua habilidade para a área da saúde:

Ela não existe mais. A menininha com as fraldas da camisa para fora como se fosse um rabo de pato, a menina que precisava de ajuda para alcançar os pratos. [...] o tempo e a tragédia forçaram-na a crescer rapidamente – pelo menos é o que penso – e se transformar numa jovem que dá pontos em ferimentos e sabe que nossa mãe tem uma ótima audição (COLLINS, 2011b, p. 42).

Sua versão adulta também evidencia uma sagacidade para observar melhor o todo, revelando, com isso, um olhar crítico sobre o que realmente acontece e auxiliando a irmã a pensar sobre como agir em relação à causa e a Peeta:

_Katniss, acho que você não está entendendo o quanto você é importante para a causa. Pessoas importantes normalmente têm o que desejam. Se você quiser manter Peeta a salvo dos rebeldes, você vai conseguir. [...]

_ Você quer dizer que... eu poderia exigir que dessem imunidade a Peeta? Eles teriam de concordar com isso?

_ Acho que poderia exigir praticamente qualquer coisa e eles teriam de concordar – Prim franze a testa. – Só que... como é que você vai poder ter certeza que eles vão cumprir a promessa. (COLLINS, 2011b, p. 43).

É importante destacar que esse contexto social de maturidade forçada não é uma característica da distopia, mas uma leitura da realidade ressignificada na trama, pois as condições sociais de muitos países pobres revelam um quadro social em que meninas têm de se tornar mulheres muito cedo, seja porque precisam sobreviver e trabalhar – seria essa a realidade se Prim permanecesse no Distrito 12 – seja porque precisam aprender a lidar com a guerra. O saldo dessas duas condições aponta para uma terceira situação cruelmente refletida pela protagonista ao observar a irmã: “Prim médica. Ela nem podia sonhar com algo assim no 12. Uma coisa pequena e silenciosa, como um fósforo sendo riscado, ilumina a sombra dentro de mim. Esse é o tipo de futuro que uma rebelião poderia proporcionar” (COLLINS, 2011b, p. 165).

Depreende-se daí que a guerra pode ter saldos positivos e negativos para todos os lados que estão envolvidos, mas, historicamente, o lado mais frágil, como se assistiu ao longo de toda a história, sempre é mais prejudicado. No caso em análise,

a guerra proporcionará à Prim uma oportunidade que lhe será cobrada com a própria vida: uma vez médica – mesmo que ainda seja uma menina – morrerá em combate, num bombardeio comandado pela líder política da revolução e do Distrito 13, a presidente Coin.

Ao longo do terceiro volume da trilogia, descobre-se que Coin perdeu a filha e o marido e que se reergueu dessa situação juntamente com a nação do Distrito 13, que ressurgiu pela sua mão. Nesse movimento, sua vida e seus ideais passam a ser a rebelião e a derrocada da Capital. Seu nome simboliza aquilo que ela passa a representar na trama: coin (moeda em inglês) é um objeto de dupla face cujo valor fica circunscrito ao seu contexto de uso.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009), o simbolismo da moeda como elemento de duplicidade aparece na antiguidade clássica e ganha contornos morais a partir dos textos cristãos, que passam a associar a moeda à noção de discernimento dos fatos e atos. Culturalmente, a referência às duas faces da moeda passou a ser associada à falsidade e às duplas intenções e é justamente essa segunda característica que parece predominar no caso de Coin, que se apresenta o tempo todo ambígua. O diálogo entre Katniss e Boggs, um dos soldados do destacamento da frente do Tordo permite entrever esse aspecto:

- _ Em algum momento do futuro próximo, esta guerra estará resolvida. Um novo líder será escolhido. – diz Boggs.
- Abro bem os olhos.
- _ Boggs, ninguém acha que eu vou ser a líder.
- _ Não. Não acham – concorda ele. – Mas você vai dar seu apoio a alguém. Seria para a presidenta Coin? Ou para alguma outra pessoa?
- _ Não sei. Nunca pensei nisso – digo.
- _ Se sua resposta imediata não é Coin, então você representa uma ameaça. Você é a cara da rebelião [...]
- _ Então ela vai me matar para calar minha boca. – No instante em que digo essas palavras, tenho plena convicção de que são verdadeiras.
- _ Ela não precisa de você agora como ponto de apoio. Como ela mesma disse, seu objetivo primário, unir os distritos, obteve sucesso. (COLLINS, 2011b, p. 286).

As intenções de Coin não se voltaram para enaltecer Katniss como o símbolo da rebelião personificado no Tordo, mas sim, assumir o poder a partir do momento em que a situação a favorecesse. Tal aspecto reforça dois elementos importantes: o primeiro deles é o fato de que não há coesão no grupo de rebeldes e o segundo de que a narrativa não apresenta um universo feminino idealizado e uniforme como

elemento de contraposição à dominação masculina, mas coloca em evidência jogos de interesse e caprichos pessoais. Basta considerar que, ao enviar Peeta completamente transtornado para a guerra, Coin pretende apenas aniquilar Katniss, como ela mesma chega à conclusão: “mas se Coin mandou Peeta para cá, ela também decidiu uma outra coisa. Que sou mais útil a ela morta do que viva” (COLLINS, 2011b, p. 281)

Tal fato deixa entrever as reviravoltas da trama que, embora linear, acrescenta elementos de complexidade a cada personagem, como é o caso de Coin, cujas verdadeiras intenções são contornadas aos poucos, contribuindo para fazê-la figurar como antagonista ao lado de Snow. O trecho a seguir, deixa entrever a face cruel de Coin revelada pela conhecida crueldade de Snow, quando Katniss o visita após sua deposição e ele revela os verdadeiros motivos da morte de Prim:

Queria que você soubesse o quanto estou sentido com a morte de sua irmã [...] Uma tamanha perda, absolutamente desnecessária. Qualquer um poderia ver que o jogo já estava acabado naquele estágio. Na verdade, eu estava prestes a emitir uma rendição oficial quando soltaram aqueles paraquedas [...] Entretanto devo admitir que Coin executou um movimento de mestre. A ideia de que eu estava bombardeando nossas próprias crianças indefesas pôs por terra instantaneamente qualquer fidelidade que meu povo ainda pudesse ter em relação a mim. Não houve mais nenhuma resistência efetiva após isso. Você sabia que isso foi transmitido ao vivo? Dá para enxergar o dedo de Plutarch nisso. E nos paraquedas. Bom, é esse tipo de pensamento que você procura num Chefe dos Idealizadores dos Jogos, não é? [...] A minha falha – diz Snow – foi ter sido lento demais em entender o plano de Coin. Deixar que a Capital e os distritos destruíssem uns aos outros e depois avançar para tomar o poder com o 13 praticamente sem nenhum arranhão. Não se engane, desde o início ela tinha a intenção e tomar seu lugar (COLLINS, 2011b, p. 382-384).

Essa informação será crucial para definir o antagonismo de Coin em relação ao protagonismo de Katniss, levando-a a executá-la ao invés de executar de Snow na cerimônia marcada exatamente para isso. A morte Coin pela flecha manejada por Katniss revela toda a sua impulsividade: ela não mede as consequências, embora amadureça ao longo da narrativa. Tal mudança de comportamento, com várias nuances e oscilações, não ocorre com Alma Coin. Ela, assim como Snow, age de modo meticulosamente calculado ao longo de toda a narrativa, envolvendo, nesse propósito, todas as possibilidades que a sociedade do espetáculo pode oferecer.

Acerca desse aspecto, é importante analisar também, o papel de outra personagem feminina relevante na trama: Cressida, a diretora de todos os vídeos publicitários de Katniss caracterizada como Tordo. Trata-se de mais uma personagem que se desvincula da Capital e passa a integrar o grupo de rebeldes revolucionários, contudo, não como simples técnica de imagens, mas como um membro de poder dentro de sua equipe, já que as decisões do dia a dia da equipe do Tordo são tomadas por ela.

A associação dessa personagem à sociedade do espetáculo se deve ao fato de que é por meio dela que, mesmo no caos da guerra, as imagens do Tordo como ícone da revolução continuam sendo projetadas e consumidas. Várias das tomadas de Katniss como Tordo são feitas em meio a escombros, cenário aproveitado da própria realidade, mas que não deixa de se tornar um simulacro de realidade quando analisado à luz da cultura da imagem, pois

a natureza que fala à câmera é completamente diversa da que fala aos olhos, mormente porque ela substitui o espaço onde o homem age conscientemente por outro onde sua ação é inconsciente. Se é banal analisar, pelo menos globalmente, a maneira de andar dos homens, nada se sabe com certeza de seu estar durante a fração de segundo em que estica o passo. [...] É nesse terreno que penetra a câmera, com todos os seus recursos auxiliares de imergir e de emergir, seus cortes e seus isolamentos, suas extensões de campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência de um inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo (BENJAMIN, 1985, p. 29).

Assim, embora todos os habitantes de Panem possam ver o Tordo e se inspirar nele, ou injuriá-lo, o que se vê é uma representação que se formata como um conhecimento do real que não é o real, mas que é multiplicado com vistas a moldar ou determinar comportamentos, formas de pensar e iniciativas. Em alguns casos, o conjunto das imagens chega a beirar ao ridículo, como se depreende do trecho em que Cressida entrevista Katniss, levando-a a falar sobre sua relação com Peeta. O começo prenuncia o cenário e a condição emocional da entrevistada: “sento em cima do pilar de mármore caído, onde tive minha crise nervosa, e fico esperando a luz vermelha e a pergunta de Cressida” (COLLINS, 2011b, p. 184). Ao final, o que se evidencia é a máxima representação do espetáculo operando contra a sociedade do espetáculo:

Levanto os olhos para o céu e observo o voo de um gavião. – O presidente Snow uma vez admitiu que a Capital era frágil. Na época, não entendi o que aquilo significava. Era difícil ver com clareza porque eu tinha muito medo. Agora tenho mais. A capital é frágil porque depende dos distritos para tudo. Comida, energia, até mesmo para recrutar os Pacificadores que nos policiam. Se proclamarmos nossa liberdade, a Capital entra em Colapso. Presidente Snow, graças a você, estou oficialmente proclamando a minha hoje. Minha atuação, se não foi esfuziante, foi suficiente. (COLLINS, 2011b, p. 185).

Os pronunciamentos de líderes políticos durante as situações de guerra funcionam como mensagens para toda uma sociedade e não apenas a um destinatário específico e é isso que faz com que sejam tão eficazes em termos de alcance: não são apenas um discurso pontual, mas um discurso consumido por toda a sociedade do espetáculo, capaz de se reproduzir perenemente. Na trilogia em análise, as tomadas de Katniss como Tordo reforçam os propósitos da rebelião, dos rebeldes e da causa; além disso, colocam em pauta a necessidade de se rebelar e o horror da guerra.

3.3 O TORDO EM CHAMAS

Além da imagem icônica da garota em chamas, Katniss é associada também ao tordo, um pássaro fictício inspirado no *Mockinbird* (Rouxinol ou Cotovia em português), muito comum na Europa Central e culturalmente conhecido pelo amplo repertório musical. No original, em inglês, o nome é *mockingjay*, resultado do cruzamento de um *mockingbird* com o *jabberjay* (em português, gaio tagarela). Os gaios, resultado de engenharia genética, foram criados pela Capital para espionar os moradores dos Distritos, mas seu uso foi descoberto e eles foram abandonados:

Esses pássaros são engraçados e a ideia funciona como um tapa na cara da Capital. Durante a rebelião, a Capital criou animais geneticamente modificados para serem usados como arma. O termo usual para eles era *bestantes*, [...]. Um deles era um pássaro especial conhecido como gaio tagarela, que tinha a habilidade de memorizar e repetir conversas humanas em sua totalidade. [...] Demorou um tempo até que as pessoas se dessem conta do que estava acontecendo nos distritos, de como as conversas particulares estavam sendo transmitidas. Aí, é claro, os rebeldes começaram a fornecer à Capital as mais diversas mentiras e essa era a piada. Então os centros foram

fechados e os pássaros foram abandonados na natureza para morrer. (COLLINS, 2010 p. 50).

Contudo, esses animais começaram a cruzar com a fêmea de mockingbird e deram origem ao tordo, um animal híbrido capaz de imitar sons e cantos humanos. O nascimento do tordo, assim, passou a ser associado ao símbolo da resistência, tendo sua imagem reproduzida sob diversas formas como a do broche que Katniss ganha em seu Distrito:

no último instante, eu me lembro do broche dourado de Madge. Pela primeira vez, dou uma boa olhada nele. Parece até que alguém confeccionou um pequeno pássaro dourado e depois prendeu um anel em volta dele. O pássaro está preso ao anel somente pelas pontas das asas. De repente, eu o identifico: um tordo. (COLLINS, 2010 p. 49-50).

A metamorfose do gaio tagarela em tordo se torna um ingrediente para a revolução justamente porque se trata de uma arma forjada pela própria Capital que é convertida contra ela. Ao falar do que o tordo representa para os Distritos e ainda sem saber que seria associada a ele, Katniss ressalta a intenção de renovação que a imagem dessa ave congrega:

O nosso tordo não é apenas um pássaro que canta. Ele é a criatura que a Capital jamais imaginou que pudesse existir. Nunca passou pela cabeça deles que seus gaios tagarelas altamente controlados pudessem ter seus cérebros adaptados à natureza, que pudessem transmitir seu código genético, que pudessem adquirir uma nova forma. Eles não conseguiram prever a vontade que os pássaros tinham de permanecer vivos. Agora, enquanto caminho pela neve, vejo os tordos saltando de galho em galho, absorvendo as melodias dos outros pássaros, replicando-as e em seguida transformando-as em algo totalmente novo (COLLINS, 2011a, p. 10).

Sua associação à protagonista é potencializada por Cinna e explorada na sociedade espetáculo a ponto de se tornar um elemento de consumo na parte rica de Panem:

Aparentemente, meu broche com o tordo lançou uma nova moda que virou sensação da temporada, porque diversas pessoas aparecem para me mostrar seus acessórios. Meu pássaro foi copiado em fivelas de cintos, bordado em lapelas de seda, até mesmo tatuado em lugares íntimos. Todos querem usar o símbolo da vencedora. (COLLINS, 2011a, p. 89).

Contudo, ser o Tordo, no contexto da narrativa, significa assumir a imagem que esse símbolo impunha, um referencial de resistência. Como já assinalado, entretanto, essa associação não é uma escolha da protagonista, mas integra o jogo maniqueísta que Coin traça contra a Capital. Entender-se e se aceitar como Tordo é um ato permeado por conflitos pessoais exatamente porque a imagem da guerreira em Katniss é construída socialmente, levando-a a corporificar esse heroísmo como elemento catalizador:

Tínhamos que salvá-la porque você é o tordo, Katniss – diz Plutarch. – Enquanto você viver, a revolução vive. O pássaro, o broche, a canção, as amoras, o relógio, o biscoito, o vestido em chamas. Eu sou o tordo. O que sobreviveu apesar dos planos da Capital. O símbolo da rebelião. (COLLINS, 2011a, p. 408).

Assumir-se enquanto símbolo da rebelião não é uma tarefa incorporada de imediato, justamente porque a personagem não mede as consequências de seus atos e sua impulsividade a faz titubear: “o que eles querem é que eu assuma verdadeiramente o papel que designaram a mim. O símbolo da revolução. O Tordo. Não é suficiente o que eu fiz no passado, desafiando a Capital nos Jogos, fornecendo um ponto de reorganização” (COLLINS, 2011b, p. 17). Cumpre ressaltar que incorporar o tordo como ícone da revolução não é uma simples transposição da humana na super-humana, mas uma canalização das pequenas revoltas do cotidiano em torno de um ideal comum, dando esperança aos rebeldes, aspecto que a própria protagonista toma consciência ao refletir sobre como seus atos reverberam entre os moradores dos distritos:

Eles vão procurar algum sinal de que suas batalhas não foram em vão. Se eu conseguir deixar claro que ainda estou desafiando a Capital até o fim, a Capital terá me matado... mas não ao meu espírito. Existe por acaso melhor maneira de dar esperança aos rebeldes (COLLINS, 2011a, p. 258).

Sob essa ótica, sua presença na batalha não é acionada, primordialmente, como a de uma líder guerreira em si, mas de uma mártir para alimentar a rebelião, isto é, não se trata de lutar, mas de motivar a luta, como ícone explorado também pela cultura do espetáculo:

Desvelam-se, desta forma, as contingências sociais que atuam sobre a heroína e aglutinam nela a figura da resistência personificada no Tordo. Contudo, o peso dessa condição aumenta a imprevisibilidade de seus atos, o que, mais do que a caracterizar como uma simples adolescente rebelde, a torna uma personagem complexa, pois ora se aceita como mártir, ora refuta esse papel e assume a personalidade da caçadora. Em ambos os casos, no entanto, não desempenha o papel de líder consciente, porque embora personifique o arquétipo da caçadora, capaz de servir ao propósito do combate na guerra, não é articuladora, ou seja, não é capaz de traçar planos de ação e estratégias de combate para um grupo de liderados, resultado de sua impulsividade, como analisado anteriormente.

Para Jung (2000, p. 54) o arquétipo “constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar”. Isto é, são imagens mitológicas que atuam na construção de referenciais coletivos capazes de reverberar no desenvolvimento da consciência, perfazendo figuras que povoam o imaginário. Entretanto, “as estruturas arquetípicas não são apenas formas estáticas, mas fatores dinâmicos que se manifestam por meio de impulsos, tão espontâneos quanto os instintos” (JUNG, 2016, p. 96). Em outras palavras, o arquétipo pode passar por adequações conforme o lugar em que se manifesta e o momento histórico em que é evocado.

No caso em análise, Katniss refuta o arquétipo da mártir, mas o entende, como se depreende do trecho “a Capital terá me matado... mas não ao meu espírito” (COLLINS, 2011a, p. 408). Mártires eram comuns nos rituais religiosos de sacrifício da antiguidade e o termo passou a ser associado à imagem de alguém que morre em nome de uma causa social ou política, cuja atitude permanece como força motivadora. Nesse caso, a mártir é passiva e inoperante, contrapondo-se ao arquétipo da guerreira, o que permite uma correlação imediata com Artêmis, deusa grega que “costuma ser representada armada com um arco. Ela permaneceu virgem e passava seu tempo na caça, percorrendo montanhas” (WILSON, 2016, p. 48) ou com sua versão mitológica romana, a caçadora Diana “deusa da caça e deusa da lua, Diana era indiferente ao amor e famosa como caçadora infatigável” (WILSON, 2016, p. 105).

Em ambas as representações, tem-se uma donzela notável por sua habilidade de manejar arco e flechas, identificada também, como protetora das meninas – leia-se aqui a relação com Prim e Rue – e recorrentemente associada à

justiça – neste aspecto, como opositora de Snow e Coin. Tais aspectos são compatíveis com a imagem de resistência e transformação personificada pela protagonista à custa da aceitação do tordo, diferindo-se apenas no que se refere à sua relação com o amor, já que suas ações são afetadas pelo que sente em relação a Gale e a Peeta.

O perfil aguerrido de Katniss é acentuado pelo seu espírito aventureiro por sua dificuldade de ponderar as situações antes de agir e de aceitar ser moldada ao longo da trama, aspectos que foram motivadores da sua ascensão inicial como catalizadora da rebelião, mas que nunca foram bem-vistos por Coin, como assinalado. Assim, sua construção como heroína carrega traços da coletividade e, à medida que esse coletivo reconhece nela seu símbolo de luta, revitaliza o arquétipo da guerreira como representação daquilo que lhe falta. Por essa razão é que se pode afirmar que as personalidades arquetípicas atuam como disparador da consciência coletiva e se constituem como um modo de ler a vida em sociedade:

Pode-se perceber a energia específica dos arquétipos quando se tem oportunidade de observar o fascínio que exercem. Parecem quase dotados de um feitiço especial, o que também caracteriza os complexos pessoais; e assim como estes têm a sua história individual, também os complexos sociais de caráter arquetípico têm a sua. Mas enquanto os complexos individuais não produzem mais do que singularidades pessoais, os arquétipos criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras. (JUNG, 2016 p. 98).

O arquétipo da guerreira está diretamente associado ao do herói, cujo mito universal engloba a força, a coragem, a determinação e a anulação dos desejos pessoais em face do bem comum, como características exemplares. Não é o caso de Katniss que, mesmo se tornando uma referência coletiva, não abandona seus propósitos pessoais e não mede suas consequências, diferentemente de Coin e Snow, articulistas desde o começo.

Ao sentir o peso do Tordo ela se torna um símbolo de transcendência humana. Para Jung (2016, p. 197) “os símbolos de transcendência são aqueles que representam a luta do homem para alcançar o seu objetivo.” (JUNG, 2016, p. 197), isto é, tornam-se referências que penetram a consciência humana e movimentam as ações. No entanto, assumir essa representação implica uma profunda transformação na vida da personagem, que se torna uma heroína despedaçada, que não se supera

em termos de heroísmo e que não tem um final feliz, embora amadureça com esse movimento.

A maturidade, nesse caso, não está vinculada a um perfil absolutamente racional e centrado, porque essas são características que ela não terá mais em sua vida. Analisando sua trajetória, Katniss estabelece um interessante paradoxo de sua condição ao final: ela passa por uma metamorfose que não a transforma em uma bela borboleta, mas a aprisiona para sempre no casulo do terror:

Ando em zigue-zague pela mansão e desapareço dentro de um guarda-roupa cheio de coisas de seda. Arranco tudo dos cabides até obter uma pilha e então me enfurno dentro dela. Em meu bolso, encontro um tablete de morfínáceo e o engulo a seco para segurar o acesso de histeria que se aproxima. Mas não é o suficiente para colocar as coisas nos eixos. [...] Envolta em seda, me sinto uma lagarta no casulo a espera da metamorfose. Sempre supus que essa fosse uma condição tranquila. No início é. Mas à medida que a noite avança, sinto-me mais e mais presa numa armadilha, sufocada pelos tecidos escorregadios, incapaz de emergir e me transformar em algo belo. Eu me contorço para me livrar do meu corpo arruinado e desvendar o segredo do surgimento de asas perfeitas. Apesar do enorme esforço, permaneço uma criatura hedionda, minha forma atual moldada pelo fogo através da explosão de bombas. (COLLINS, 2011b, p. 389-390).

Assumir a imagem de símbolo da revolução e aceitar ser o tordo em chamas se configura, no conjunto da narrativa, como elemento catalizador que desperta o fogo existente no coração humano, retomando, neste particular a função poética que Bachelard (1990) vê na fênix, o pássaro que desperta inquietações por ser um modelo de um fogo vívido para o mundo exterior. No entanto, ao final, o que resta é o ser humano despedaçado, que não consegue esquecer o trauma de uma história marcada pela violência, pela guerra e por um jogo de morte.

Numa tentativa de se manter sã após tudo o que viveu, Katniss cria uma espécie de jogo mental cuja reflexão, que ela mesma estabelece, denota o trauma dos Jogos que viveu, os Vorazes e o das intrigas e disputas por poder: “é quando faço uma lista em minha cabeça com todo os atos de bondade que vi alguém realizando. É como se fosse um jogo. Repetitivo. Até um pouco entediante após mais de vinte anos. Mas há jogos muito piores do que esse” (COLLINS, 2011b, p. 419).

Trata-se de uma vida marcada por jogos, os mais variados e cruéis, que desvelam uma forma de pensamento profundamente despótica no sentido de não se

importar com nada que não seja a manutenção do poder. A reflexão final da protagonista, ao refletir sobre tudo o que passou, revela uma maturidade adquirida à custa de um corpo e uma mente destroçados:

Para onde quer que você se vire, você enxergará esse tipo de mundo. Snow pensava que os Jogos Vorazes eram uma forma de controle eficiente. Coin pensava que os paraquedas apressariam o fim da guerra. Mas no fim, a quem tudo isso beneficiaria? A ninguém. A verdade é que viver num mundo onde esse tipo de coisa acontece não traz benefícios a ninguém. (COLLINS, 2011b, p. 405).

O trecho permite retomar a reflexão inicial deste estudo, acerca da validade da insurreição e da guerra, acrescentando a ele uma reflexão mais ponderada quanto ao fato de que se rebelar contra as injustiças sempre será uma necessidade, sobretudo em um Estado despótico que consegue, inclusive, determinar as subjetividades humanas. No entanto, a guerra sempre será o caminho menos produtivo à humanidade, porque deixa destroçados os espaços e as pessoas. O que se destaca, ao final de *Jogos Vorazes*, é uma mensagem que ressignifica a máxima tão contemporânea que recorrentemente retorna às redes sociais de que falta à humanidade interpretação de texto e contexto, memória histórica e consciência de classe e que pode ser sintetizada nas palavras finais de Plutarch a Katniss: “o pensamento em prol do coletivo normalmente possui vida curta. Somos seres volúveis e idiotas com uma péssima capacidade de lembrar das coisas e com uma enorme volúpia pela autodestruição” (COLLINS, 2011b, p. 407).

4. AMARRANDO AS PONTAS DISTÓPICAS: UM PERCURSO COMPARATIVO

Ao retomar o problema apresentado para esta tese – qual seja, o de verificar se as distopias contemporâneas de autoria feminina, em oposição às clássicas, conseguem captar os discursos de combate às reduplicações ideológicas de papéis de gênero no percurso narrativo e na criação das personagens – observou-se que há elementos e temas que são comuns aos dois segmentos de narrativas analisadas, as clássicas e as contemporâneas. Nota-se pontos de convergência nessas duas categorias de narrativas tanto no que se refere à presença de engessamentos sociais quanto à manipulação das subjetividades.

As distopias clássicas, *Admirável Mundo Novo*, *1984* e *Fahrenheit 451*, no contexto em que foram publicadas, apresentam-se como narrativas inovadoras e perturbadoras, especialmente no que se refere à capacidade de provocar estranhamentos acerca de aspectos como política, ideologia, sociedade, cultura e degradação ambiental. Isso se deve ao potencial do texto distópico de criar formas artísticas que, ao mesmo tempo em que são fantasiosas, por se reportarem a um futuro pós-apocalíptico, são verossimilhantes devido ao fato de elaborarem esse futuro com base em elementos conflituosos do presente e de recriarem fatos do passado, realocando-os com uma nova roupagem na ficção. Segundo Booker (1994), o resultado dessa soma provoca uma desfamiliarização, estabelecendo um paralelismo em que se transfere a percepção usual de um objeto ou de um fato para outra percepção, aumentando a consciência acerca de coisas rotineiramente óbvias:

A principal técnica da ficção distópica é a desfamiliarização: concentrando suas críticas da sociedade em espaços ou cenários temporalmente distantes, as ficções distópicas fornecem novas perspectivas sobre problemas sociais e práticas políticas que, de outra forma, poderiam ser tidas como certas ou considerados naturais e inevitáveis (BOOKER, 1994, p. 19)²⁶

26 Do original, em inglês: The principal technique of dystopian fiction is defamiliarization: by focusing their critiques of society on spatially or temporally distant settings, dystopian fictions provide fresh perspectives on problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or considered natural and inevitable. (BOOKER, 1994, p. 19).

Ao conceber a distopia como uma forma artística que desfamiliariza, a autora argumenta que narrativas desse filão exercem um movimento simultâneo de atração e estranhamento, dada sua capacidade de provocar discussões relacionadas à instabilidade e à incerteza, levando a uma alternância entre o fascínio e a repulsa. Analisando essa problemática sob o ponto de vista do que concebeu como mal-estar do sujeito na pós-modernidade, Bauman (1998) ressalta que o estranhamento é ocasionado pela percepção da desordem, da diferença e do desconhecimento de algo, que gera uma sensação de indeterminação e de impossibilidade de classificação, ampliando o desconforto do sujeito.

O estranhamento e a desfamiliarização contribuem para desautomatizar, pois se constituem como experiências de choque que tiram o leitor de sua corriqueira automatização em relação ao cotidiano. Benjamin (1990), analisando o automatismo como elemento característico dos indivíduos da sociedade moderna da primeira metade do século XX, ressalta que o movimento de desautomatização evoca a repulsa e o fascínio como partes de um mesmo processo, o que faz com que o pavoroso atue sobre o sujeito como elemento catalisador. No caso das distopias, o futuro incerto e sombrio se apresenta como a faceta mais evidente do pavoroso, provocando um processo de estranhamento e, portanto, de desautomatização, que coloca em xeque a perspectiva de um futuro promissor.

Analisando essa questão numa perspectiva mais contemporânea, Sarlo (2005) observa que as hipóteses de futuro são projetadas com base nas experiências da memória, que sempre remetem ao passado e, portanto, a um lugar conhecido. Quando, no entanto, essas hipóteses, aparentemente seguras – que abrem as portas para mudanças e transformações sem perder de vista o passado – são questionadas, há um estranhamento do passado e do presente que polariza utopia e distopia como pontos de vista de um mesmo lugar:

a pergunta “o que será isto, se hoje é assim?” é possível porque, junto às hipóteses narrativas, há outras hipóteses que, silenciosamente, criticam o presente e opinam sobre o passado com as noções com que as utopias criticavam o presente e construíam o futuro: tecnologia, liberdade, determinação dos sujeitos, cidade e natureza (SARLO, 2005, p. 71).

Tem-se, portanto, como se buscou estabelecer ao longo deste estudo, um choque de perspectivas de futuro produzidas com base nas experiências do passado

e do presente, porém, consideradas de pontos de vista distintos. Tanto do ponto de vista da utopia quanto do da distopia, sobressai a imagem de um futuro determinista, “ultradeterminado e conseqüentemente insuportável, sejam quais forem seus conteúdos” (SARLO, 2005, p. 71).

Sob essa chave de compreensão, as distopias clássicas são indiscutíveis exemplos de narrativas que provocam o estranhamento, criticam o presente e apontam para um futuro sombrio, gerando incertezas acerca do que a sociedade deixa como legado. No entanto, nesse movimento, nota-se, no que toca à arquitetura narrativa, que essas obras não incorporaram reflexões sobre os papéis de gênero na sociedade, apresentando personagens femininas que ora reduplicam a concepção tradicional de gênero e de delimitação de papéis sociais, ora apenas sugerem sutis rupturas, não ocupando um papel de posicionamento e enfrentamento no centro de ação da narrativa.

Na tentativa de compor um quadro síntese das personagens femininas dessas distopias clássicas, a título de confirmação do argumento acima assinalado, tem-se que:

Quadro 1: síntese comparativa das personagens femininas das distopias clássicas

Romance	Personagem	Atuação	Reduplicações ideológicas de gênero
<i>Admirável mundo novo</i>	Lenina	Coadjuvante: estereótipo da mulher ideal e civilizada em um futuro moderno: consumista, sempre jovem e desejável, alienada, sem filhos e sem vínculos emocionais com outras pessoas.	Mulher como sujeito alheio à realidade social; Objetificação do corpo feminino; Manutenção do mito do amor materno apenas recriado simbolicamente, mas não realmente questionado.
	Linda	Coadjuvante: face negativa de Lenina: mãe, corpo decadente, carrega o peso da maternidade.	
<i>1984</i>	Júlia	Coadjuvante: o narrador a apresenta de forma ora articulada ora fútil.	Recriação da <i>Femme fatale</i> ; Reforço do poder feminino calcado apenas na sexualidade.
<i>Fahrenheit 451</i>	Clarice	Coadjuvante: estereótipo da menina inteligente e ingênua cujo conhecimento a leva à morte em um mundo machista e padronizado	Recriação da <i>Femme fatale</i> intelectualizada e ingênua; Recriação da imagem ideal de mulher: bela, recatada e do lar.

	Mildred	Coadjuvante: estereótipo da mulher ideal e civilizada em um futuro moderno: fútil, vazia e descomprometida com a realidade social	
--	---------	--	--

Fonte: o autor, 2022.

Como já assinalado, a criação dessas personagens é resultado do contexto em que tais narrativas foram escritas, num momento em que os questionamentos acerca dos papéis de gênero inexistiam ou ainda eram inexpressivos, não sendo, portanto, mobilizados na ficção, costumeiramente escrita apenas por homens. Atualmente, nota-se uma presença fortemente atuante das mulheres na criação de narrativas distópicas, o que aponta para uma quebra de paradigma.

Analisando tal processo na trajetória feminina latino-americana, Sarlo (2005) ressalta que a ocupação desse espaço esteve estritamente ligada à necessidade sociocultural de desconstruir consensos em torno daquilo que era permitido e negado às mulheres e, por isso mesmo, diretamente relacionada à atuação política num cenário de poder. Tal conquista não se configurou aos moldes de uma revolução, pois não houve um confronto armado direto, mas uma ocupação gradativa:

Ao escrever essa história, as mulheres tiveram que encontrar uma forma, um tom e uma voz audível; no século XIX mulheres de classe média, educadas e instruídas, escolhiam, com frequência, a dimensão estética do discurso e descobriram que sua escrita literária era tolerada por uma sociedade que geralmente adotava uma atitude paternalista. A poesia e a ficção expressavam muito do que as mulheres estavam autorizadas a afirmar em público, e constantemente as convenções das *belles lettres* serviram de refúgio para aquelas a quem outras (mais “masculinas”) formas de discurso foram negadas [...] Acima de tudo, essas formas de discurso tinham a vantagem de, sendo praticadas em primeiro lugar por homens, possuírem uma linha clara entre o que podia ser dito e o que deveria ser mantido em silêncio (SARLO, 2005, p.193).

Nesse movimento de ocupação, as mulheres tiveram que lutar não apenas para escrever, mas também, para escrever o que não poderia ser escrito por elas – leia-se aqui o próprio ato de escrever uma narrativa distópica – ou o que não poderia ser dito e aceito em uma cultura patriarcal. Em tal cenário, visava-se, sobretudo, à representatividade e à possibilidade de atuação na organização social e ideológica. Tais espaços são efetivamente conquistados quando se tem poder de decisão

socioeconômica e política, mas é na cultura que encontram força de expressão, porque é aí que se criam e se recriam os poderes simbólicos.

Por essa razão, é tão importante que a literatura, enquanto linguagem artística, materialize a voz-consciência da mulher nas narrativas, as quais carregam consigo o ato político de serem fundadoras e recriadoras da existência humana, reafirmando valores sociais e perpetuando explicações de mundo: “a literatura faz parte do mundo do seu público ao mesmo tempo que contribui para conformá-lo. Produz, a partir de convenções sociais, formas imaginárias, figuras semânticas, sistemas semióticos e, ao mesmo tempo, as modifica, propõe e adota” (SARLO, 2005, p. 222).

É nesse particular que se enquadram as distopias contemporâneas de autoria feminina: mais do que idealizar um futuro pós-apocalíptico para a sociedade sob um olhar feminino, essas narrativas apontam para o presente, conduzindo a uma reflexão acerca do lugar que ocupa a mulher na sociedade contemporânea e do destino que lhe caberia na distopia, que parece, como visto, retomar os erros do passado.

Há, portanto, um peso político na revisão dos papéis de gênero em narrativas distópicas que implica diretamente a aceitação ou a contestação de determinados padrões e o assentamento de ideologias, de costumes e de práticas sociais. É com esse olhar que se buscou analisar os romances distópicos contemporâneos de Margareth Atwood e Suzan Collins em comparação às distopias clássicas, entendendo que propiciam uma desconstrução da tradição utópica em relação às mulheres e reconstroem a tradição distópica clássica ao criarem textos em que a voz narrativa introduz novos sentidos de ser mulher na sociedade.

No conjunto das reflexões tecidas ao longo deste estudo, entende-se que as distopias de autoria feminina contribuem para combater o discurso de sustentação de um modo ideal e uniformizado de ser mulher pautado na herança da cultura patriarcal. Essas narrativas colocam em evidência o trágico como visão de futuro, porém, não mais como um fim em que as mulheres apenas aguardam pelas iniciativas masculinas, mas no qual também protagonizam as ações, já que o final feliz parece impossível para todos.

Em relação ao protagonismo, é importante reafirmar o entendimento de que não se trata de uma revisão do arquétipo do herói épico transposto e remodelado em uma personagem feminina imbatível, com uma conduta moral ilibada e voltada unicamente ao estabelecimento do bem comum. Trata-se, em essência, de demonstrar como o contexto de uma sociedade distópica demanda ações e

posicionamentos particulares para sobreviver ao sistema, o que carrega consigo o ato político de tecer por baixo dos panos (ROCHA-COUTINHO, 1994) e de conquistar espaços, incluindo neles novos temas e novas preocupações, “forçando os limites que definiram o assunto feminino e o espaço definido” (SARLO, 2005, p. 193).

O ato de tecer²⁷ por baixo dos panos desvela a ação de entretecer, termo que se justifica, no caso da história das mulheres, pelo sentido literal do que o próprio verbo engloba: entremear-se, permear e se inserir nos espaços em que, cultural e politicamente a mulher não era aceita, atuando ali com as estratégias de que dispunha. Trata-se de um tecer ardiloso, não no sentido negativo do adjetivo, evocando a vilania, mas como uma forma de navegação social que faz uso de ardis, que é permeada pela astúcia. No caso das narrativas em análise, esse entretecer pode ser singularmente encontrado no jogo de Serena Joy para se manter em uma situação de “poder” e no jogo de sedução de Of-fred com seu Comandante, em *O conto da Aia*, na forma de manipulação de Alma Coin em *Jogos Vorazes* ou, em sua representação mais expressiva dentre as personagens femininas em análise, Tia Lydia, de *Os Testamentos*, como se aprofundará.

Desenvolvendo o argumento da ação feminina como um ato de tecer por baixo dos panos no contexto das relações familiares brasileiras, Rocha-Coutinho (1994) ressalta a notoriedade de estudos que enfatizaram a predominância da autoridade e do poder masculino dentro e fora do lar sem se atentar às formas encontradas pelas mulheres para atuar nessa estrutura sociopolítica e cultural:

Embora a estrutura formal da autoridade em nossa sociedade possa sugerir que a mulher é incapaz e pouco importante, uma observação cuidadosa dos motivos das mulheres, dos tipos de escolha feitas por elas, das relações que estabelecem e dos objetivos que alcançam

²⁷ É válido associar, neste ponto da análise, o ato de tecer como metáfora de vida e sobrevivência, aspecto que é singularmente recriado em *A moça tecelã*, de Marina Colassanti. Trata-se de uma narrativa permeada pela atmosfera dos contos de fadas, na qual a protagonista, por meio de seus bordados, consegue materializar seus desejos. O ambiente inicial sugere uma vida simples, campestre, em que o ato de tecer é caracterizado como um poder de decidir o que é realmente necessário. Tecendo, ela busca novos caminhos e, como se quisesse suprir a ausência de um marido, tece-o. Quando, entretanto, surge o homem, nota-se uma atmosfera de ostentação demarcada pela ambição: tecer palácios, estrebarias, tecer o poder. A presença masculina destoa da visão bucólica da vida da moça e chega ao extremo do encarceramento e da apropriação de seu dom. Essa moça sem nome pode ser qualquer uma em qualquer tempo, que entretece seu destino sem alardes e que, desse mesmo modo, destece seu companheiro silenciosamente. O conto parece chamar atenção para esse poder feminino de entretecer e criar fissuras na cultura de superioridade masculina, caracterizando-se, também, como uma narrativa que recria a existência humana ao reafirmar um novo valor social e uma nova explicação de mundo. COLASANTI, Marina. *A moça tecelã*. In: **Contos brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Moderna, 1991.

indica que mesmo em situações patentes de desigualdade a mulher possui muito mais poder do que teoricamente se tem admitido. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 20).

Em seu argumento, a autora explica que as formas de navegação social encontradas pelas mulheres ao longo dos séculos revelam que a conquista de espaço, antes de qualquer enfrentamento político ideológico historicamente conhecido – como a queima dos Sutiãs em setembro de 1968, nos Estados Unidos da América ou os ativismos contemporâneos como a Marcha Mundial das Mulheres – foram tecidas à base de uma forma de convencimento que passa tanto pela sensualidade quanto pela astúcia. Trata-se de uma tecitura tipicamente feminina, que é ardilosa no sentido de ser silenciosa, persistente, resiliente e eficaz.

Assim entendida, a astúcia feminina desvela uma espécie de “jeitinho” de lidar com a situação, que é decorrente de sua própria condição na sociedade: “fazer uso de estratégias mais sutis, indiretas, manipulativas para influenciar e gerir suas vidas, bem como para influenciar e gerir a vida daqueles que estão a sua volta, no domínio que sempre foi seu, o da família” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 142). Evidentemente que não se pretende aqui, reforçar o entendimento de que esse tenha sido o único modo de navegação social, pois fazê-lo seria incorrer no erro de reduplicar ideologicamente os papéis de gênero e a própria natureza deste estudo se pretende um alargamento desta fronteira. Antes, o que se busca é enfatizar como essa forma de agir esteve presente no processo de ocupação dos espaços sociais por parte das mulheres, formatando-se como resultado de uma capacidade criativa de se inserir na vida social. Transportando tal entendimento para as narrativas em estudo, nota-se que tais ardis são usados tanto para garantir espaço e *status*, como é o caso de Serena Joy, quanto para reaver o poder, como se vê na personagem de Alma Coin.

Em *O conto da Aia*, esse entretecer aparece, também, como uma forma de as mulheres demonstrarem poder dentro dos espaços em que atuam e realizar pequenas modificações no sistema. Tal aspecto é notório, por exemplo, quando Serena Joy, recebe Of-fred em sua casa:

Então é você a nova, disse ela. Não deu um passo ao lado para me deixar entrar, apenas ficou parada ali, no vão da porta, bloqueando a entrada. Queria fazer com que eu sentisse que não poderia entrar em sua casa a menos que ela me autorizasse. Há uma disputa de poder, hoje em dia, com relação a detalhes desse tipo. (ATWOOD, 2017, p. 22-23).

Depreende-se a partir da observação da narradora protagonista que a casa ainda é um espaço de poder da mulher, não como mantenedora, mas como responsável pela organização do universo doméstico, lugar e papel social culturalmente legado à esposa, como aquela que manda no lar e tenta convencer seu homem com os recursos de que dispõe: o ardil e a sedução. Cumpre retomar, como já anteriormente assinalado, que essa mesma astúcia feminina foi também culturalmente empregada para reforçar o estereótipo da *Femme fatale* como perigo que deveria ser combatido pelos homens e pela igreja, reforçando uma postura acentuadamente misógina (DOTTIN-ORSINI, 1996).

O fato de atuar por meio de ardis, como arma com a qual foi, inicialmente, possível lutar, contribuiu para reforçar um estereótipo feminino que seria culturalmente empregado para classificar todas as mulheres, reforçando a ideia de um universo feminino planejado e coeso. No entanto, seguindo o curso da análise apresentada até aqui, as distopias contemporâneas de autoria feminina pluralizam esse universo ao evidenciar a astúcia como modo de navegação social para Serena Joy, Of-fred, Alma Coin e, de forma maximizada, em Tia Lydia, porém praticamente inexistente em Katniss.

No que se refere às personagens coadjuvantes, o que fica evidente é a acentuada oposição em relação às coadjuvantes das distopias clássicas, contribuindo para a representação de subjetividades plurais. Analisar essas personagens de forma particularizada não significa nivelar o grau de importância das protagonistas no enredo e no desenvolvimento do nó narrativo, mas manter um olhar atento ao que se denominou, neste estudo, como universo feminino plural das narrativas contemporâneas em análise. Essas narrativas apresentam personagens com anseios distintos, que se valem de todas as armas de que dispõem e não são uniformes no que se refere a ambições e lutas, mas movidas por interesses particulares que se entrecruzam no conjunto da narrativa.

Na tentativa de explicitar essa pluralidade, o quadro comparativo apresentado a seguir, elenca semelhanças e diferenças que o exercício de leitura coloca em relação no que toca à análise das coadjuvantes, favorecendo a compreensão do modo como a mulher age no contexto de embate em que se encontra.

Quadro 2: síntese comparativa das principais personagens femininas coadjuvantes nas distopias contemporâneas

Romance	Personagem	Ações e intenções	Posição de Poder e movimentação na trama
<i>O conto da Aia</i>	Serena Joy	Manipula o sistema para manter o status e se manter em uma situação confortável dentro daquilo que era destinado às mulheres em Gilead.	É Esposa de um Comandante e se movimenta guiada por interesses particulares, relacionados ao seu papel social de Esposa.
<i>Os testamentos</i>	Tias	Mulheres de confiança dentro do universo masculino de Gilead; embora todas ajam de modo aparentemente coeso, como classe, movimentam-se por interesses particulares.	Detêm “poder” para comandar o universo feminino.
<i>Jogos Vorazes</i>	Alma Coin	Lidera politicamente a luta de enfrentamento à Capital e tece o plano de derrocada de Panem.	É líder do Distrito 13 e articula interesses pessoais e coletivos, mesclando um sentimento pessoal de revanche aos interesses da comunidade. Usa a figura do tordo – Katniss – para isso e não se importa em matar seus seguidores para conseguir o que deseja.

Fonte: o autor, 2022.

Serena Joy, em *O conto da Aia*, tece por baixo dos panos, desde o golpe até o assentamento do regime teocrático, com o intuito de se manter em uma situação de poder dentro dos limites do que caberia às mulheres nesse novo contexto, o que significava se tornar uma Esposa. Para tanto, seria indispensável também, tornar-se mãe, situação em que, uma vez mais, a personagem se mostra astuta no sentido de driblar o sistema e construir seu próprio jogo com a Aia e o Motorista. Nesse movimento, não há uma troca de favores, mas uma manipulação direta, amplificada pela posição de poder que ela ocupa, o que reforça o argumento de um universo feminino guiado por interesses particulares, que se movimenta por baixo dos panos.

Extrapolando da literatura para a vida social, é notório considerar que a história das conquistas femininas foi marcada por anseios e desejos que, antes de reverberarem coletivamente, eram individuais e revelavam situações de vida

marcadas por posições desiguais na sociedade, delineadas pelas diferenças de classe.

Aplicando essa lógica na literatura, tem-se que a posição de Esposa de Serena Joy lhe confere certo poder em relação às demais mulheres – exceto às Tias, que não seguem ordem das Esposas – ainda que todas estejam igualmente subjugadas aos homens. Tal poder é estabelecido primeiramente por uma diferença de classe social, que distingue pobres de ricos, mas também envolve outro aspecto importante no contexto das relações de poder em *O Conto da Aia*: ser mãe, papel social que também é entretecido à luz da figura do *Pater famílias*. Analisando o poder da mulher na família, Rocha-Coutinho argumenta que:

Desprovia do poder masculino na sociedade, que era o único poder então reconhecido, parece que a mulher adquiria seu poder na família manipulando e tentando tornar dependentes dela o marido e os filhos, por trás de uma máscara de perfeição, solicitude, compreensão e retidão, doce e rígida. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 142).

No caso de *O conto de Aia*, a garantia da maternidade está circunscrita à condição de Esposa, a que comanda a casa e que mantém certo poder no espaço familiar, o que é resultado de uma voz autoral atenta aos pequenos detalhes. Quando se compara tal elemento a *Admirável Mundo Novo*, nota-se que o poder de atuação no espaço familiar é totalmente suprimido devido à reconfiguração do conceito de família e de maternidade. Nessa narrativa, retira-se da mulher até mesmo o poder da maternidade, reenquadrando-a como mera administradora dos espaços de incubação dos fetos e de educação, o que revela em si, a manutenção de um estereótipo: embora não devam ser mães, cabe às mulheres atuarem nos espaços de cuidado e educação, tarefas culturalmente delineadas como femininas. Tal constatação coloca em pauta, uma vez mais, a dualidade entre utopia e distopia como pontos de vista distintos de uma mesma questão: a forma de organização social ideal da narrativa de Huxley caracterizaria uma “boa sociedade” apenas para os homens, pois para as mulheres, a retirada da prole, significa a negação até mesmo do poder familiar.

Há outro ponto que merece atenção, também estreitamente relacionado ao poder da maternidade: em *Admirável Mundo Novo* as mulheres não devem ser mães, tarefa que fica a cargo da engenharia genética do Estado e em *O conto da Aia*, as mulheres que são Esposas precisam ser mães e o processo de fecundação e

gestação ocorre de maneira tradicional, entretanto, com o espólio do útero alheio. Aqui, portanto, o processo de gestação não evolui tecnologicamente, mas permanece tão a serviço dos ideais do Estado quanto em *Admirável Mundo Novo*.

No caso específico das Tias como personagens coadjuvantes, há que se ressaltar a complexidade do que representam em termos narrativos: elas são, em boa medida, o melhor exemplo de como o universo feminino é complexo mesmo quando parece coesamente estratificado olhando de fora. As rivalidades internas, a disputa por poder nas “escolas” em que atuam e o papel que representam também coloca em evidência o entretecer. O trecho a seguir, representa essa não submissão integral à estratificação que lhes foi imposta. Trata-se da passagem em que Tia Lydia consegue traçar um plano para investigar qual das Tias estaria tramando a sua derrocada, deixando claro o jogo de entretecer como ação que se manifesta não apenas da mulher para os homens, mas também, entre elas mesmas:

sob o manto da escuridão, e com o auxílio de uma furadeira para pedra, um par de alicates, e um pouco de argamassa, instalei duas câmeras de vigilância a pilha na base da minha estátua. [...] Seria excelente possuir um lote de fotos irrefutáveis de Tia Elizabeth plantando provas na forma de ovos cozidos e laranjas em meus pés pétreos, num esforço para me desacreditar. [...] Tendo me dito anteriormente que Elizabeth é quem tentava me incriminar, era a própria Vidala que plantava a prova contra mim (ATWOOD, 2019, p. 227).

Entender o jogo de poder que as Tias travam entre si é um elemento indispensável para que se compreenda a forma plural com que o universo feminino é desenhado nas narrativas de Atwood. Essa mesma disputa também é assinalada no modo como elas se apresentam em relação às demais classes de mulheres, dentre as quais, ocupam uma posição de poder privilegiada, a de organizar o processo de gestação a serviço do Estado: “as tais Esposas chorosas pretendiam aliciar meus poderes arcanos em sua busca pela fertilidade, pobrezinhas. [...] Vou ver o que se pode arranjar para elas” (ATWOOD, 2019, p. 228).

O poder em relação às demais mulheres está na função das Tias de doutrinar as mulheres e de ocupá-las de modo que não intervenham no universo masculino. Contudo, é nesse movimento que o entretecer ganha força entre as mulheres: Tias, Esposas, Aias, Marthas, Economoesposas atuam em relações de micropoderes à

revelia do que determina o poder masculino e vão redesenhando a ação feminina na história.

Tanto em *O Conto da Aia* quanto em *Os Testamentos* a trama evidencia a dominação patriarcal e as fissuras encontradas pelas mulheres para agir nesse processo e sobreviver a ele. Tal feito não é notado nas distopias clássicas, mesmo se considerada a forma como Júlia consegue manter encontros amorosos secretos com Winston em *1984* ou o modo como Clarice influencia Montag em *Fahrenheit 451*, porque o que se evidencia em ambos os casos é a figura masculina e não a feminina. Ou seja, a ação das coadjuvantes femininas das distopias clássicas não desvela as fissuras do sistema da perspectiva do universo feminino, mas se concretiza na oposição feminino x masculino, evidenciando o papel do homem no protagonismo da ação.

Por fim, o sentido de entretecer ganha ainda um novo contorno quando analisado na atuação de Alma Coin em *Jogos Vorazes*, que ocupa posição distinta das mulheres de Atwood no que se refere ao livre arbítrio, ao poder de decisão e ao comando. Diferentemente das demais coadjuvantes, seu espaço de atuação não é marcado pela perseguição de gênero ou pela completa obstrução da mulher no campo das decisões, mesmo porque, o mote narrativo dessa trilogia não busca polarizar homens e mulheres enquanto sexos opostos, mas como seres humanos em lados opostos de uma guerra.

Embora a caracterização inicial de Coin pareça retomar a grande líder política, preocupada com debelar o sistema de opressão, à medida que caminha a trama, descobre-se uma mulher que age seguindo aspirações pessoais e parece, em muitos aspectos, utilizar-se dos mesmos parâmetros políticos da cultura despótica que combate. Isso se revela na forma como ela usa a figura do Tordo personificada por Katniss para conseguir o que quer e como tenta eliminá-la por diversas vezes, bem como no assassinato consciente de seus soldados na invasão da Capital, na prática de execução de pessoas, após conquistar a Capital, e na proposição de uma nova versão dos Jogos com pessoas da Capital. Ou seja, usa dos mesmos artifícios de poder que combateu como líder do Distrito 13.

Alma Coin é uma mulher que sabe o que quer e o que precisa fazer para consegui-lo. Suas ações ao longo da trama revelam uma personagem complexa justamente porque ela passa a assumir faces distintas no curso da narrativa: a grande

líder maternal, aos poucos, revela-se articuladora e manipuladora, tecendo por baixo dos panos e, finalmente, mostra-se abertamente uma mulher combatente e cruel.

O cenário de guerra em que ela atua coloca homens e mulheres em igualdade quando se trata de combate, o que contribui para constituir uma personagem que, se por um lado, articula e age por meio de ardis para conseguir o que deseja, por outro, é abertamente combativa, justamente porque o grupo que lidera é o dos rebeldes. No espaço em que se encontra, não precisa limitar suas ações ao campo dos pequenos convencimentos do cotidiano em que se movimentou a mulher durante anos para conseguir provocar mudanças. Contudo, embora suas estratégias de combate sejam abertamente delineadas sob o seu comando, ela permanece tecendo silenciosamente por baixo dos panos para conseguir o que deseja, fomentando a guerra para tanto.

Por essa razão, é que se pode dizer que a distopia de Collins não problematiza diretamente as questões de gênero, mas a banalização da cultura do espetáculo e o horror da guerra. A submissão ao poder despótico do Estado totalitário trata homens e mulheres do mesmo modo, aspecto que, no campo da produção ficcional, é positivo quando se compreende o poder simbólico das narrativas enquanto criadoras e recriadoras de mitos e formas de ver o mundo; neste caso, o poder de não colocar homens e mulheres numa posição que polarize superioridade masculina com a inferioridade e fragilidade feminina. Além disso, é imprescindível que a trilogia seja analisada também levando em consideração o leitor a que visa, pois é uma literatura *crossover*, o que também implica um modo de narrar que contemple um público tão amplo em termos de faixa etária.

Considerando que essas personagens são coadjuvantes e estabelecendo uma relação com a lista de coadjuvantes das distopias clássicas, fica evidente a notória diferença entre os modos de ser coadjuvante em um e outro segmento. Não se trata de uma comparação qualitativa em si mesma, mas de um salto qualitativo em termos de composição de personagens no que toca a demonstrar como o futuro sombrio a se avizinhar exige atitudes coletivas, mas movimenta interesses particulares nas conjunturas sociais em transformação.

No contexto da América-Latina, a partir das reflexões de Sarlo (2005), pode-se observar que esse processo de mudança no cenário político se deu muito mais ao estilo Tia Lydia, artiloso e silencioso, do que ao estilo Coin, depois que ela chega ao poder, ou seja, o enfrentamento político e ideológico não se deu de forma armada e violenta, entretanto, nunca foi passivo:

Durante as últimas décadas, muitas organizações de mulheres latino-americanas têm demonstrado que conseguem permanecer precisamente no limite da presença pacífica, porém não-passiva dentro da esfera pública. Elas tendem a ocupar fisicamente o lugar simbólico de suas reivindicações permanecendo no momento (agora), elas incorporam os valores pelos quais lutam, mas sua ação parece ser, ao mesmo tempo, resoluta e não-agressiva (SARLO, 2005, p. 192).

Transpondo essa percepção para as narrativas em análise, o que se tem é a evidência de uma não passividade revelada no modo como as mulheres se comportam nos romances de Atwood, nas pequenas resistências que tecem dentro do sistema, como se pode ler na atitude de Serena Joy, ou na forma como recriam um espaço particular e privado para agirem sorrateiramente, como é o caso de Tia Lydia. Também em *Jogos Vorazes*, é preciso considerar que, até a eclosão da guerra, Alma Coin constrói silenciosamente um plano de ação. Cabe reiterar que essa leitura não tende a uma desqualificação dos modos de navegação social das mulheres nesses romances, justamente o oposto, trata-se de uma insurreição efetiva realizada com aquilo de que se dispõe dentro do sistema, que é, em si mesma, resoluta, no sentido de permitir que os objetivos sejam atingidos e não-agressiva no sentido de não se desenhar como um embate bélico.

Trata-se de um modo de escrever a história nas condições materiais da vida e recriá-la simbolicamente no campo da arte, projetando novas narrativas sobre o modo de ser mulher. Sarlo (2005) caracteriza esse exercício como uma história de resistência e de transformação, tencionando-o com os seguintes questionamentos:

História, a história das mulheres, história de uma resistência, história de uma transformação, história de uma inversão de função e papel, história da prática e da invenção de práticas, do tradicional que resulta e ruptura – como pode isso ser escrito? Como as mulheres escrevem esse processo? O que elas escrevem a esse respeito? (SARLO, 2005, p. 192).

Semelhantes indagações já vinham movimentando pesquisas como as de Duby e Perrot (1990; 1991a, 1991b) ao coordenarem um estudo com diversos pesquisadores sobre a história das mulheres. No conjunto, esses estudos permitem constatar que a luta por justiça e equidade foi lenta e que a possibilidade de manifestar vozes femininas em gêneros culturalmente associados à escrita masculina, como os

ensaios políticos e ideológicos e os textos científicos, foi um percurso moroso. No caso das narrativas de ficção, as mulheres ocuparam mais precocemente um espaço de atuação o que favoreceu a possibilidade de imprimir nessas narrativas novos modos de pensar o contexto feminino.

Como assinalado, esse movimento se desenha por uma voz autoral que conduz uma voz narrativa e cria personagens com distintas formas de navegação social e não apenas com uma simples reduplicação de papéis de gênero. Esse, entretanto, não é um exercício de idealização do poder feminino em oposição ao masculino, como um combate em que se emolduram super-heróis e super-heroínas, justamente porque essas narrativas não se propõem a apresentar heroínas a enfrentar e combater heróis.

Quando se coloca em pauta o foco narrativo e a voz autoral feminina, o que se pretende é evidenciar que assuntos políticos, econômicos e sociais são de interesse comum e podem movimentar o pano de fundo de uma escrita feminina, exatamente porque, no alargamento das fronteiras do pensar, redefinem-se os assuntos e os espaços de atuação feminina. Deve-se, portanto, compreender como esses elementos externos estão representados no interno, isto é, no texto narrativo (CANDIDO, 2000), e como essas conquistas femininas aparecem na materialidade de textos que anunciam o retorno do trágico e um excesso de realidade enredados por um desejo de mudança.

O texto distópico mobiliza, em sua essência, uma não estabilidade do futuro, por isso se refere a um novo *topos*, e a questão que se coloca nesse processo é a de entender como a vida das mulheres é atravessada e determinada por esse novo lugar. O exercício comparativo realizado até esse ponto buscou demarcar esses aspectos nas personagens coadjuvantes, o que forneceu elementos importantes para compreender como as dimensões político-ideológicas são recriadas simbolicamente em muitos planos das narrativas distópicas. Resta ainda, analisar como algumas marcas distópicas se revelam na atuação das protagonistas. Assim, deste ponto em diante, busca-se levantar alguns elementos de comparação temática presentes na forma de navegação social de Of-fred e Katniss e de Tia Lydia.

4.1 DISTOPIA E PROTAGONISMO FEMININO: APROXIMANDO CONTEXTOS

As protagonistas de *O conto de Aia* e *Jogos Vorazes* aparentam uma distância muito acentuada em função da própria condição de poder que desempenham nas tramas, porém carregam elementos de proximidade que devem ser analisados à luz do contexto em que se encontram: na guerra.

Ambas têm a vida duramente solapada por um estado de guerra que leva à segmentação das pessoas em grupos, ao confinamento das pessoas nesses grupos e à retaliação de toda forma de subjetividade ou de manifestação de liberdades individuais. Contudo, em *O conto da Aia*, a segmentação é mais cruelmente esquadrihada do que *Jogos Vorazes*. Nesse romance, as pessoas são divididas e confinadas em Distritos, independentemente do sexo, ao passo que naquele, a valência diferencial dos sexos é justamente o mote da segmentação, que classifica as mulheres em subgrupos dentro do grupo feminino, levando a um tipo de confinamento ainda maior e mais cruel: uma estratificação social e sexual.

Outro aspecto importante no que toca à guerra é a forma como ela é vivenciada pelas protagonistas de ambas as tramas: para Of-fred, a guerra é a causa de seu confinamento e de sua tipificação e, embora seja um tema constante, é quase onipresente, pois ela não a vivencia de modo direto. Enquanto Aia, experiencia o resultado de uma Guerra constante que Gilead mantém contra as nações vizinhas nas fronteiras, mas não atua no cenário de guerra, apenas a assiste pelo noticiário e vê os escombros nos espaços em que transita cotidianamente.

Em uma das ocasiões em que lhe é permitido assistir ao noticiário, sempre nas noites de Cerimônia, ela observa o contexto de manipulação que Gilead encerra também em torno desse tema:

... Serena Joy sempre assiste às notícias. Tais como são: quem sabe se alguma coisa nelas é verdade? Poderiam ser velhos clipes, poderiam ser matérias falsas, encenadas. [...] primeiro as linhas de combate. Na verdade, não são linhas de combate: a guerra parece estar em curso em vários lugares ao mesmo tempo. (ATWOOD, 2017, p. 101).

A guerra para Of-fred é um assunto de que se fala na vida social ou que se assiste na televisão, diferentemente de *Jogos Vorazes*, em que a guerra esteve presente no passado dos mais velhos, pelo que ficou conhecido como Dias Escuros,

se faz presente no cotidiano, a cada nova edição dos Jogos e se torna presente na revolução diretamente vivida pela protagonista. Boa parte da trama se dá em um cenário de guerra, sob os escombros e em meio ao uso de armamento bélico e táticas de combate.

O cenário de guerra também coloca em evidência a forma como as personagens se posicionam frente à morte violenta e como lidam com ela, que integra o cotidiano em ambas as narrativas. Of-fred se depara com a morte cotidianamente e a narra com certa naturalidade de quem já compreendeu que assassinatos são normais no sistema em que vive: “na semana passada mataram uma mulher, bem aqui. Era uma Martha. Estava remexendo em sua túnica a busca do passe, e pensaram que estivesse apanhando uma bomba” (ATWOOD, 2017, p. 31). Semelhante naturalização da morte violenta também pode ser notada na forma como se refere aos mortos no Muro: “nós paramos, juntas como se atendendo a um sinal e olhamos para os corpos. Não faz mal se olharmos. Espera-se que olhemos: é para isso que estão lá, pendurados no muro” (ATWOOD, 2017, p. 44).

No caso de Katniss, a banalização da violência e da morte é recorrente na edição anual dos Jogos, com os Tributos mortos, porém, embora essa seja uma realidade constante, a protagonista não a naturaliza e sente seu horror em cada nova execução que presencia desde sua experiência na arena. O que diferencia uma protagonista da outra em relação a esse aspecto é o eixo da narrativa: o horror da guerra e sua vivência direta, associado à banalização da violência é o mote de *Jogos Vorazes*, mas não diretamente o de *O conto da Aia*.

Por outro lado, é importante também considerar que embora saibam do perigo constante da morte, ambas parecem não se deixar mover por ele a cada enfrentamento contra o sistema. Katniss se posiciona de forma abertamente combativa, dado o contexto social em que se movimenta, e Of-fred age na surdina, em cada pequena atitude de oposição, como gravar as fitas escondidas ou se encontrar secretamente com Nick.

Além desses temas, é possível cotejar alguns outros aspectos que merecem destaque no exercício de comparação entre as protagonistas para entender como as distopias apontam para um futuro matizado com tintas sombrias e para um desfecho sempre infeliz e como, ainda assim, há um efetivo movimento de inversão de valores na composição das personagens femininas. Esses elementos serão tratados em tópicos separados a seguir.

4.1.1 A propósito da guerra: a privação de liberdade

O exercício de identificação das marcas distópicas que se revelam nas protagonistas demanda compreender como alguns elementos contribuem para formatar o espaço distópico em que atuam. A guerra, como já observado, é uma constante, embora com nuances diferentes em cada trama e, em função desse estado de guerra constante, as vidas de ambas são marcadas por modos diferentes de privação de liberdade.

Of-fred, já adulta, é forçada a migrar de forma violenta de uma vida livre para um regime teocrático e despótico, que anula todas as subjetividades, transformando-a em uma reprodutora a serviço do governo. Não tem acesso a bens culturais e não tem direito de escolha sobre seu corpo e sobre sua sexualidade. Diferentemente, Katniss já cresceu em um regime despótico em que há acentuada privação de liberdade, embora afrente o sistema cotidianamente com suas caçadas na floresta e, posteriormente, nos Jogos.

No que toca à privação da liberdade, é importante notar que ambas estão em um sistema que coíbe as práticas culturais que não sejam definidas e alimentadas por seus próprios idealizadores, a serviço do Estado. Nas duas narrativas, é notória a ausência de qualquer veículo de comunicação que não seja a televisão estatal, que publica somente o que interessa ao Estado e da forma como lhe interessa, ou seja, não há acesso a bens culturais senão aqueles oficialmente estabelecidos.

Em *Jogos Vorazes*, a escola básica ainda é mantida como um aparelho de dominação para reforçar as narrativas do Estado, contudo, em *O conto da Aia*, a escola se dissocia do exercício de leitura justamente porque o que se pretende é coibir qualquer atitude considerada indevida para as mulheres, incluindo a leitura. Importa observar, no tocante a esse aspecto, o fato de que as revistas femininas estiveram entre os primeiros itens a serem tirados de circulação em Gilead, o que se deve a dois motivos importantes: o primeiro está diretamente relacionado à proibição da leitura e o segundo, ao fato de que as revistas femininas eram um importante veículo de informação e de formação no final da década de 1980, quando o romance foi escrito.

As revistas femininas das décadas de 1980 e 1990 ficaram muito conhecidas por difundir a cultura do corpo, a autoestima, um estilo de vida feminina e a busca por identidade feminina fortemente amparada na cultura de consumo. A imprensa

feminina em ascensão nesse período era uma das responsáveis pela publicação simbólica e pedagógica das mudanças pelas quais deveriam passar suas leitoras, materializando-se como um modo de abrir fissuras no sistema de domínio ideológico patriarcal, portanto, literalmente, na contramão dos interesses de Gilead.

Discutindo a influência das revistas femininas na formatação da mulher moderna no Brasil, Mira (2001) ressalta o papel e o peso da imprensa feminina emergente no estabelecimento de uma cultura de consumo e na modernização no país:

Dessa forma, estreitam-se cada vez mais os laços entre consumo e identidade feminina, na medida em que beleza, moda, etc. são elementos centrais na sua construção. Porém, além do consumo, a construção de identidade na expressão de Giddens, a elaboração de uma “trajetória do eu” exige a construção de uma narrativa que reordene o passado para recuperar o valor e o controle de si no momento presente. (...) Assim, além da ‘feminilidade como espetáculo’, pode-se falar em ‘feminilidade como narrativa.’ (MIRA, 2001, p. 146).

Tal cultura de consumo, aliada à formatação de um jeito moderno de ser mulher, apontava para o “perigo” da ascensão dos direitos femininos, aspecto que foi sorratamente atacado pelo movimento de condenação moral das mulheres modernas, que ficou conhecido como efeito *backlash* (FALUDI, 2001), anteriormente referenciado.

No caso de *Jogos Vorazes*, o combate à cultura de consumo não se caracteriza como uma das funções do Estado em Panem, que se vale justamente dessa cultura e da banalização do espetáculo para manter seus cidadãos sob controle. Assim, no que toca à privação da liberdade, há que se considerar que a cultura de consumo é acionada em Panem e debelada em Gilead com a mesma intenção: ditar comportamentos que interessem ao Estado, o que revela como a distopia pode ser manifestar sob diferentes pontos de vista.

Katniss se mostra mais avessa à cultura de consumo ostentada na Capital, que é uma marca distópica forte em *Jogos Vorazes*, porque implica diretamente uma diferenciação de classe social e de poder econômico, ou seja, evidencia a oposição riqueza *versus* pobreza. Para Of-fred, a recordação dos elementos da cultura de consumo que foram banidos da vida social aparece seguidamente narrados de forma saudosa em suas observações cotidianas, o que revela como algo tão corriqueiro

como a aquisição de roupas da “moda” também pode funcionar como uma marca distópica para diferentes mulheres em diferentes sociedades e posições sociais.

4.1.2 *Rebeldia e subversão das regras*

Outro elemento marcante nas protagonistas de ambas as narrativas está na forma como cada uma se posiciona num contexto de guerra. Nos dois casos, há uma quebra das regras, contudo, em *Jogos Vorazes*, esse posicionamento é explícito, pois Katniss subverte as regras do sistema ao caçar na floresta, ao comercializar a caça no mercado paralelo, ao manipular o final dos jogos e ao se tornar o Tordo, canalizando a rebeldia dos Distritos contra Panem. Já em *O conto da Aia*, Of-fred age de modo velado para gravar suas fitas cassetes e para manter um relacionamento indevido e secreto com seu Comandante e com o Motorista.

Poder falar de um determinado lugar social e assumir esse lugar de fala se constitui como uma marca distópica importante na compreensão dessas duas narrativas: após a revolução, Katniss ocupa o papel do Tordo, com o qual passa a ser amplamente publicizada e fala abertamente a partir desse lugar sobre enfrentamento. Já Of-fred não dispõe de semelhante possibilidade, ainda assim, cria uma estratégia para narrar, gravando seus relatos em fitas que ela mesma nunca pôde divulgar.

Falar, neste caso, é uma marca distópica importante porque demarca a rebeldia e a subversão, as quais, nesse contexto, funcionam como alternativas para a emergência das subjetividades anuladas, como um modo de demarcar a individualidade em face da intromissão abusiva do Estado em assuntos privados. É importante ter em mente que o sujeito individual participa ativamente da constituição da sociedade, mas também é determinado por ela, o que justifica a atitude subversiva de ambas as personagens.

4.1.3 *Relação com as personagens masculinas*

A forma como as protagonistas de *O conto da Aia* e *Jogos Vorazes* se relacionam com os homens também é um importante elemento para análise, pois deixa entrever como, em diferentes contextos, a figura masculina se caracteriza ora

como um elemento positivo, como nas lembranças que Katniss tem do pai, ora como uma barreira a ser transposta, como nos enfrentamentos diretos com personagens masculinas que transitam o universo distópico das narrativas em análise.

A figura paterna é ausente tanto para Of-fred quanto para Katniss, mas, enquanto para essa e lembrança do pai traz uma memória saudosa de infância, para aquela, não há, sequer, menções. O pai de Katniss parece se desenhar na trama como vínculo afetivo da família e referência de segurança, ao mesmo tempo, as lembranças da personagem compõem a imagem de um pai presente, oposto à imagem paternal dos Comandantes em *O conto da Aia*.

O questionamento do poder da figura paterna leva à eclosão da contestação de um regime que se vê personificado em líderes masculinos: os Filhos de Jacob em Gilead, Snow e seus seguidores em Panem. De algum modo, portanto, debelar o poder despótico nessas narrativas significa destronar homens e destroná-los significa abrir espaço para rever a organização da vida em sociedade. Sob essa ótica, todas as narrativas em análise acabam por colocar em pauta a necessidade de revisão do legado da cultura patriarcal e da obediência cega a ela. Embora, como já afirmado, em *Jogos Vorazes* o mote narrativo seja pautado pela guerra, historicamente, há que se considerar que as guerras foram travadas por homens, líderes políticos e soldados, o que, genericamente falando, também evoca uma discussão acerca do patriarcado.

Vale destacar, nesse ponto da discussão, que essa mesma figura masculina a ser destronada é o elemento central de *Os Testamentos*, haja vista que convencer e ganhar a confiança do Comandante Jud é o caminho pelo qual Tia Lyda entretece a derrocada do sistema personificada por esse líder. Assim, é correto afirmar que a cultura falocêntrica patriarcal é um elemento distópico para as mulheres e, por extensão, para toda a sociedade se considerada a extensão da guerra como resultado dessa cultura de dominação.

Na tentativa de estabelecer mais um paralelo entre Katniss e Of-fred no que toca à relação com as figuras masculinas num cenário distópico, é importante considerar que ambas encontram problemas no estabelecimento de uma vida conjugal: Of-fred vinha passando por dificuldades na vida conjugal quando perde o companheiro com quem vivia no regime democrático e, após o Golpe e assentamento de teocracia de Gilead, é obrigada a se relacionar apenas para a reprodução com homens que não pode escolher. Por outro lado, vive um jogo de sedução com seu Comandante e um relacionamento oculto com o Motorista Nick. Já Katniss vive, ao

longo de toda a narrativa, um triângulo amoroso com Peeta e Gale e tem dificuldade de escolher entre ambos, oscilando entre amar e odiar um e outro.

Entra nesse aspecto também, o modo como ambas se relacionam com a coletividade: Of-fred não tem possibilidade de se relacionar abertamente com ninguém com quem o sistema não permita e Katniss tem uma relação conturbada com a coletividade, embora seja alçada à condição de símbolo coletivo da rebeldia. Isso revela como a distopia pode se apresentar em pequenos detalhes de uma pessoa para a outra em diferentes contextos.

4.1.4 Estereótipo de mulher e polarização bem versus mal

Ao tecer uma análise da história da sexualidade no ocidente, Foucault (2020) ressalta como, culturalmente, difundiu-se o entendimento de que cada sexo teria sido dotado de qualidades particulares que foram utilizadas para construir o estereótipo de homem e de mulher. Esse constructo difundiu a ideia de que

as mulheres, que trabalham abrigadas, têm o corpo menos resistente. Traços de caráter também: as mulheres possuem um medo natural, mas que tem seus efeitos positivos: ele as leva a se preocuparem com as provisões, a temerem sua perda, a recearem os gastos. (FOUCAUT, 2020, p. 193).

Tal compreensão foi amplamente empregada para difundir um estereótipo da mulher ideal, o qual, em Gilead, é adotado como discurso para que a sociedade funcione bem. Essa idealização é justamente uma das formas de manifestar a distopia na vida das mulheres. No caso de Of-fred e de Tia Lydia, o corpo feminino fica condicionado aos tipos definidos pelos homens, que dispõem das mulheres como bonecas; ainda assim, as pequenas contraversões femininas nesse mundo ultra determinado mostram que não é possível planificar e uniformizar totalmente as subjetividades.

Em contraposição, este estereótipo não é mobilizado na arquitetura narrativa de *Jogos Vorazes*, em que a associação de Katniss ao Tordo não é problematizada sob o ponto de vista de seu sexo. Há uma naturalização do fato de ela ser uma guerreira e de mulheres ocuparem papéis de comando tipicamente associados à figura masculina, o que se configura como um dos aspectos mais emblemáticos dessa trilogia. Não há uma planificação das mulheres a tipos específicos e a trama apresenta

modos plurais de ser mulher. Assim, a idealização do corpo da mulher é uma marca distópica em *O conto da Aia* e em *Os Testamentos*, mas não em *Jogos Vorazes*.

A prática cultural de tipificação feminina fundamentada pela supremacia masculina desvaloriza a identidade feminina ao ponto de, como problematiza Safiotti (2015), determinar as relações de gênero e estabelecer uma desigualdade hierárquica que difunde uma cultura de rivalidade feminina. Após séculos de subordinação inquestionada, os atos individuais de resistência feminina foram ganhando forma e se modelando como movimento ideológico que se expandiu por todo o mundo, incorporando demandas diferentes que formataram o que, atualmente, denomina-se “onda” do feminismo. O aprofundamento dessa temática não integra o escopo deste estudo, mas importa na medida em que fornece material teórico para que se entenda o que, recentemente, passou a ser denominado como sororidade, um conceito praticamente inexistente no contexto de relações femininas nas narrativas em estudo.

Sororidade vem do latim, *sóror*, que significa irmã e, no contexto dos feminismos contemporâneos, congrega o entendimento de que é necessário reforçar a solidariedade e a harmonia entre as mulheres, independentemente de laços sanguíneos. Trata-se de um apoio incondicional entre mulheres para enfrentar a opressão masculina e debelar a cultura de hostilidade e competição feminina resultante de processos educativos oriundos de uma lógica patriarcal de sistematização do mundo (SAFFIOTTI, 2015).

Sob essa chave de entendimento, as mulheres conseguiriam muito mais facilmente romper a barreira masculina de poder com apoio solidário mútuo. Nas narrativas em estudo, essa forma de compreensão não é acionada pelas personagens, exceto, em alguma medida, na elaboração e execução do plano de fuga de Daisy e Agnes orquestrado por Tia Lydia. Mais do que evidenciar a sororidade, as relações sociais dessas narrativas colocam em evidência o fato de que, em um contexto distópico, a irmandade feminina parece não encontrar formas de se manifestar justamente porque os processos educativos de anos de trajetória humana têm um peso determinante na formação das sociabilidades e das subjetividades.²⁸

²⁸ Uma narrativa distópica contemporânea que problematiza de forma inteligente o peso dos processos educativos que levaram a uma cultura de hostilidade e competição entre as mulheres e a dificuldade de suplantar tais processos é *O Ano da Graça* de Kim Ligget (2019). A trama se passa em uma sociedade patriarcal na qual as meninas são ensinadas, desde pequenas, que sua existência é uma ameaça, motivo pelo qual, ao completarem dezesseis anos, devem permanecer por um ano em uma espécie de campo de trabalho para se purificar e então retornar a vida social para se casarem, reforçando a cultura de rivalidade feminina e garantindo a dominação masculina.

A mulher solidária, portanto, não é uma característica da composição das personagens femininas dessas distopias, o que não desqualifica, como argumentado até aqui, o papel das pequenas contravenções que tecem por baixo dos panos. Importa destacar, sob o risco dessa análise recair no equívoco de discutir virtudes e defeitos femininos, que as personagens femininas dessas tramas distópicas assumem formas de pensar tipicamente humanas, às quais a polarização bondade *versus* maldade deve ser lida sob outra ótica.

Nessas três narrativas contemporâneas, bem e mal não podem ser percebidos de forma separada, como características determinantes de uma personagem. Ambos se fundem em diversas personagens ao longo da trama num movimento em que determinadas atitudes consideradas más poderiam ser plausíveis se analisadas à luz do ponto de vista de cada personagem.

Analisando essa problemática nos contos de fadas sob uma perspectiva psicanalítica, Bettelheim (2021) debate a questão da moralidade como algo que não está necessariamente ligado à virtude, num jogo que polariza pessoas boas como virtuosas e morais e pessoas más como depravadas e imorais:

as personagens nos contos de fadas não são ambivalentes – não são ao mesmo tempo boas e más, como somos todos na realidade. Mas dado que a polarização domina a mente da criança, também domina os contos de fadas. Uma pessoa é boa ou má, sem meio termo. (BETTELHEIM, 2021, p. 17).

Tal polarização de caráter, que é recorrente e necessária para auxiliar a criança a desenvolver seu senso de existência e pertencimento social, não pode se estender para as demais compreensões de mundo, sob o risco de conduzir a generalizações planificadas e identificações equivocadas. No caso das narrativas em estudo, o jogo de interesses e a necessidade de sobrevivência das personagens deve ser lida para além dessas polarizações como uma forma de identificar “as complexidades que caracterizam as pessoas reais” (BETTELHEIM, 2021, p. 17) em um universo adulto que, embora ficcional e fantástico, não prenuncia um final feliz, como nos contos de fadas.

A ausência desse final feliz idealizado, em que o bem vence o mal por meio do casamento de homens e mulheres, prenunciando a família patriarcal como símbolo máximo do “viveram felizes para sempre”, pode ser também notada nas narrativas em

estudo no que se refere à maternidade como símbolo da idealização da mulher bondosa e virtuosa. Of-fred foi mãe no começo da trama, mas teve sua filha roubada no curso da narrativa e passa a viver sob a condição de parir novos filhos, contrariando a máxima patriarcal de que ser mãe é um final feliz. Enquanto filha, tinha um relacionamento relativamente estável com a mãe, mas a narrativa não se preocupa em reproduzir elementos que evidenciem o mito do amor materno (BADINTER, 1985), justamente porque o sequestro da maternidade alheia revela o auge da crueldade humana na trama.

A não preocupação com a recriação simbólica do amor materno é também um elemento importante para analisar Katniss, que não tinha um relacionamento tranquilo com a mãe e que encontrava nas lembranças do pai suas memórias afetivas mais marcantes. Ao final da trama, ela se casa e tem filhos, contudo, em um contexto social e existencial que não evoca o final feliz, ao contrário, parece colocar em evidência tudo o que os processos educativos patriarcais acerca da constituição da família como núcleo de felicidade procuraram esconder: a família feliz vive sobre os escombros da guerra e a maternidade não se apresenta como uma fórmula mágica de felicidade, mas de preocupação e medo constante.

4.1.5 *Tecendo por baixo dos panos: Tia Lydia, uma vez mais*

Como protagonista, Tia Lydia poderia ser analisada em quase todos os elementos elencados anteriormente, contudo, sua importância na trama e o peso de seu papel para debelar o universo distópico em que se encontra, a alça como grande referencial da prática de tecer por baixo dos panos. Ao comparar Tia Lydia, a grande articuladora de *Os Testamentos* à Alma Coin, a grande articuladora de *Jogos Vorazes*, o que se evidencia é a amplificação dos ardis femininos como elemento de transformação: Gilead cai pelas mãos de uma mulher que aparentemente parecia servir ao sistema.

Tal característica, como já analisado, não aparece em *O Conto da Aia*, romance em que Tia Lydia é coadjuvante e sempre é apresentada de forma unilateral, reforçando o estereótipo de “poder” e disciplina que marca o segmento a que pertence. Isso, no entanto, deve-se ao foco narrativo de Of-fred, que desconhece toda a trajetória de formação das Tias, o que retoma o argumento de que há diferentes

pontos de vista e distintas formas de resistência que se desenham ao longo da trama e que desvelam diferentes formas de sentir a distopia.

O modo de navegação social de Tia Lydia permite uma associação imediata com o argumento de Sarlo (2005) de que, na história das mulheres, os espaços foram conquistados muito mais por meio de uma conduta reformista do que revolucionária, isto é, foram conquistados à base de uma transformação silenciosa: “essa peculiaridade pode explicar a estratégia que consiste no movimento duplo de conquistar espaços e reassegurar aos homens que seus privilégios e sua hegemonia não estejam em jogo em cada movimento” (SARLO, 2005, p. 172).

Em *Os testamentos*, a narrativa dessa protagonista revela como teve de usar a astúcia para se manter em um jogo de conquista de espaço dentro do universo masculino de Gilead e de disputa de poder entre as mulheres, tanto quanto, manter o foco, como se depreende do trecho a seguir:

Por algum tempo quase acreditei no que se entendia que devíamos acreditar. Profilei-me ao lado dos crentes pelo mesmo motivo que tantos em Gilead o fizeram: porque era menos perigoso. De que serve se jogar na frente de um rolo compressor por princípios morais e ser achatado feito uma meia fora do pé? Melhor se apagar na multidão carola, beat, santimônia e odienta. Melhor apedrejar do que ser apedrejada. (ATWOOD, 2022, p. 197).

O trecho deixa entrever que Tia Lydia não combate do mesmo modo como Coin, porque não dispõe de recursos para não se submeter ao sistema, por isso, precisa ser muito mais ardilosa em relação a todas as suas movimentações. Em suas palavras, referindo-se a sua relação com as demais Tias, ela reflete: “mantenha os amigos por perto e os inimigos ainda mais perto. Não tendo amigos, preciso me virar com as inimigas” (ATWOOD, 2019, p. 200). O pensamento resume todo o projeto pessoal que ela tece ao longo de décadas para a queda do regime, o qual nasce da aparente aceitação e que vai aos poucos sendo descortinado como algo pensado desde o início:

Que fique registrado aqui que, anos depois – quando eu já havia garantido meu controle sobre o Ardua Hall e usado este posto como plataforma para **adquirir o poder extenso mais silencioso que possuo em Gilead** – o Comandante Judd, sentindo que o equilíbrio mudara, procurou me apaziguar. (ATWOOD, 2019, p. 197). [grifos nossos].

Assim, a atuação de Tia Lydia na trama deve ser lida sempre a partir de um duplo movimento, enquanto ela age dando a entender ao alto comando de Gilead e a suas subordinadas que faz tudo o que lhe é determinado, recolhe provas, mantém relações com o mercado paralelo, comunica-se com os movimentos de resistência e elabora todo o plano de saída da bebê Nicole e da queda do regime em Gilead. A narrativa de Tia Lydia revela o quão improvável seria obter a coesão para tecer um plano coletivo em meio a um contexto em que a tirania segmenta e opõe as mulheres entre si, por meio de castas, todas subjugadas, mas em níveis distintos, ou seja, evidencia a ausência de sororidade no espaço de ação. Em tais condições, agir sorrateiramente, por meio de ardis e sem contar com as demais Tias termina por se revelar não como mero desejo individual, embora deixe entrever um gosto pela desforra, mas como prática consciente de alguém que sabe que para levar seu plano adiante teria que submeter a própria vida, como de fato acontece.

No conjunto, sua forma de agir a coloca como elemento central da narrativa, reconfigurando o entendimento cultural do patriarcado de que as mulheres deveriam ser sempre delicadas, caprichosas, solícitas, emocionais e, especialmente, passivas. Isto é, devem se assumir como seres fracos a quem restaria apenas estratégias sutis e manipulativas, vistas como tipicamente femininas. Esses estereótipos, como observa Rocha-Coutinho (1994), foram construídos pela própria cultura patriarcal, pois espera-se que, pela sua condição social “elas sejam menos diretas e mais sutis do que os homens” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 143).

Na atitude de Tia Lydia o que se vê é uma manipulação desses estereótipos, que são incorporados para demonstrar aceitação, mas mobilizados segundo seus próprios interesses para transformar o espaço em que se encontra. Essa personagem, portanto, não combate no mesmo nível das demais, seu armamento não é bélico e explosivo, como o de Coin e Katniss, mas silencioso e incisivo: ela escreve para deixar provas. A escrita, neste caso, revela-se como elemento de constituição do artil feminino exatamente de modo contrário ao determinado por Gilead: as mulheres não poderiam ler e escrever, mas é a escrita de uma mulher que fundamentará as provas contra o sistema. Seus escritos serão analisados futuramente no décimo terceiro simpósio de estudos Gileadeanos, comprovando que as fissuras abertas por ela no sistema foram significativas em termos de mudanças.

Importa destacar que, para tanto, Tia Lydia precisou, muitas vezes, atuar como carrasca, executando as punições que ela mesma ajudou a elaborar e, em tal

percurso, como deixa entrever a narrativa de Of-fred em *O conto da Aia*, ela foi cruel, demonstrando-se totalmente dedicada à missão de Gilead. No entanto, como assinalado anteriormente, a transição da narrativa de Of-fred para a da própria Tia Lydia permite confirmar o que se evidencia com todas as demais personagens: o ser humano não é bom ou mal o tempo todo e sua ação ao longo da trama deve ser lida para além da ambivalência bem *versus* mal.

A análise dessa personagem neste estudo busca elucidar a tirania masculina imposta às mulheres e os modos de navegação social dentro desse contexto. Assim, é imprescindível que se tenha em mente que o carrasco não pode ser o único culpado pelas maldades cometidas contra a pessoa que pune: sua atitude é abominável, mas ela segue ordens. Sob essa chave de compreensão, as Tias se configuram como instrumentos do trabalho masculino e encontram no artil feminino pequenas brechas para resistir a isso.

Evidentemente que esse movimento não é marcado por um final feliz, o que se deve à própria natureza da distopia, como se busca retomar com a intenção de fechar essa discussão.

4.2 DISTOPIA: PERTO DA MORTE, LONGE DE UM FINAL FELIZ

Em comum, as narrativas distópicas apontam para o retorno do trágico e para a insolubilidade dos problemas do presente, caracterizando tramas em que o final é sempre marcado por um vazio explicativo e por uma asfixiante falta de respostas. A ausência de um final feliz rompe com o universo de expectativas do leitor das narrativas distópicas justamente porque esses textos são recriações simbólicas daquilo que seus autores percebem quanto aos efeitos desumanizantes das mudanças tecnológicas. Enquanto produção artística, os textos distópicos levam a um estranhamento cognitivo decorrente da desfamiliarização com as percepções da realidade e com a predição de um futuro assustador.

Para Booker (1994) esse processo ocorre tanto na utopia quanto na distopia, mas se constitui a partir da exploração de elementos distintos em cada uma delas: “essa capacidade da literatura de renovar e enriquecer nossas percepções da realidade é obviamente central para o projeto utópico, mas a desfamiliarização

também é claramente a principal técnica distópica²⁹ (BOOKER, 1994. p. 175) [tradução nossa].

Desfamiliarizar-se, portanto, é um exercício de reflexão acerca da realidade do tempo em que se vive e daquilo que se projeta para o futuro. E isso ocorre justamente porque, a partir do Século XX, a humanidade dá um salto qualitativo em termos de evolução científica e tecnológica, ampliando a expectativa de vida, erradicando doenças, mas também vivenciando conflitos e massacres que deixaram grandes cicatrizes na história da humanidade, como a Primeira e Segunda Guerras Mundiais. Analisando essa questão histórica na Europa, Baumer (2002) afirma que o século XX marca um período de conflitos entre grandes conquistas e grandes desencantamentos:

Desencanto, desumanização (provocada por hipertrofia da “Máquina”), perda da alma, cultura de massas, e outras expressões semelhantes eram proferidas para descrever a situação atual da Europa. Esta conversa sobre declínio e decadência, espalhada nas décadas de 1920 e 1930, exprime, talvez melhor do que qualquer outra coisa, a doença histórica de acometera os europeus do século 20. (BAUMER, 2002, p. 282).

A intensificação da tecnologia nesse período leva ainda a um acentuado aumento do desemprego e a perseguições promovidas por governos ditatoriais. A soma de todos esses fatores formou o cenário propício para a produção de textos que repensassem o presente e que imaginassem o futuro de um modo menos otimista. Em todos eles, como se analisou nas distopias clássicas, sobressaem temas como controle social e manipulação humana, sempre interligados à questão da tecnologia como ferramenta principal de dominação.

A entrada da tecnologia científica na vida cotidiana acabou promovendo a ideia de que seria possível superar todas as limitações humanas, bem como uma racionalidade autossuficiente em relação à natureza. Escritores atentos ao fato de que tal mudança de comportamento estava também associada a uma massificação da arte pela indústria cultural – como defendido, em especial, pelos pensadores da Escola de Frankfurt – encontraram nessa efervescência matéria para a produção literária, dando

²⁹ Do original, em inglês: This ability of literature to renew and enrich our perceptions of reality is obviously central to the utopian project, but defamiliarization is clearly the principal dystopian technique as well (BOOKER, 1994, p. 175).

vazão a um fluxo intenso de textos que não viam a solução dos problemas no retorno ao paraíso idílico, mas promoviam o estranhamento e a desfamiliarização.

Assim, a ficção distópica surge nesse movimento como crítica social do mundo moderno e é capaz de promover reflexões acerca de questões sociais e políticas de um modo completamente improvável no campo dos estudos teóricos:

E, embora seja verdade que a maior parte da teoria literária recente e o óbvio engajamento social e político da maioria das ficções distópicas desafiem a noção de que há uma diferença estrita entre o discurso literário e não literário, também é verdade que as perspectivas desconhecidas sobre questões familiares fornecidas pela ficção distópica claramente trazem uma contribuição nova e energizante que pode não estar disponível em nenhum tipo de discurso de não-ficção³⁰ (BOOKER, 1994, p. 176). [tradução nossa].

Ao promover o desconhecimento de questões familiares, a narrativa distópica coloca em xeque a ideia de um final feliz justamente porque começa a questionar as possibilidades de haver um futuro promissor. Dentre esses aspectos, buscou-se neste estudo chamar a atenção para a condição da mulher na sociedade distópica. Entender como a mulher aparece e é representada nas distopias é um exercício que acentua a sensação de incômodo, pois embora haja uma reconfiguração da personagem feminina em termos de atuação no centro de ação da narrativa, a mulher, ao final, sai destroçada.

No caso das protagonistas das narrativas em estudo, Of-fred consegue fugir de Gilead, mas passa a viver permanentemente escondida e apartada da filha, Tia Lydia morre para garantir que seu plano se efetive e Katniss sobrevive ao horror da guerra, mas vive totalmente atormentada pelo medo e pelas lembranças. Em nenhuma dessas narrativas, anuncia-se um final feliz para a mulher, ao contrário, o que se sobressai é um choque de realidade que leva leitores e leitoras a enxergarem as marcas da cruza com que a vida, muitas vezes, é constituída.

Importa também ressaltar outro elemento importante que é o fato de que tanto as narrativas de Atwood quanto as de Collins se passam na América do Norte, desvelando o modo com que as vozes autorais têm olhado para a sociedade em que

³⁰ Do original, em inglês: And, while it is true that the bulk of recent literary theory and the obvious social and political engagement of most dystopian fiction challenge the notion that there is a strict difference between literary and nonliterary discourse, it is also true that the unfamiliar perspectives on familiar issues provided by dystopian fiction clearly make a new and energizing contribution that might not be available from any kind of nonfiction discourse (BOOKER, 1994, p. 175).

estão inseridas e o contexto de relações externas que essas sociedades mantêm. No contexto de descobrimento da América, o então denominado “novo mundo” se desenhava aos olhos da Europa como o paraíso a ser ocupado e as sociedades que se formaram a partir disso nasceram utopicamente como nações idílicas à custa da espoliação dos bens naturais e da dizimação dos povos primitivos, o que, muitas vezes, deu-se à base do confronto e da guerra.

No caso das distopias em análise, é importante considerar que ambas as nações, Gilead e Panem, nasceram utópicas se consideradas à luz de quem as idealizou e as erigiu. Contudo, sob o olhar dos espoliados, são profundamente distópicas e intermitentemente marcadas pela guerra e pelo caos: a guerra estava em Gilead e determinava todo o curso de ação dos homens, esteve na fundação da Panem e determinou sua derrocada. Pode-se dizer, portanto, que Collins potencializa a sociedade cruel de Gilead e reforça a questão acerca da necessidade da guerra.

Ao final, fica ainda latente a questão do que é a distopia para a mulher: parece seguro afirmar, após as incursões teóricas aqui construídas, que a necessidade de mudança clamada pelas produções distópicas está exatamente na necessidade de rever as reduplicações ideológicas de papéis de gênero e de alargar o entendimento quanto ao que se entende como papel da mulher na sociedade.

O que se evidencia é a necessidade de rever a estrutura maquiavélica das utopias (JAMESON, 2006) no que tange ao papel das mulheres no atual cenário de relações pessoais e de organização social para além do patriarcado. As narrativas em estudo sublinham a necessidade de imaginar um futuro em que sejam possíveis outras formas de organização social e nas quais haja transformação econômica e justiça de gênero. Esse grito de alerta no campo da ficção, no qual se concretizam as produções distópicas, nunca está livre das amarras do tempo em que são produzidas, justamente porque as distopias projetam leituras sobre o destino da humanidade.

Para Claves (2017, p. 498) a distopia “descreve os passados e lugares negativos que rejeitamos tão profundamente por serem desumanos e opressivos, e projeta futuros negativos que não queremos, mas que podem ser obtidos de qualquer maneira.” Por isso mesmo, é um alerta de mudança. Em se tratando da personagem de ficção como leitura da mulher na vida em sociedade, a distopia, mais do que apontar para sociedades futurísticas em que não há mudanças, aponta para a necessidade de olhar o presente e começar a construir essas mudanças no tempo em que se vive.

Analisar tais narrativas esperando um final que aponte a superação dos problemas do presente em relação à condição feminina é forma equivocada de leitura, o que se deve a dois motivos óbvios: o primeiro está ligado ao fato de que não é tarefa da arte resolver os problemas sociais, mas criar caminhos para uma leitura consciente de mundo e o segundo, ao fato de que, na atual conjuntura, determinar um caminho para superação das desigualdades poderia incorrer no erro de apontar para uma nova estrutura maquiavélica utópica e, por isso mesmo, distópica.

Se, portanto, a distopia é uma criação ficcional que, mais do que criar mundos, permite uma leitura do mundo em que se vive, com as relações sociais que o permeiam, a distopia, para as mulheres, é uma forma de reler todos os processos educacionais da cultura falocêntrica patriarcal que levaram às reduplicações ideológicas de papéis de gênero. As distopias contemporâneas de autoria feminina revelam a calcificação de tendências negativas muito presentes na sociedade atual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso analítico estabelecido nesta tese partiu da ideia estruturante de que a literatura é uma forma de arte capaz de capturar as transformações sociais em seus aspectos mais sutis e de engendrá-las no artifício da elaboração escrita por meio de um exercício de ressignificação. Tal exercício se estabelece em diversos níveis e sentidos do processo criativo, o que demanda um olhar atento para os detalhes e para os interditos do discurso narrativo, o qual, conforme Candido (2000), não se limita à simples transposição de uma expressão de época – o que, em si mesmo, seria engessar a criatividade em um quadro histórico e social delimitado pelo tempo em que se inscrevem autor e obra – mas se revela na recriação de vivências ficcionais forjadas a partir das experiências concretas da humanidade.

Isso, então, evidencia a ideia de que a ficção é, antes de tudo, uma leitura fantástica do real (ROAS, 2014). No caso das narrativas utópicas e distópicas, a ficção se apresenta como um modo de ler o mundo e de questionar sua estabilidade e seu funcionamento, bem como tensionar a realidade, por isso, tais narrativas colocam em pauta a liberdade humana de se opor às situações frustrantes e de olvidá-las, como ocorre nas utopias, ou de desmascará-las, como nas distopias. O texto ficcional utópico revela um jogo de forças que é aceito de modo passivo, ao passo que o distópico problematiza tal jogo. Em ambos, o que se desvela é um modo de ler o presente e o futuro e de projetar o passado, mas que focaliza elementos distintos: se à utopia o tempo presente é insuportável e pode ser redimido com a projeção de um futuro idílico idealizado, à distopia, o tempo presente caminha, invariavelmente, para o delineamento de um futuro catastrófico, pós-apocalíptico.

As utopias e distopias, portanto, constituem-se como exemplos significativos de como o elemento social não é um simples condicionante externo, posto que se presentifica no texto sob a forma de retomadas socioculturais esteticamente reelaboradas, reflexões sobre presente e futuro a partir da ressignificação de elementos do passado e questionamentos acerca das relações sociais e de poder, ora explícitos e latentes, ora implícitos. Sobretudo, narrativas desse filão agregam a capacidade criativa de projetar um futuro que, embora marcado por elementos ainda desconhecidos, objetos ainda não produzidos e formas de comportamento ainda não descritas – justamente porque pertencem ao mundo ficcional – são produzidos a partir de ressignificações do que já se desenhou historicamente.

Leia-se nesse processo a ressignificação da própria guerra nas narrativas distópicas que foram aqui analisadas: há novos elementos tecnológicos em jogo, novas possibilidades de ataque e defesa, pessoas diferentes, condicionadas por essas mesmas inovações, mas o que sustenta a guerra é o mesmo jogo de poder que formatou as sociedades antigas e despertou combates nas modernas, segregando ricos e pobres, homens e mulheres, senhorios e vassallos.

A espoliação social e econômica decorrente desse estado de guerra pode ser o fundamento de uma sociedade utópica para quem deseja se manter no poder, encarando as mazelas como resultado de uma vida remediada que deve ser aceita, ou de uma sociedade distópica, se analisada do ponto de vista do espoliado.

É justamente esse raciocínio que dá sustentação ao argumento desenhado ao longo deste estudo: à mulher, o papel subalterno mantido pelas sociedades utópicas se constituiu em uma completa distopia, de modo que é preciso lutar com as armas de que dispõe para abrir fissuras no sistema e subverter as regras dos “velhos jogos vorazes” de dominação masculina em todo o “mundo novo” que se descortina, seja do ponto de vista utópico e, sobretudo, do ponto de vista distópico.

A construção desse argumento recorreu a uma conceituação de utopia e distopia e, partir disso, centrou-se, especificamente, nas narrativas distópicas, contudo, sempre tomando como base a comparação entre os pontos de vista de um mesmo elemento, reafirmando a ideia de que utopia e distopia compartilham o mesmo lugar, focalizando-o de modo distinto. Dentre as narrativas distópicas, buscou-se analisar de modo pontual a atuação das personagens femininas, tomando como eixo de análise as concepções ideológicas da cultura falocêntrica patriarcal que culminaram nas reduplicações ideológicas de papéis de gênero e na categorização binária entre homens e mulheres, resultante dessas reduplicações, amplamente pautadas na valência diferencial dos sexos.

Tomando esses elementos como base de análise, esta tese buscou estabelecer uma comparação entre o modo como as personagens femininas são representadas e como atuam em narrativas distópicas contemporâneas de autoria feminina e o modo como são apresentadas nas distopias clássicas, de autoria masculina, o que demandou estudar a composição das protagonistas, bem como das coadjuvantes, buscando entender de que modo sua atuação nas tramas se constitui como uma forma de quebrar ou ressignificar as reduplicações ideológicas de papéis de gênero e a valência diferencial dos sexos.

Tal empreitada não pode ser realizada sem que se considere na análise o peso estruturante do foco narrativo feminino contraposto ao foco narrativo masculino e, sobretudo, o processo de autoria e criação, haja vista que a voz narrativa está invariavelmente sustentada por uma voz autoral que pode, ou não, contribuir para o assentamento de uma voz-consciência (SPIVAK, 2010) que desempenhe o papel de questionar a condição feminina na sociedade e as práticas sociais de delimitação de seu espaço de atuação e de seu lugar ideal.

O estabelecimento de uma voz-consciência se dá em diferentes meios de atuação, reverberando discursos de naturezas distintas, desde a ciência à vida cotidiana, fazendo-se imprescindível em todos eles, contudo, encontra na narrativa o grande fulcro para recriar a lógica da categorização binária que colocou, culturalmente, homens e mulheres em situações opostas, relegando à mulher um papel subalterno.

As narrativas se constituem, dessa forma, como um modo de recriar a existência humana dentro dos padrões culturalmente dados, ressignificando papéis sociais e construindo ou desconstruindo estereótipos, o que culmina em uma maneira de afirmar e reafirmar valores sociais, ou de questioná-los. Nesse segundo caso, as narrativas se tornam um ato simbólico de recriação de elementos conscientes e inconscientes acerca de valores sociais como os amplamente difundidos pelos contos de fadas, segundo os quais as mulheres seriam intermitentemente passivas e dependentes da ação masculina. Esse processo de recriação, para Spivak (2010), é, em essência, um modo de oferecer uma contra-narrativa na qual a materialidade do texto, os elementos externos, a cultura, sobretudo, o pensamento hegemônico acerca dos papéis de gênero, são questionados, abrindo espaço para romper essa hegemonia.

Sob essa chave de compreensão, as narrativas recriam a existência humana, reafirmando ou construindo novos valores, valendo-se, para isso, da linguagem, que pode tanto exprimir valores quanto oprimir. Isto é, a linguagem desempenha o papel social de educar e manipular ao mesmo tempo e essas facetas são amplamente difundidas por meio do texto literário. Assim, se há uma criação artística materializada em textos que, durante séculos, reforçou um modo ideal de ser homem e de ser mulher, cabe às vozes autorais contemporâneas implementar um processo de reelaboração dessa lógica, exprimindo novos valores que neguem a opressão tradicional.

É com essa lógica que se buscou ler as distopias contemporâneas em análise neste estudo, considerando de modo enfático a voz narrativa sustentada pela voz autoral como uma forma de contribuir para revisitar os padrões arcaicos do patriarcado e representar, além de uma atividade puramente acadêmica e intelectual, um posicionamento político. Conforme elucidado, as distopias analisadas neste estudo não permitem enquadrá-lo em uma perspectiva decolonial, haja vista que as vozes autorais estão todas, situadas na América do Norte. Assim, a contra-narrativa que oferecem pode ser definida como um exemplo de literatura pós-colonial, em que se assenta uma negociação entre o centro (leia-se aqui, a violência epistêmica do conhecimento hegemônico produzido e difundido pelo patriarcado) e as margens, ou seja, os direitos das mulheres tão longamente negados e ainda hoje ameaçados. Por outro lado, o exercício de leitura crítica dessas obras cumpre a intenção de tornar claro o que está obliterado, o que é, em essência, o papel do crítico e tal posição se constitui, por sua natureza, como decolonial quando manifestada por sujeitos que não estão na posição histórica do colonizador.

As obras distópicas clássicas e as contemporâneas ora analisadas foram selecionadas a partir de sua importância no contexto da produção ocidental de distopias e de sua reverberação no mercado editorial. Buscou-se demonstrar como as distopias clássicas apresentam as personagens femininas como coadjuvantes que permanecem em um universo uniformizado e idealizado pelo pensamento hegemônico, à sombra moral do patriarcado, o qual reitera os tabus do sexo e as formas tradicionais de governo e liderança que reforçam a dominação masculina pelo estigma da valência diferencial dos sexos.

É o que se nota na composição e na atuação de Lenina e Linda em *Admirável Mundo Novo*, de Júlia, em 1984 e de Clarice e Mildred, em *Fahrenheit 451*, coadjuvantes que, ora reforçam os estereótipos da mulher bonita e sedutora – decadente no caso de Linda, ainda assim, uma mulher e, por isso mesmo, perigosa – cuja postura conformada e alienada diante da vida social as tornam uma voz em segundo plano, ora sugerem sutis rupturas, como se pode notar na composição de Julia e Clarice, as quais, em suas atitudes de “enfrentamento” ao sistema acabam sendo delineadas de uma forma que as aproximam muito mais da figura da *Femme fatale* idealizada do que da transformação da figura passiva da mulher doméstica.

Em contrapartida, as personagens femininas de *O conto de Aia*, *Os testamentos* e *Jogos Vorazes* são alçadas à condição de narradoras e protagonistas

de sua própria história, mesmo que acorrentadas pelo peso do patriarcado, sobretudo porque suas ações ao longo das tramas terminam por revelar um modo de agir que não se forjou a partir de uma disputa armada, de um enfrentamento direto, mas da abertura de espaços, de fissuras no sistema, o que se convencionou chamar, com base no aporte teórico aqui apresentado, de um tecer por baixo dos panos. Essa forma de navegação social pode ser amplamente encontrada na atuação de Of-fred, de Serena Joy e, em sua forma mais expressiva, em Tia Lydia, personagem que, aos poucos, vai apresentando sua própria trajetória e permitindo que se mude a forma de enxergá-la na trama e, mais do que isso, de encontrar em suas atitudes o exemplo mais significativo de reconstruir o espaço em que se encontra com as estratégias de que dispõe.

No exercício de análise aqui conduzido, mais do que considerar a cruel situação das mulheres na vida social e na vida distópica, buscou-se demonstrar como as estruturas narrativas de cada romance e a forma de atuação das narradoras protagonistas e das personagens coadjuvantes, a despeito de toda tirania, configuram-se como formas de resistência, confluindo na formulação de uma contra-narrativa. Esse exercício é expressivo na arquitetura narrativa de ambos os romances de Atwood, que os escreve apresentando um universo feminino plural, não uniformizado, a partir do qual não coloca em evidência um duelo aberto, armado, entre homens e mulheres, mas um jogo de forças que se desenha nos pequenos espaços do cotidiano e que encontra meios eficazes de subverter a situação.

Não se trata contudo, de entender que tal forma de atuação deve ser validada como única estratégia feminina, ou, o que seria ainda pior, como um ardil puramente feminino, mas de demonstrar como Atwood recria simbolicamente a derrocada da opressão masculina tomando como base a própria trajetória histórica da mulher, em séculos de espera, subjugada pelo poder do patriarcado.

Um cenário de enfrentamento direto somente será encontrado em *Jogos Vorazes*, trilogia aqui analisada como uma criação que herda um cenário social de conquista de espaços já abertos por escritoras como Atwood e pode, portanto, criar uma narrativa que não se preocupa em polarizar as questões de gênero em combate bélico, mas de colocar as mulheres em situação de igualdade com os homens no meio desse enfrentamento. No romance de Collins, o absurdo da sociedade do espetáculo e a apropriação cruel da vida alheia são elementos preponderantes, entretanto, não se pode afirmar que as questões de gênero sejam ignoradas, justamente porque não

há uma preocupação em polarizar atitudes femininas e masculinas a partir de um olhar que reforce os tabus do sexo e porque a trilogia naturaliza a atuação feminina em diferentes espaços, inclusive nas frentes de batalhas.

O exercício de comparação tecido ao longo da análise permite afirmar que a protagonista de *Jogos Vorazes* se encontra em uma situação social diferente das demais no que toca ao espaço de fala e aos modos de ser, portar-se e se vestir, nem por isso, no entanto, pode ser considerada como uma personagem completamente inovadora, porque é formada a partir do estereótipo da guerreira. Por outro lado, tal característica não a planifica, pelo contrário, contribui para apresentar uma personagem complexa, atordoada pelos arroubos da juventude e pelo horror da guerra.

A não planificação das personagens, inclusive, é uma marca das distopias ora analisadas, pois muitas mulheres são multifacetadas. No caso das narrativas de Atwood, esse parece ser o grande trunfo na composição das personagens: embora todas as mulheres vivam em sociedades que as segregam e as tipificam como bonecas, em papéis sociais rigidamente delimitados, esse “quadriculamento social” não é forte o bastante para controlar totalmente suas subjetividades. É isso que faz com que Of-fred grave suas fitas de áudio, com que Serena Joy manipule as regras para se garantir em uma situação de poder e que Tia Lydia produza documentos escritos e em áudio contra o sistema para o qual, durante boa parte da narrativa, parecia servir obedientemente e ser um elemento fundamental da sua sustentação.

Esses pequenos detalhes compõem o que se denominou como o entretecer por baixo dos panos, por baixo de relações marcadas pela determinação masculina que, aparentemente eram sólidas. Defende-se, portanto, que o olhar com que se lê esse conjunto de distopias contemporâneas de autoria feminina não recaia em uma leitura simplista da subjugação feminina em ambientes distópicos, tampouco seja conduzido por um segmento analítico que, a despeito de contribuir para uma revisão dos cânones, acabe reforçando um olhar patriarcal sob a voz autoral feminina. Assim, é preciso olhar o contexto em que tais narrativas foram escritas para entender como a voz narrativa que se arquiteta nelas e a composição das protagonistas e coadjuvantes parecem captar as discussões e o movimento social de redefinição do papel da mulher.

Cumprido reforçar, uma vez mais, que os romances distópicos clássicos abordados são inquestionavelmente inovadores e importantes no que toca à questão

ambiental, ao poder do Estado sobre as subjetividades e aos ideais eugênicos ocultados na intenção de construir uma sociedade harmônica e saudável, ou seja, no tempo em que foram publicadas, já se formatavam como uma forma de ruptura com a tradição e com o pensamento hegemônico. No contexto em que tais narrativas foram escritas, as pautas femininas ainda não ocupavam um papel de destaque no cenário político e afirmar que seria papel de seus criadores promover uma publicização dessas pautas seria manter o postulado patriarcal de que compete aos homens promover toda a mudança social necessária para rever a condição feminina na sociedade e, mais ainda, incidir no erro de minimizar todas as lutas das mulheres travadas ao longo de séculos para tanto

A criação das personagens femininas nas distopias clássicas, como afirmado, conservou a perspectiva patriarcal na formação e na atuação das personagens, contudo, não se pode afirmar que tais características foram mantidas com a intenção de produzir arte segundo essa forma de pensamento. Como bem assinala Saffioti (2015), as reduplicações das concepções ideológicas estão impregnadas no tecido social e é mais difícil se desfazer delas do que se pode imaginar.

Partindo do pressuposto de que esta tese se configura como um exercício intencional e dirigido com o propósito de rever tais concepções, espera-se que, a partir do que foi apresentado aqui, outros estudos possam ampliar a discussão da condição feminina nas ficções distópicas, incluindo outros aspectos aqui não desenvolvidos e outras narrativas desse filão que, atualmente, vêm aquecendo o mercado editorial.

Dentro dos estudos literários, a constância de teses que se voltam à atuação feminina, seja como voz autoral, seja na análise das personagens, revela o modo como a literatura, longe de se configurar como uma fuga da realidade, é, antes de tudo, uma forma de recriá-la e isso não é diferente com as narrativas distópicas. Por essa razão, esse segmento analítico ainda pode encontrar respostas mais amplas a partir de outras possibilidades de pesquisas com essas mesmas narrativas ou em comparação com novas narrativas distópicas.

Retomando a pergunta de pesquisa que movimentou e deu corpo a este estudo, pode-se afirmar que as narrativas distópicas contemporâneas reconduzem a atuação feminina na condição narradoras, de protagonistas e de heroínas do romance moderno. Contudo, o exercício de leitura demanda que se analise cada detalhe de composição para compreender tal transformação em relação às questões de ordem

cultural, aos estereótipos acerca do universo feminino e aos discursos sobre o papel da mulher na sociedade.

As protagonistas das distopias aqui estudadas devem ser analisadas a partir de uma transcontextualização de seus papéis sociais, pois analisá-las com a intenção de encontrar elementos que apontem para a superação dos problemas sociais que marcam a condição feminina na contemporaneidade é esperar que a literatura cumpra um papel utilitário que ela não tem. Por outro lado, se o texto distópico aponta para o perigo de um futuro aterrador para homens e mulheres, parece significativo se apoiar nas leituras de narrativas desse filão para refletir sobre os meios de caminhar em busca da utopia perdida.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda N. **Sejamos Todos Feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ADORNO, Theodor. Aldous Huxley e a utopia. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 2001.
- AGOSTINHO, Santo. **A Cidade de Deus**. Bragança Paulista: 9ª ed. Editora Universitária São Francisco, 2006.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.
- Alvarez Ferreira, Agripina Encarnacion. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. – Londrina: Eduel, 2013
- AMORA, Antônio Soares. **Introdução à Teoria da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo**. Tradução Roberto Raposo. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ATWOOD, Margaret E. **O conto de Aia**. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- _____. **Os testamentos**. Trad. Simone Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de uma poética do fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Trad, Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACON, F. **Nova Atlântida**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Coleção Os Pensadores.
- BADINTER, Elisabeth. **Um Amor conquistado: o mito do amor materno**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do Romance. In: **Questões de literatura e de estética**. Tradução de Aurora Bernardi. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998, p. 397-428.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMER, Franklin Le Van. **O pensamento europeu moderno**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1977. Vol. 2.

BECKETT, Sandra. Crossover fiction: creating readers with stories that address the big questions. In: **Formar leitores para ler o mundo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

BELLAMY, Edward. **Daqui a cem anos: revendo o futuro**. Rio de Janeiro: Record, 1960.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Trad. Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2004.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. 3. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

_____. **Por uma estética dos vestígios memoriais**: releituras da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte: Fino Trato, 2013.

BÍBLIA, Português. **Sagrada Bíblia Católica**: Antigo e Novo Testamentos. Tradução Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave-Maria, 1999.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2004

BLOCH, Ernst. **O princípio da esperança**. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2006.

BOOKER, M. Keith. **The dystopian impulse in modern literature**: fiction as social criticism. London: Greenwood Press, 1994.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **O professor pesquisador**. São Paulo: Parábola, 2008.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: **Pierre Bourdieu**: sociologia. Tradução: Paula Montero e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.

_____. **O Poder Simbólico**. Trad. Fenando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1989.

_____. **Contrafogos 2**: por um movimento social europeu. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kuhner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2012.

CAMINHA, P. Vaz de. **A carta de Pero Vaz de Caminha**: reprodução fac-similar do manuscrito com leitura justalinear, de Antônio Geraldo da Cunha, César Nardelli Cambraia e Heitor Megale. São Paulo: Humanitas, 1999.

CANABARRO, Ivo dos Santos; STRÜCKER, Bianca (Orgs.) **Memória e direitos humanos**: desafios contemporâneos [recurso eletrônico]; Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: Estudos de teoria literária e de história literária. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de Ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.

_____. **Literatura comparada**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.

CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. In: DUBY, George; PERROT, Michelle. **História das mulheres**: Idade Média. Vol II, Trad. Maria Helena da Cruz Coelho. Portugal: Edoções Afrontamento, 1990

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Civilização e Cultura**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ltda., 2009.

CIXOUS, Hélène. O riso da medusa. Trad. Luciana Eleonora Deplagne. In: BRANDÃO, Izabel, et al (Orgs.). **Traduções da cultura**: Perspectivas críticas. Florianópolis: EDUFAL – Ed UFSC, 2017

CLAEYS, Gregory. **Utopia**: a história de uma ideia. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

_____. **Dystopia**: A Natural History. A study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions. Trad. Vittorio da Gamma Talone. Oxford: Oxford University Press, 2017.

CLAEYS, Gregory; SARGENT, Lyman Tower. **The Utopia Reader**. New York: New York University Press, 1999.

COELHO, Teixeira. **O que é utopia**. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Clonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001

COLLINS, Suzanne. **Jogos Vorazes**. Trad. Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

_____. **Em chamadas.** Trad. Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

_____. **Esperança.** Trad. Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

_____. **Writing 'War-Appropriate' Stories for Kids:** a conversation with Suzanne Collins. [Entrevista concedida Lev Grossman. Time, New York, USA. Num. 18, novembro, 2013. Disponível em <https://entertainment.time.com/2013/11/19> acesso em 13 jul. 2022

COUTINHO, A. **Crítica e poética.** Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

CUNHA, Celso Ferreira da; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo.** 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

DAMATTA, R. **Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil.** 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S.A., 1991.

DANTE, Alighieri. **A Divina Comédia.** São Paulo: Ed. Abril, 1981.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusóé.** São Paulo: Martin Claret, 2017.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800:** uma cidade sitiada. Trad. Maria Lucia machado. São Paulo: companhia das letras, 2009.

DEL-PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo:** condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. 2. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. **A mulher que eles chamam de fatal:** textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DUBY, Georges. **Damas do século XII: a lembrança das ancestrais.** Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DUBY Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente: a Idade Média.** Portugal: Edições Afrontamento, 1990.

_____. **História das mulheres no ocidente: o Século XIX.** Portugal: Edições Afrontamento, 1991a.

_____. **História das mulheres no ocidente: o Século XX.** Portugal: Edições Afrontamento, 1991b.

EAGLETON, Terry. **Ideologia:** Uma introdução. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997

ELLER, Jack David. **Introdução à antropologia da religião.** Trad. Gentil Avelino Titon. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIAS, N. ¿Cómo pueden las utopías científicas y literárias influir en el futuro? In: WEILER, V. (org.) **Figuraciones en proceso**. Trad. Vera Weiler et. al. Santafé de Bogotá: Fundación Social, 1998.

ESPINOSA, Baruch. **Tratado político**. Trad. Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FALCONER, Rachel. Young adult fiction and the crossover phenomenon. In: RUDD, David (ed.). **The Routledge Companion to Children's Literature**. New York, Routledge: 2010. Disponível em <https://s3-euw1-ap-pe-df-pch-content-store-p.s3.eu-west-1> Acesso em 28 jun. de 2022.

FALUDI, Susan. **Backlash: o contra-ataque na Guerra não declarada contra as mulheres**. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FERREIRA, José Ribeiro. **Labirinto e Minotauro**: mito de ontem de hoje. Coimbra, Portugal: Fluir Perene, 2008

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. Estratégia, Poder-saber. In: **Ditos e escritos IV**. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. Martins Fontes. São Paulo, 2007.

_____. **História da Sexualidade II**: o uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza Costa Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

FRAISSE, Geneviève; PERROT Michelle. Ordens e Liberdades. In: _____. **História das mulheres no ocidente**. Vol. 4. Trad. Egito Gonçalves. Portugal: Edições Afrontamento, 1991.

FROMM, Erich. Posfácio (1961). In: **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Gatos de outros sacos**. São Paulo: Brasiliense, 1981

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veja, 1995.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do Romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GLISSANT, Édouard. La poétique de la relation. Paris: Seuil, 1981 In.: BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. 3. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: DA SILVA, Tomaz Tadeu; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent León Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990

HARRINGTON, James. A comunidade de Ocenana e o sistema político. In: DA SILVA, P. E. B. F. James Harrington e a tradição republicana na Inglaterra do século XVII. **Em Tempo de Histórias**, n. 26, 19 ago. 2015.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Alessandro Rolim de Moura. Curitiba, PR: Segesta, 2012.

HÉRITIER, Françoise. **Masculino Feminino**: o pensamento da diferença. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____: **Masculino Feminino II**: dissolver a hierarquia. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

HERSKOVITS, Melville J. **Man and his Works: antropologia cultural**. Tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1964.

HEXTER, J.H. Introdução a Thomas More, Utopia. In: Surtz, E., and J. H. Hexter, The Complete Works of St. Thomas More. vol. 4. New Haven: Yale University Press, 1974.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Odorico Mendes; org. Antônio Medina Rodrigues, pref. Haroldo de Campos. São Paulo: Ars Poetica / EDUSP, 2000.

HUGHES, Diane Owen. As modas femininas e seu controlo. In PERROT Michelle. **História das mulheres no ocidente**. Vol. 2. Trad. Ana Losa Ramalho e Egito Gonçalves. Portugal: Edições Afrontamento, 1990. p. 186-213.

HUME, David. Ideia de uma comunidade perfeita. In: **Ensaio morais, políticos & literários**. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004, p. 692.

HUXLEY, ALDOUS. **Admirável mundo novo**. Trad. Lino Valandro e Vidal Serrano. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2007.

JACOBY, Russell. **O fim da Utopia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006.

_____. **Arqueologias del futuro**. El deseo llamado utopia y otras aproximaciones de cienciaficción. Questiones de antagonismo nº 56. Spain: Ediciones Akal, S.A. 2009.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o leitor**: textos de estéticas da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43 – 61.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl. G. (org.) **O homem e seus símbolos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Harper-Collins Brasil, 2016.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

- MAGALHÃES, Eduardo. **A gymnastica hygienica**. Rio de Janeiro: Laemert, 1884.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson. (orgs) **Decolonialidade e pensamento afro-diaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- MALTHUS, Thomas R. Ensaio sobre a população. Trad. Antonio Alves Cury. In.: Os Economistas. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. 1996.
- MANN, George (org.) **The mammoth encyclopedia of science fiction**. New York: Carroll & Graf, 2001.
- MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Trad. de José Antônio Martins. São Paulo: Hedra, 2007.
- MARTINS, Marcos Lobato. Utopia e Ficção Científica. In: LOPES, M. A.; MOSCATELI, R. (orgs). **Histórias de países imaginários**: variedades dos lugares utópicos. Londrina: Eduel, 2011, p. 131-142.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas**: a segmentação da cultura no século XX. São Paulo: Olho d'água/Fapesp, 2001
- MORE, Thomas. **Utopia**. Trad. de Anah de Melo Franco. Brasília: Editora da UNB: 2004.
- MORAES, Hélvio. Uma leitura de The Machine Stops, a distopia tecnológica de E. M. Forster. **Revista Remate de Males**. v 32. N 2, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635885/3594>. Acesso em 22 mar. 2021.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.
- ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. São Paulo: Globo, 1996
- _____. **1984**. Trad. Wilson Veloso. 11. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- PINTO, Manuel da Costa. Prefácio à Fahrenheit 451. In BRADBURRY, Ray. **Fahrenheit 451**. São Paulo: Globo, 2012.
- PLATÃO. **A república**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista: gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROSTOVITZ, Michael I. **História de Roma**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular - Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANNAZARO, Jacopo. **L'arcadie**. Trad. Gérard Marino Paris: Les Belles Lettres, 2004.

SANTOS, JÁ. Diáspora africana: paraíso perdido ou terra prometida. In: MACEDO, JR., org. **Desvendando a história da África**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. Diversidades series, pp. 181-194.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**: intelectuais, arte meio de comunicação. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

SINEAU, Mariete. Direito e democracia. In PERROT Michelle, DUBY, Georges. **História das mulheres no ocidente**. Vol. 5. Trad. Alda Maria Durães, Alice Teles e Egito Gonçalves. Portugal: Edições Afrontamento, 1990. p. 551-581.

SMITH, Louis M. **Frederic Skinner**. Coleção Educadores Mec. Trad. Maria Leila Alves. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina G. Almeida; Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

SZACHI, J. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

SWIFT, Jonathan. **As viagens de Gulliver**. São Paulo: Nova cultural, 1996.

VECCHIO, Silvana. A boa esposa. In PERROT Michelle; DUBY, Georges. **História das mulheres no ocidente**. Vol. 2. Trad. Ana Losa Ramalho e Egito Gonçalves. Portugal: Edições Afrontamento, 1990. p. 143-183.

VERGÍLIO. **Eneida**. Trad. Luis Cerqueira, Ana Alexandra Alves de Sousa, Cristina Abranches Guerreiro. Lisboa, Bertrand Editora, 2011.

WILSON, Herma. **Deuses romanos e outras mitologias**. São Paulo: Hunter Books, 2016.

ZOLIN, Lúcia Osana. Aportes teóricos rasurados: a crítica literária feminista no Brasil. In: **Revista Veredas**, nº 18. Santiago de Compostela, 2012. pp. 99-112. Disponível

em https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/34506/1/Veredas18_artigo5.pdf.
Acesso em 30 de jun. de 2022.

_____. Um retrato do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. In:
Revista Ártemis, vol. XXXI nº 1; jan-jun, 2021. pp. 295-321.