



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS: LÍNGUA INGLESA**

DANIEL GOUVEIA DA SILVA GRACIANO E LUZ

**OS CORPOS FEMININOS:
UMA ANÁLISE COMPARADA ENTRE *THE STEPFORD
WIVES*, DE IRA EVIN E *THE HANDMAID'S TALE*, DE
MARGARET ATWOOD**

CAMPINA GRANDE - PB

2015

DANIEL GOUVEIA DA SILVA GRACIANO E LUZ

OS CORPOS FEMININOS:

UMA ANÁLISE COMPARADA ENTRE *THE STEPFORD WIVES*, DE IRA EVIN E *THE HANDMAID'S TALE*, DE MARGARET ATWOOD

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras - Língua Inglesa do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras – Língua Inglesa.

Orientador: Professor Mestre Suênio Stevenson Tomaz da Silva.

CAMPINA GRANDE - PB

2015

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

- L979c Luz, Daniel Gouveia da Silva Graciano e.
Os corpos femininos: uma análise comparada entre The Stepford Wives, De Ira Levin e The Handmaid's Tale, De Margaret Atwood / Daniel Gouveia da Silva Graciano e Luz. – Campina Grande, 2015.
72 f.
- Monografia (Graduação em Letras-Língua Inglesa) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades.
"Orientação: Prof. Ms. Suênio Stevenson T. da Silva".
Referências.
1. Literatura Comparada. 2. Literatura Canadense. 3. Literatura Americana. 4. Obras Literárias - Corpos Femininos. I. Silva, Suênio Stevenson T. da. II. Título.

CDU 82.091(043)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS

DANIEL GOUVEIA DA SILVA GRACIANO E LUZ
Graduando

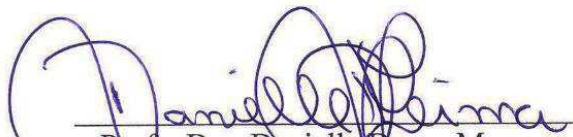
Monografia apresentada à Unidade Acadêmica de Letras da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras com habilitação em Língua Inglesa.


APROVADA EM 04/12/2015

MÉDIA: 8,0

BANCA EXAMINADORA:


Prof. Ms. Suênio Stevenson Tomaz da Silva (Orientador)
Universidade Federal de Campina Grande 8,0
Nota


Prof. Dra. Danielle Dayse Marques de Lima (Examinadora)
Universidade Federal de Campina Grande 8,0
Nota


Prof. Dra. Isis Milreu (Examinadora)
Universidade Federal de Campina Grande 8,0
Nota

A toda minha família, em especial a minha mãe, Maria José da Silva e Luz, e a minha tia, Maria Cristina Gouveia da Silva Neff, que se fazem presentes em praticamente todos os momentos da minha vida, dedico esse trabalho monográfico.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, em seguida aos meus pais, Carlos Graciano da Luz e Maria José da Silva e Luz, e a meu irmão, José Lucas, pelo amor e acolhimento.

Ao meu orientador, o Prof. Suênio Stevenson, pelo comprometimento, atenção, motivação e sinceridade em todas as suas palavras de apoio. Às professoras Isis Milreu e Danielle Lima, por aceitarem compor a minha banca e avaliar esta monografia.

Ao professor e coordenador do curso de Letras-Inglês, Marco Antônio, por estar presente, auxiliando os alunos que solicitam sua orientação, e aos professores Normando Brito, Neide Cruz, Suênio Stevenson, Tone Chaves, Garibaldi Dantas, Fernanda Silvestre, Sinara Branco, Carmen Verônica Nóbrega, Maria Santana Ramos, Milena Meira Ramos, Josilene Pinheiro, Nyeberth Emanuel, Maria Auxiliadora, Maria Augusta Reinaldo, Williany Silva, Karine Viana, Marta Nóbrega, Washignton Farias, Elizabeth Silva, Luciene Patriota, Manasses Xavier, Adeildo Pereira, José Hélder Pinheiro, José Mário da Silva, Aloísio Dantas, pelas muitas conversas e a confiança expressa através da organização de eventos em nossa Unidade Acadêmica de Letras.

A Marciano Siqueira, Valdinho, Maria, Vera, Tassiana e ao Departamento de Informática da Universidade, pelo carinho, aprendizado e confiança.

A Ana Evaristo, pelo companheirismo, apoio, compreensão e dedicação.

Aos inúmeros colegas de turma, os que estiveram comigo, casos de Diego Severo, Ana Jacqueline, Mariana Ramos, Jéssica Amanda, Victoria Santiago, Allison Gomes, Luan Pereira, Angélica Alencar, Rhávila Rachel, Hermano Oliveira, e aos tantos outros que ainda estão, como Paulo Ricardo, Milagres Porto, Raissa Gonçalves, Larissa Cordeiro, Pablo Vinícius, Mayara Carvalho, Jane Cely, Aline Arruda, Larissa Almeida, Laryssa Barros, Sarah Cunha, Edith Stelle, Raynnara Karenina, Luciana Soares, Anderson Barros, Rafael Arruda, Nathalie Lima, Tainah Palmeira, Géssika Demétrio, Rafaela, Mayra, Josielton, Igor Araújo, João Carlos, Walter Vieira, Jaine Barbosa, Guilherme Arruda, e tantos outros que trabalharam comigo em ENLIJE, SELIMEL além de Festivais Internacionais de Música.

Aos companheiros atletas que me abraçaram no período de treinos e tantas competições que realizamos em nome da Universidade Federal de Campina Grande.

A todos vocês, o meu singelo, obrigado!

*Pensamos demasiadamente e sentimos muito pouco.
Necessitamos mais de humildade que de máquinas. Mais de
bondade e ternura que de inteligência. Sem isso, a vida se
tornará violenta e tudo se perderá.*

Charles Chaplin

RESUMO

O presente trabalho visa a analisar os romances *The Stepford Wives* (1972), do escritor americano Ira Levin, e *The Handmaid's Tale* (1985), da escritora canadense Margaret Atwood, pela perspectiva comparada. Nossa categoria de análise será desenvolvida em torno da representação dos corpos femininos presentes nas obras literárias. Para tanto, nos utilizamos das protagonistas de ambos os romances para engendrar nossa análise. Como aporte teórico, consultamos nomes como Revel (2005), Cavalcanti (2005), Xavier (2007), Silva (2010) e Schaun & Schwartz (2012) em relação às temáticas abordadas. Quanto ao processo metodológico, este enquadra-se dentro de uma pesquisa de base qualitativa e interpretativista, permitindo ao pesquisador a exploração do tema em evidência, e a consequente reflexão a partir de suas próprias ideias a respeito do objeto de pesquisa. Em ambas as narrativas foi possível refletir a respeito da realidade que se baseiam as ideologias sociais e culturais presentes na sociedade contemporânea em relação ao corpo feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada. Literatura Canadense. Literatura Americana. Corpo Feminino.

ABSTRACT

This work aims to analyze the novels *The Stepford Wives* (1972), from the American writer Ira Levin, and *The Handmaid's Tale* (1985), from the Canadian writer Margaret Atwood, in a comparative perspective. Our category of analysis will be developed around the representation of woman body, present in the novels. To this end, we investigate the protagonists from both novels to engender our analysis. As a theoretical framework, names such as Revel (2005), Cavalcanti (2005), Xavier (2007), Silva (2010) and Schaun & Schwartz (2012) were studied in relation to the issues addressed. As methodological process, it fits into a qualitative and interpretive research, allowing the researcher an exploration of the theme in evidence and the resulting reflection from their own ideas about it. In both novels we reflect on the reality that is based on social and cultural ideologies present in contemporary society, related to the feminine body.

KEYWORDS: Comparative Literature. Canadian Literature. American Literature. Feminine Body.

SUMÁRIO

Introdução	12
 Capítulo 1	
Sobre o corpo feminino	15
1.1 Conceito de corpo	15
1.2 Manifestações do corpo no ocidente: do Período Clássico à primeira metade do século XX	17
1.2.1 O Período Clássico: Grécia e Roma	17
1.2.2 Idade Média: o corpo cristão	18
1.2.3 Século XV à primeira metade do século XX	20
1.3 O corpo feminino como objeto de desejo	21
1.4 O corpo feminino e as relações de poder	25
 Capítulo 2	
Ficção Científica, Distopia ou Ficção Especulativa?	30
2.1. A tradição da ficção científica	30
2.2 Explorando o universo das distopias literárias	37
 Capítulo 3	
Que Corpos São Esses? Uma análise sobre as esposas de Stepford e as aias em Gilead	46
3.1 O que é ser uma esposa em Stepford e uma aia em Gilead?	46

3.2 Joanna x Offred: semelhanças, diferenças e sofrimentos	51
3.3 Os corpos femininos em Stepford e Gilead	56
Considerações Finais	66
Referências	69

INTRODUÇÃO

A Literatura Comparada surgida na França, traz, de acordo com Coutinho e Carvalhal (2011), a noção de transversalidade, tanto no que diz respeito aos limites territoriais entre nações, quanto aos idiomas, e demais áreas do conhecimento, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, dentre outras), a filosofia, a história, as ciências sociais, a religião, e diversos outros. Desse modo, os estudos comparados englobam não apenas as literaturas de duas ou mais nações produzidas em sistemas linguísticos distintos, mas as relações culturais e sociais expressas nos contextos dos países em questão.

Portanto, o processo de literatura comparada requer que a narrativa em estudo, o autor, a tendência ou o tema abordado na tal, sejam comparados a uma outra obra em estudo, ou ao seu autor, ou à tendência ou ao tema, desde que esta seja oriunda de outro país ou esfera literária. Tal estudo comparativo não precisa se fazer presente em cada página ou capítulo lido. A literatura comparada analisa similaridades e/ou diferenças entre os personagens, imersos em culturas e/ou contextos sociais diferentes, proporcionando abertura de novos horizontes, e unindo civilizações e costumes.

Uma vez explanado tal processo comparativo, é pertinente afirmar que, em nosso cotidiano, diferenças entre homens e mulheres têm despertado interesse em estudos de gênero. Nessa esfera, temos o corpo, entendido como subjetivo, influenciado pelas transformações econômicas, políticas, históricas e socioculturais. Compreendendo literatura comparada como um instrumento de análise, o objetivo desse trabalho monográfico é realizar uma investigação da representação do corpo feminino presente nos romances *The Stepford Wives* (1972), do escritor norte-americano Ira Levin, e *The Handmaid's Tale* (1985), da escritora canadense Margaret Atwood.

Em relação à escolha das obras, o interesse pela literatura canadense justifica-se nos poucos estudos que se tem sobre ela no Brasil, aliadas à, ainda insuficiente, repercussão de seus escritos também ao redor do mundo. A literatura canadense é o espelho de um certo “dualismo linguístico”, visto que a literatura canadense de Língua Inglesa e de Língua Francesa são identificadas a partir de vozes e coros regionais, as quais mostram/valorizam até os dias de hoje, os interesses/tradições de comunidades que foram/são responsáveis por compor o país desde sua colonização pelos franceses, em 1554. Nomes como Robertson Davies, Margaret Atwood (escritora de *The*

Handmaid's Tale), Jacques Ferron, Alice Munro (vencedora do prêmio Nobel de Literatura em 2013, por *Dear Life*), Anne Hébert, Northrop Frye, Michael Ondaatje, Mordecai Richler, dentre outros, refletiram/refletem e contribuíram/contribuem para a proliferação e conseqüente perpetuação de tal reflexão pelos dias de hoje, através dos mais diversos pensamentos, sejam eles utópicos e/ou distópicos, fictícios e/ou realísticos, ambos refletidos através de um sentimentalismo bastante refinado.

No que diz respeito à escola literária norte-americana, a ela é atribuída uma grande posição de destaque, porém se comparada às escolas literárias inglesa, francesa, alemã e italiana, percebemos que os Estados Unidos são um país muito recente, em relação aos das escolas referidas, e tal surgimento partiu do depreciativo, uma vez que buscava inovação, afastando-se do padrão imposto pelas tradicionais escolas europeias, principalmente a inglesa e a francesa. Nomes como Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Emily Dickinson, F. Scott Fitzgerald, e, mais tarde, Charles Bukowski, Ira Lervin (escritor de *The Stepford Wives*) e Gay Talese, foram responsáveis por atribuir à escola norte-americana um lugar de destaque, no tocante à diversidade de suas produções literárias, doravante curtas, que exploravam o fantástico e o poder psicológico, abrindo caminho para os modernos romances de mistério e ficção, além de seu contínuo crescimento juntamente com a hegemonia econômica do país, durante praticamente toda a primeira metade do século XX.

Como proposta metodológica, a realização desse trabalho monográfico tem por base a pesquisa qualitativa. Nomes como Jardim e Pereira (2009) e Godoy (1995) caracterizam a pesquisa qualitativa como um conjunto específico de procedimentos e técnicas, e ressaltam que o método deve se adequar ao objeto de estudo em questão, não seguindo um padrão único de procedimento. Godoy (1995), por exemplo, afirma que tal tipo de pesquisa não trabalha diretamente com números e/ou medição de eventos estudados, mas com dados descritivos, a respeito de determinado fator, como pessoas, lugares e processos interativos, através de um contato direto por parte do pesquisador em relação ao objeto de pesquisa, a fim de que se busque uma compreensão para os fenômenos e/ou situações nos quais estão inseridos os sujeitos.

Jardim e Pereira (2009) reforçam a ideia de Godoy (1995), afirmando que um dos fundamentos teóricos presentes em uma pesquisa qualitativa é a fenomenologia, uma vez que essa prioriza compreender as conseqüências que os acontecimentos têm para os sujeitos em diferentes situações, sob a ênfase de aspectos culturais, simbólicos, dentre outros. Com base nessa explanação, podemos afirmar que pesquisas qualitativas

apresentam um caráter exploratório, visto que a busca por evidências estimula o pesquisador a desenvolver sua própria maneira de se expressar e refletir a respeito de determinado tema.

Diante do exposto, dividimos a monografia em três momentos. No primeiro, abordaremos o corpo feminino, priorizando seus aspectos culturais, sociopolíticos e históricos. Temas como relações de poder, analisados por Revel (2005), e figuração de corpos femininos, presentes nas contribuições de Cavalcanti (2005) e Xavier (2007), também serão mencionados ao longo desse primeiro momento.

Em um segundo momento, tratamos sobre Ficção Científica (FC) e sua importância para a literatura. Nomes como Sodré (1978) e Koethe (1994) embasam nossa reflexão. Os conceitos de distopia e suas respectivas tipologias também são abordados ao longo desse segundo momento, que devido à contribuição de Atwood (2005), considera trata tal gênero do utopismo literário como Ficção Especulativa (FE), e sua consequente reflexão para a esfera literária; Hilário (2013) contribui também para o interesse na temática.

Por fim, através da literatura comparada, realizamos uma análise a respeito do corpo feminino, presente nos romances supracitados, oriundos da literatura norte-americana – *The Stepford Wives*, de Ira Levin – e da literatura canadense – *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood –, dando destaque ao contexto e aos aspectos sociais aos quais se submetem os protagonistas.

1. SOBRE O CORPO FEMININO

Essa seção a seguir foi estruturada em tópicos, apresentando um estudo sobre o corpo feminino sem deixar de abranger o corpo como um todo, tratando questões como conceito, uma breve trajetória sobre sua representação ao longo da história da humanidade, e as relações de poder a que está submetido o corpo feminino atualmente.

1.1 CONCEITO DE CORPO

Questões sobre o corpo têm sido fonte de polêmicas recorrentes no cotidiano. Diariamente vemos casos de reivindicação por direitos sobre o corpo da mulher, por exemplo. É nítido que o corpo, de acordo com Silva (2004, p. 164), “[...] não é só um artefato biológico/natural que nos faz diferenciar dos demais seres e entre os da nossa espécie”. De grande relevância, visto que carrega consigo uma influência social e cultural, “A temática do corpo recebe ênfases e desenvolvimentos diferentes conforme a perspectiva metodológica e o foco das pesquisas de Foucault nos campos do saber, do poder e da ética.” (CIRINO, 2007, p.78). Nesse direcionamento, Xavier (2007) afirma que alguns campos de estudo como a sociologia, sobretudo a antropologia, têm despertado interesse para o fato de que o corpo, estudado no decorrer da história da humanidade como algo natural, físico e real, recebe uma análise simbólica, por meio de uma construção sociocultural específica.

Tratando-se de aspectos socioculturais, podemos mencionar movimentos como o feminismo, uma vez que suas teorias “[...] ao reivindicarem a especificidade da experiência das mulheres com seus corpos, têm contribuído de maneira direta para o renovado interesse pelo corpo e seu significado cultural e social.” (SILVA, 2000, p. 30). O corpo ainda carece de mais problematizações no âmbito teórico, porém já há certo interesse em tratar desse assunto, seja através de temas como o papel e o lugar do corpo feminino na educação, ou no currículo, e em estudos pedagógicos. Em outras palavras, a corporeidade recentemente vai se tornando teorização cultural e social, sendo este atualmente um tema prestigiado de investigação e análise. Considerando o posicionamento de Silva (2004), vale citar Heilborn (1997, p. 47):

[...] nosso corpo não é uma entidade natural: o corpo é a dimensão produzida pelos imperativos/efeitos da cultura. A nossa sensação física passa,

obrigatoriamente, pelos significados e elaborações culturais que um determinado meio ambiente social nos dá.

É conveniente articular nossa discussão com o pensamento de Michael Foucault. Em sua produção teórica, ele buscou compreender o processo da transferência de poder entre o corpo e a sociedade, no que diz respeito à reformulação desse conceito. O filósofo francês observou que até o final do século XVIII, o corpo era visto como forma de punição e purificação através de castigos e enclausuramento, tomando como exemplo contrário o dos príncipes, nos quais “[...] o suplício legitimava o poder absoluto - sua atrocidade se desdobrava sobre os corpos, porque o corpo era a única riqueza acessível [...]” (REVEL, 2005, p. 31).

A partir do século XX, o corpo, principalmente o feminino, de acordo com Boris e Cesídio (2007), passou a ter não apenas funções reprodutoras, assumindo também, tarefas produtoras. Aliado a esse sistema econômico, percebemos que a cultura abrange desde modos de viver e conviver a costumes, comportamentos e formas de pensamento, os quais “[...] são compartilhados e transmitidos pelas pessoas que a compõem e passados de uma geração a outra.” (BORIS e CESÍDIO, 2007, p. 455). Com base nessas informações, a partir da década de 1970, sob forte influência de Foucault, o corpo passa a ser analisado sob o ponto de vista cultural, atrelado a valores históricos que cada sociedade apresenta em determinadas épocas, conforme seu modo particular de representação – constituição corporal e sua consequente subjetividade. Isso despertou um grande interesse no estudo contemporâneo e cultural do corpo. Como justificativa para essa afirmação, Silva (2000, p. 30) tece o seguinte comentário:

[...] o corpo tem sido objeto de grande interesse na análise cultural contemporânea. Esse interesse decorre, entre outras coisas, da centralidade do corpo na própria cultura contemporânea. Manter um corpo “elegante” através da dieta, do exercício físico, de drogas medicinais e de intervenções cirúrgicas parece ter se tornado uma das principais obsessões da sociedade [...]

Com base nessas informações, verifica-se que fatores como existência e relação social foram influenciados por transformações socioculturais, econômicas, históricas e políticas, além da interação dos próprios corpos em relação ao ambiente em que vivem (se estendendo a outros) em um certo momento da história. Desse modo, o corpo passa a ser algo subjetivo, no qual são questionados aspectos como normalidade física, no que diz respeito a “[...] corpos considerados abjetos, monstruosos, defeituosos ou deformados [...]” (SILVA, 2000, p. 30), pondo fim aos preceitos da dicotomia do

corpo/mente presentes no modelo cartesiano¹. A respeito desses preceitos, Grosz (2000, p. 85), ao rejeitar tal modelo de dualismo, afirma que o “[...] corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas.”. Para o autor, tanto os aspectos psíquicos quanto os sociais precisam estar presentes para se conceituar o corpo, não em sentidos inversos, mas em um processo interativo.

1.2 MANIFESTAÇÕES DO CORPO NO OCIDENTE: DO PERÍODO CLÁSSICO À PRIMEIRA METADE SÉCULO XX

1.2.1 O Período Clássico: Grécia e Roma

Ao examinar o período clássico da história da humanidade, identificamos que o corpo feminino na Grécia representava uma positividade de valores. De acordo com Siqueira (2011), os paradigmas de racionalidade dualista entre corpo e alma mostram que cada ser é composto por um corpo material e mortal, além de uma alma imaterial e imortal – a qual necessita ser preservada das “abominações” do corpo. Tratando-se do material e mortal, considerado fonte de lascívia e tentações, segundo Silva (2004), os corpos eram modelados/transformados para ostentarem posturas guerreiras. Dessa maneira, adquiriam aspectos simétricos, resistentes e desenhados, sendo um convite à vaidade, despertando cuidados. Quanto ao aspecto imaterial/imortalidade, as doutrinas filosóficas de Platão afirmam que a alma preexiste ao corpo; já a filosofia de Aristóteles, um pouco mais suavizada, afirma que a alma é o ânimo, a vida do corpo.

Se analisarmos a mulher de Esparta, veremos que possuía certa “liberdade de controle e poder” no cultivo de corpos esculturais, a fim de que fossem gerados filhos saudáveis para se formar um exército numeroso e poderoso. A mulher espartana também era “livre” para escolher a quem oferecer seu corpo, em casamento ou fora dele

¹ Denise Gimenez Ramos, escritora de *A Psique do Corpo* (2006), afirma que, no modelo cartesiano, atividades mentais e matéria (corpo) são unidos apenas pelo plano divino (espírito). Na página 27 de seu livro, a escritora realiza uma comparação entre corpo e máquina (para ela, o corpo é capaz de funcionar regular ou irregularmente, independentemente da psique, enquanto que a máquina cumpre com todas as tarefas solicitadas mecanicamente, visto que se trata de um objeto), com base nas ideias de Descartes. A partir dessa comparação, a autora procura argumentar que mente e corpo estão intimamente relacionados, e a alma não habita apenas no corpo, mas é unida intimamente a ele, compondo o todo. Como a tendência de se separar estudos religiosos de científicos se faz presente no cotidiano, partindo do ponto de vista psicológico, observa-se que a consciência coletiva, de acordo com a autora, atingiu uma “maior separação entre o ego e os conteúdos inconscientes” (p.29). Portanto, com a dissociação do místico, do pensamento e das ciências, alcançou-se mais uma etapa no processo coletivo de desintegração do modelo em questão.

(mesmo estando em matrimônio, relacionava-se com quem quisesse, e/ou escolhia quem fosse de seu interesse para compartilhar experiências sexuais com seu corpo), uma vez que os maridos, por servirem ao exército, podiam regressar apenas décadas (em alguns casos, 60 anos) após os combates.

A mulher ateniense, de acordo com Tôrres (2001), enquanto casada, vivia a maior parte do tempo confinada às paredes do local onde morava, sendo de utilidade doméstica – um corpo submisso. É importante destacar que, mesmo antes do matrimônio, seu corpo já era preservado, não sendo permitido o encontro com jovens do sexo oposto, uma vez que eram confinadas nos gineceus (apostos femininos); lá, eram separadas até mesmo dos membros do sexo masculino da própria família.

Em Roma havia uma preocupação em preservar e cultivar corpos esculturais, caso dos soldados, centuriões, imperadores, césaes e uma parcela da sociedade que era posta para se exibir em espetáculos de entretenimento para a população nos coliseus e arenas - os gladiadores. Tratando-se de corpo feminino, a mulher romana é considerada, de acordo com Pinheiro (2010, p. 484), “[...] um ser com mais sangue do que o homem, sempre sujeita a um estado de saúde precário.”. Ainda de acordo com a escritora, a regularidade menstrual pode ser considerada um dos sintomas mais importantes para se confirmar a saúde de uma mulher. A necessidade de corpos férteis era sinônimo de longos matrimônios e o consequente ingresso na elite de Roma. Em contrapartida, se a mulher fosse estéril, o homem não via com bons olhos manter o casamento – por isso a necessidade/preocupação das mulheres com o cultivo de corpos capazes de gerar filhos.

1.2.2 Idade Média: o corpo cristão

Preceitos cristãos ditavam os valores sociais na Idade Média. Nesse período, de acordo com Siqueira (2011), temos o corpo de cada cristão, investido da mesma transcendência do corpo divino, o qual “[...] se fez carne e habitou entre nós, e nós vimos a sua glória.” (I João, 1-14), por meio da ressurreição de um corpo incorruptível. Portanto, na Idade Média, o corpo era considerado como abominável vestimenta da alma, cedendo lugar à obscuridade do pecado e da culpa sem a mediação do luto e o tempo da purificação. Em outras palavras: “O corpo é um peso.” (SIQUEIRA, 2011, p.51); e as manchas do pecado original seriam esquecidas por Cristo apenas por meio de sofrimentos físicos no próprio corpo sofrido, torturado, marcado pelo pecado. Nesse caso, a auto-flagelação do corpo era vista, de acordo com a perspectiva cristã, com

“bons olhos”, como forma de remissão diante das autoridades divinas; logo, era preciso humilhá-lo e desqualificá-lo para merecer a glorificação.

Diante dessa perspectiva, vemos um controle rígido sobre a sexualidade e consequente banimento da homossexualidade por parte da Igreja, além do restrito uso das termas², e inassiduidade do esporte e do teatro, instituições responsáveis pelo culto e dos cuidados com o corpo. Desse modo, do ponto de vista cristão, tornou-se uma sociedade triste, debilitada, que renegou o riso, a gesticulação, além das máscaras e maquiagem. Os anfiteatros, antes voltados para espetáculos de competições e exibições corporais tanto de homens quanto de mulheres, tiveram seu uso redefinido para disputas teológicas de todo tipo, incluindo até o sexo dos anjos. Percebemos, portanto, uma completa renúncia aos prazeres do corpo, de acordo com a perspectiva cristã, voltando-se para suas potencialidades estético-criativas.

Essa tendência religiosa do corpo idealizando flagelação, opressão e virilidade ainda na opinião de Siqueira (2011), estabelece que, ao homem lhe cabe, portanto, o “labor”, enquanto que à mulher lhe fora destinada à “dor”: “*darás à luz na dor*” (a sentença de Eva) e “*ganharás o pão com o suor do teu rosto*” (a sentença de Adão); restou ao homem, desprezá-la.

No início da Idade Média, de acordo com Leal (2012), a maior preocupação em relação ao corpo feminino era mantê-lo puro e afastado dos clérigos, dessa maneira os religiosos não cairiam em tentação; a maioria das mulheres, por conseguinte, era considerada portadora e disseminadora do mal. No entanto, passados os primeiros séculos da Idade Média, foi-lhes atribuído um papel mais puro em decorrência da figura “Mariana”, considerada “a nova Eva”, que se opõe a Eva da criação: a Virgem Maria. Com um corpo não tocado, ainda puro, sem pecado, tornou-se o protótipo idealizado do feminino, destacando-se pela maternidade e pureza sexual. Através dela, a Igreja Católica ofereceu às mulheres uma espécie de remissão em relação à condição pecaminosa instaurada pela primeira mulher, Eva. A partir dessa concepção, caso a mulher não preservasse seu corpo (virgindade e castidade) para o bem (casasse para ser esposa e consequente, mãe), submetendo-se a seu marido, arderia nas chamas do inferno. Aos “impuros”, de acordo com Schmitt (1995), no século VI, os corpos

² Dicionário Eletrônico Houaiss: Terma. Datação: a1569. Substantivo Feminino. Estabelecimentos apropriados para o uso terapêutico das águas medicinais quentes; em outras palavras, "balneário com estabelecimentos específicos equipados para banhos".

destinados a vícios – como a gula, a fornicação (ou relacionamento sexual ilícito) e o orgulho – arderiam sem misericórdia nessas chamas.

1.2.3 Do século XV à primeira metade do século XX

No século XV, durante o processo de colonização da América, o corpo, naquela região, foi visto como objeto erótico por parte dos europeus, devido ao seu contato com os nativos americanos. Os corpos das mulheres indígenas nuas e depiladas eram considerados os culpados pelas violências sexuais que sofriam. O corpo dos africanos, em geral, sofreu os mais variados tipos de mutilação; a começar pelos maus tratos ainda nos navios a caminho do novo mundo (com condições de higiene precárias e doenças dos mais variados tipos), muitos tiveram seus corpos torturados por seus senhores. A respeito do corpo feminino, as autoras Schaun e Schwartz (2012, p. 2) tecem o seguinte comentário:

Uma das principais funções das mulheres negras era a de gerar filhos para aumentar a mão de obra nos campos e fazer a iniciação sexual dos filhos do patrão, construindo o imaginário social preconceituoso de mulheres negras sexualmente mais liberais ou vulgares. As “senhoras de engenho”, obrigadas a se casar, muitas vezes, por interesse de suas famílias, tinham que aceitar as relações estabelecidas pelos maridos com as mulheres escravas, consideradas “objetos ou ferramentas de trabalho” e não seres humanos. Muitas “senhoras” cometiam violências contra suas escravas por ciúmes, arrancando-lhes os seios, os dentes e mutilando partes do corpo ou acabavam envolvendo-se sexualmente com os negros ou peões da fazenda para se satisfazer.

As autoras se estendem com sua análise pelos séculos XVI e XVII, período em que os corpos femininos foram muito associados ao desejo por meio das artes visuais, mesmo quando eram mostradas apenas partes do seu corpo. “Os nus das pinturas europeias expunham a mulher ao desejo do espectador, assim como a propaganda na atualidade.” (SCHAUN e SCHWARTZ, 2012, p.3). Segundo Siqueira (2011), na pintura, foram registradas algumas deformações do corpo, por meio do quadro do pintor flamengo Bruegel, intitulado “Quaresma e Carnaval”. De corpos “volumosos”, um pouco diferente do padrão de beleza atual, as mulheres eram registradas nuas – *O nascimento de Vênus*, de Boticelli (1484) – ou cobertas com vestes brancas – indicando pureza, quando não totalmente cobertas por vestidos azuis e vermelhos – como *A Natividade*, de Martorell (1440) –, geralmente apresentando cabelos soltos e feições de tristeza ou melancolia.

Até o final do século XVIII, o controle social do corpo passava “[...] pelo castigo e pelo enclausuramento [...]” (REVEL, 2005, p.31). Por outro lado, documentos que datam do final desse século tratam de um gerenciamento da racionalização e rentabilidade do trabalho industrial por meio do corpo, este como instrumento de força e performance de trabalho. Para que o capitalismo se destacasse, era necessário trabalho; a obtenção de capital almejado foi imposta por meio de corpos e para corpos. Desse modo, o uso máximo do corpo tanto para se operar máquinas, quanto para se realizar o trabalho que as máquinas não podiam conseguir, foi fundamental para que os resultados surgissem durante praticamente todo o século XIX, no período de revolução industrial.

Um outro fator que envolvia o corpo eram as praias, pois de acordo com Schaun e Schwartz (2012), estas mudaram os costumes da sociedade da época, principalmente da burguesia, que via nas praias uma solução para o tratamento de doenças e de lazer. A partir disso, uma exposição maior dos corpos foi construída, desnudando os tais, sendo responsável por modificações de costumes e conceitos morais. Ainda se tratando dos burgueses, Revel (2005) defende que o liberalismo ocorreu no nível das instituições através de um investimento muito mais forte por parte dos indivíduos; com isso, precisou-se organizar o esquadramento dos corpos e dos comportamentos.

Entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, o corpo passou por um período de revolução social e política. Schaun e Schwartz (2012) afirmam que as vanguardas artísticas trouxeram um desvelamento diferente do corpo em relação ao período renascentista, barroco, árcade ou romântico, com a inclusão do nu artístico e erotizado. O cinema, criação do século XIX, foi aprimorado no século XX, sendo responsável pela criação dos mitos cinematográficos durante as décadas de 1920 e 1930 por meio de imagens de corpos de mulheres ousadas; o teatro e a dança popularizam e inovam os ‘movimentos corporais’, utilizando-se de roupas mais ousadas, que modelavam os corpos; a indústria da moda criou os desfiles e o termo “modelo” ganhou um novo significado, sendo relacionado agora a trabalho – carreira de modelo. Dessa forma, o ser humano passou a despir-se e/ou mostrar seu corpo com muito mais frequência.

1.3 O CORPO FEMININO COMO OBJETO DE DESEJO

A temática da sexualidade não é algo novo. Desde os primórdios da humanidade, o ser humano tem curiosidade sobre seu corpo, no tocante à busca

incessante pela maneira mais adequada de se obter prazer. Em sua pesquisa sobre sexualidade a partir dos anos 1970 do século XX, Michael Foucault relata que a origem da sexualidade se deu com base nos estudos dos fenômenos históricos e culturais, e não por meio de “[...] uma penetração moral das consciências [...]” (REVEL, 2005, p.32). A cada corpo é dada a tarefa de desenvolver a sua história, através de suas próprias experiências. Para se obter prazer sexual no corpo, é necessária uma relação de poder sobre o corpo, uma vez que, em alguns casos, não recuperamos o que visamos sentir com nosso próprio corpo – o prazer.

Pensando nisso, em 1984, Foucault publica *O uso dos prazeres*, o segundo livro da série *História da sexualidade – A vontade de saber*, que trata justamente da utilidade do corpo para se obter prazer sexual. *Dietética*, segundo capítulo desse livro,

[...] trata da arte da relação cotidiana do indivíduo com o próprio corpo - analisa como filósofos, médicos e moralistas da Antiguidade Grega procuraram definir um regime para a atividade sexual (suas condições favoráveis, sua justa distribuição), em função de uma certa maneira de o indivíduo cuidar ativamente de seu corpo, buscando integrar, da melhor forma possível, o comportamento sexual à gestão da vida e da saúde. (CIRINO, 2007, p.80)

Observamos que o autor, ao mencionar a obra de Foucault, afirma que a sexualidade não tratava de um discurso sobre organização do físico, ou estudo de comportamento sexual (este último, como Freud costuma analisar), mas apenas como um prolongamento de uma análise do poder sobre o corpo. Desse modo, Revel (2005) afirma que o filósofo francês, em um primeiro momento procura mostrar maneiras sobre como é investido esse poder no corpo, tomando como ponto de partida a “medicina social”, no que diz respeito às necessidades do indivíduo – alimentação, saúde, sexualidade, sexo, dentre outros. Em um segundo momento, o filósofo francês procura criar uma categoria à parte, destinada à sexualidade, transformando-a em um objeto de estudo específico, justificando que o poder

[...] se articula sempre sobre discursos de “veridicção”, isto é, dos “jogos da verdade”, das relações como o dizer verdadeiro em nenhum outro campo é tão evidente quanto no da sexualidade: pertencemos a uma civilização na qual se exige aos homens dizerem a verdade [...] sobre eles mesmos. (REVEL, 2005, p.80)

Com base na afirmação de Revel (2005), observamos que Foucault, com muita cautela, procura realizar uma distinção entre sexo e sexualidade. Para ele, a sexualidade está relacionada diretamente ao corpo, aos órgãos genitais, aos prazeres, às relações de

aliança, às relações interindividuais, dentre outros, responsáveis por reproduzir em determinado momento a ideia do sexo como identidade.

A partir da década de 1970, vemos um apelo muito forte em torno do corpo, principalmente o feminino, quando se trata de publicidade. Nesse caso, “[...] a forma como o corpo feminino se torna imagem visual, se materializa nos anúncios publicitários. As imagens são construídas a partir de ‘discursos visuais’ que são incorporados como modelos na sociedade.” (SCHAUN e SCHWARTZ, 2012, p. 1). Através de anúncios, emoções e desejos latentes é despertado no público alvo, que se sente “tentado” em adquirir o produto, nesse caso, o corpo-persona³, presente nas propagandas, mascarado, intuído a partir de certos elementos.

Esse “*merchandising* corpóreo” que surgiu nos anos de 1970, também se estendeu pela década de 1980 e até os dias atuais, gerando na população (ou seja, em outros corpos) o desejo pelo corpo ideal (aquele da publicidade que gera desejos e paixão), esteticamente perfeito, dentro dos padrões de simetria do mercado/cultura do corpo, principalmente o feminino, responsável por carregar consigo uma imagem erótica, podendo apresentar-se também como não-corpo ou metonímia - corpo sem forma, esboçado apenas em uma sombra, mas que sugere “que é um corpo” de alguma forma. A respeito disso, Silva (2004, p. 155) afirma que

É nesse espaço de ressimbolização e ressemantização de valores, bens e comportamentos culturais que se insere o objeto corpo como peça-chave de inscrição de identidades subjetivas nos vários domínios culturais que vivemos hoje.

Nesse sentido, podemos observar que o corpo feminino é imaginado, e os objetos que compõem os anúncios presentes em determinadas propagandas apresentam conotações eróticas, uma vez que insinuam a presença desses tipos de corpos. Xavier (2006) justifica esse comentário, afirmando que o corpo é visto como suporte a signos, o qual, demonstra a preocupação de toda a sociedade corporificada em fazer imprimir nele, fisicamente, determinadas transformações para as quais escolhe um repertório cujos limites virtuais não se pode definir. Nesse sentido, podemos observar que a nova mulher tem o seu lado positivo, uma vez que sua estética corporal também recebeu destaque, sendo um fator contribuinte da “[...] construção de uma nova subjetividade feminina.” (BORIS e CESÍDIO, 2007, p. 462). No entanto, tal valorização custou certo

³ In.: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Persona. Datação: século XX Língua: latim Substantivo Feminino 2. personagem literário em que o autor se encarna; 3. imagem com que uma pessoa se apresenta em público. Exs.: a persona. de um político; a persona. de um ator.

preço. Seu corpo foi tão exposto, e tão enfatizado através dos principais veículos de comunicação (televisão e internet), que a partir do século XX, de acordo com Boris & Cesídeo (2007, p. 462), “[...] ocorreu uma banalização do corpo da mulher, pois a mídia o expôs em propagandas, revistas, jornais, programas de TV etc. a fim de estabelecer um padrão de corpo feminino.”.

Desse modo, de acordo com Xavier (2006), o corpo feminino é visto como figura multifacetada, podendo assumir, de acordo com a autora, personificações dos mais variados tipos, como: **a) Invisível** – como na obra *A intrusa* (1908), de Julia Lopes de Almeida –; **b) Subalterno** – como na narrativa *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, mostrando personagens excluídos da esfera da sociedade, considerados inferiores se tratarmos do ponto de vista moral e ideológico em relação à época –; **c) Disciplinado** – como em *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, tendo em vista da situação de imposição e confinamento que Macabéia teve por sua tia, até o momento de sua partida –; **d) Imobilizado** – com personagens atadas pelo contexto de patriarcalismo e rotina matrimonial, semelhante ao conto “O Pai”, presente na obra *Os Provisórios* (1980), de Maria Colasanti –; **e) Refletido** – capaz de refleti-lo conforme o ambiente em que está inserido, como na narrativa *A sombra das vossas asas*, (1997), de Fernanda Young –; **f) Envelhecido** –relatando representações de personagens da terceira idade –; **g) Degradado** – busca um desejo imenso de libertação, como Diana, na obra *Diana, a caçadora* (1986), de Márcia Denser – e **h) Erotizado** - com personagens vivenciando o prazer erótico apenas em seus corpos, com o cessamento desse prazer dentro de si, como no romance *Através do vidro: amor e desejo* (2001), de Heloísa Seixas.

Cavalcanti (2005), seguindo a tradição do modelo cartesiano e também analisando o dualismo mente/corpo, discute três formas de percepção do corpo feminino, que seriam: **a) corpo-objeto** – considerado, como a própria percepção, um objeto para as ciências naturais, a exemplo do romance *The Birth Machine*, citado pela autora; **b) corpo disciplinado** – nesse caso, o corpo solicita disciplina e treinamento constante, sendo modelado, lapidado e cuidado para se realizar determinada tarefa; de acordo com a própria autora, esse tipo de corpo é tido como uma “[...] ferramenta posta à disposição de uma consciência.” (CAVALCANTI, 2005, p. 310); e **c) corpo-conduíte** – nessa forma de percepção, os corpos, algo de extrema importância, são considerados objetos para consumo (conduítes), ligados em aparatos e dispositivos eletrônicos inovadores que permitem ao espectador entretenimento, como no conto *Baby, you were*

great, de Kate Wilhelm. Como vemos, a exemplo da pesquisa de Xavier (2006), no universo literário o corpo feminino é representado em diferentes perspectivas.

Com base nos comentários evidenciados anteriormente, fundamentados nas discussões de Cavalcanti (2005) e Xavier (2006), é possível afirmar que os romances *The Stepford Wives*, de Ira Levin, e *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood, narrativas inseridas ao que muitos pesquisadores consideram como a segunda onda do movimento feminista e início da terceira onda do referido movimento, respectivamente, tratam justamente de temas como opressão e submissão do corpo feminino, além da exploração e relações de poder pelas quais se submeteram o corpo feminino, este, último tópico a ser abordado na seção.

1.4 O CORPO FEMININO E AS RELAÇÕES DE PODER

A partir da década de 1970, Michael Foucault, com base em seus estudos de reformulação política, teórica e metodológica, atribui um certo destaque ao estudo do corpo, este quando inserido nas relações de saber e poder. De acordo com Cirino (2007), em *Vigiar e punir* (1975), Foucault analisa diferentes maneiras em que o poder é utilizado como forma de se sobressair e repreender os corpos por meio de disciplina, por meio de métodos que vão dos extremamente violentos aos mais “suaves”, não se utilizando do estudo da lei, originária no direito romano, ou de princípios éticos e morais impostos pela sociedade moderna.

Ainda dentro desse contexto, conforme a visão de Cirino (2007), o filósofo procura sustentar sua ideia atentando para a necessidade de um corpo para se exercer o poder, visto que tais poderes se exercem por meio de estratégias e ferramentas diferentes, sejam cadafalsos, cerimônias, muros, olhares, medicamentos ou diagnósticos. Fazendo referência à obra de Foucault, especificamente *Vigiar e punir*, Cirino (2007) afirma que no corpo as relações de poder são constantes e imediatas, isso porque tais relações investem, marcam, suplicam, obrigam-no a trabalhos, rituais, dentre outros.

Desta forma, podemos pensar que o corpo não é algo fixo e tampouco constante, podendo sofrer alterações e/ou aperfeiçoamentos. Em outras palavras, o corpo pode ser considerado um laboratório de autoconhecimento, aprimoramento e reinvenção, no qual o indivíduo corporificado se (re)visita, buscando, de acordo com Cirino (2007) (re)conhecer-se em vida e em morte, forte ou fracamente, através de momentos

classificados por ele como positivos (como lembranças familiares, casamento, perpetuação da espécie) e negativos – conflitos, erros e arrependimentos.

Em *Nietzsche e o corpo* (2009), do escritor Miguel Angel de Barrenechea, quando o filósofo alemão se refere ao corpo, podemos perceber que esse, unido à inteligência humana, são entendidos como um conjunto de forças, dentre as quais também estão inclusos os processos psíquicos. Portanto, atos como pensar e refletir, sentir, querer e decidir são também atividades que fazem parte do organismo, estando atreladas ao corpo, uma vez que, segundo o filósofo alemão, o homem não é apenas espírito nem somente matéria, mas um conjunto, resultando num corpo e um conjunto de forças responsáveis por dinamizar a vida, subtendendo-se que o abstrato (poder) controla o concreto (corpo).

Para Cirino (2007, p.79), o “[...] pensamento de Nietzsche concederia uma liberdade de ação muito grande ao corpo, o que não estaria de acordo com as descrições minuciosas de Foucault sobre as técnicas do poder disciplinar.”. Isso porque Foucault, de acordo com Revel (2005), desenvolveu sua análise em duas direções: a primeira seria uma *anátomo-política*, ou uma “física do poder”, uma espécie de *ortopedia social*, responsável por analisar costumes e estratégias nas quais o poder “modela” cada indivíduo, partindo desde o aprendizado escolar, até a fase adulta; a segunda, por sua vez, corresponderia à *biopolítica*, ou seja, a gestão política da vida, não se tratando mais da (re)domesticação de preservação do corpo, mas sim da geração de vários corpos (resultando em populações), com a implantação de programas que oferecessem suporte a boas condições de saúde, higiene, alimentação, educação, dentre outros.

Tratando-se do corpo feminino, a modelagem física do tal (perfurado, mutilado, pintado, rasgado, amputado, dentre outros) pode ser entendida, conforme Xavier (2006, p. 225), como “[...] inventários de impressões-mensagens regidas por um código.”. Com base nessas afirmações, pode-se considerar que o poder é responsável pelo sofrimento do corpo, esse comparado a uma massa de modelar, a qual a sociedade impõe regras segundo aspectos culturais e sociais; tais aspectos são os que a sociedade projeta/idealiza o físico de sua imaterialidade, em outras palavras, o seu próprio espírito. Isso ocorre porque é a cultura que “[...] modela os indivíduos, criando modos de existir de acordo com os valores e as crenças da época.” (BORIS e CESÍDIO, 2007, p. 463).

Para entendermos melhor aspectos culturais e sociais, seria útil expor que, até meados do século XX, os homens possuíam direito sobre as mulheres como se elas fossem suas propriedades, atribuindo-lhes e aos seus corpos, funções a serem

desempenhadas, como perpetuar a espécie, o serviço doméstico e educacional dos filhos, além de prestadora de favores sexuais ao seu marido. Seu papel era ensinado culturalmente de geração em geração, transitando entre o ser mulher-mãe-esposa, e, como sua educação era limitada, eram tidas pelos homens como frágeis e dotadas de pouca inteligência.

Observamos, portanto, um contexto de submissão por parte da mulher em relação ao homem – não importando diferenças de níveis sociais entre eles –, restando a ela apenas o prazer em agradá-lo. Havia, portanto, um corpo dominado, incapaz de realizar seus próprios desejos sexuais e profissionais, e oprimido pela sociedade masculina, impedindo as mulheres de possuírem qualquer tipo de bem e forma de expressão.

A situação começa a mudar a partir do final do século XIX, quando vozes femininas passaram a protestar por seus direitos, com o surgimento do Feminismo. Autoras como Simone de Beauvoir, escritora francesa, foram alguns dos principais nomes do que ficou conhecido como a primeira fase do movimento feminista, e foram as vozes que denunciaram o silêncio confinado em seus corpos durante tanto tempo. Beauvoir passou a defender a necessidade de equivalência de poder entre os sexos, apoiando a “[...] desmistificação e decodificação do sistema simbólico que consolida a dominação dos homens sobre as mulheres.” (OSTERNE e SILVEIRA, 2012, p. 113). Sobre tal fato, a escritora francesa introduz a seguinte explanação:

Existem [...] casos em que, durante um tempo [...] uma categoria conseguiu dominar totalmente a outra. E muitas vezes a desigualdade numérica que confere esse privilégio: a maioria impõe sua lei à minoria ou a persegue. Mas as mulheres não são, como os negros dos Estados Unidos ou os judeus, uma minoria; há tantos homens quantas mulheres na terra. (BEAUVOIR, 1984, p.16)

Percebemos que o movimento feminista “[...] encorajou as mulheres a denunciar a sujeição em que eram mantidas e que se manifestava em todas as esferas da vida: familiar, social, jurídica, política, econômica, educacional etc.” (BORIS e CESÍDIO, 2007, p. 459). Na década de 1960, mais precisamente em 1968, durante o auge do que muitos estudiosos consideram a segunda fase do movimento feminista, surge a frase “Liberação das Mulheres”, usada pela primeira vez nos Estados Unidos, que acabara se tornando fundamental para todo movimento, passando a criticar a ideia de que o corpo feminino era destinado apenas a cuidar de seus filhos e do lar, não possuindo direito

sobre ele, sendo impedidas e impossibilitadas de realizar seus desejos sexuais e profissionais.

Era o início de uma série de questionamentos a respeito do patriarcalismo, que consiste na superioridade e dominação do gênero masculino sobre o gênero feminino, imposta por uma série de fatores, dentre os quais se destaca aspectos biológicos, como os aparelhos reprodutivos. Nesse caso, o que tornava as mulheres inferiores aos homens eram seus corpos, devido aos órgãos genitais e seu material genético, responsáveis pela perpetuação da espécie. Isso porque o papel do corpo masculino é destinado apenas à fecundação/procriação, através da troca de material genético, visto que o cromossomo que designa o sexo do zigoto é atribuído ao homem através da sequência XY, enquanto que ao corpo feminino é designado apenas o processo de reprodução, por possuir apenas a sequência de cromossomos XX, não interferindo na escolha do sexo da vida a ser gerada. Tal processo pode ser interpretado pelo homem como escravização biológica, uma vez que ao corpo feminino é dada a incumbência de não apenas conceber e gerar a espécie viva, mas estender uma relação de dependência entre os corpos por parte do corpo gerado e do corpo que o gerou.

Esse acontecimento “incendiou” o cenário feminino social no mundo, especialmente nos Estados Unidos, o qual foi invadido por mulheres que queriam ser independentes tanto fisicamente (através de seus corpos), quanto também profissionalmente. Nesse período de protesto ao então atual sistema patriarcal, o livro *Mística Feminina*⁴ (1963), Betty Friedan, saiu das cabeceiras e ganhou as ruas, e “[...] a luta das mulheres não se voltou somente para a igualdade de direitos, mas, também, para a libertação do sofrimento psíquico, devido à sua marginalização na sociedade, incluindo seu corpo e seus desejos.” (BORIS e CESÍDIO, 2007, p. 460).

Ativistas feministas elaboraram campanhas reivindicando para seus corpos o direito reprodutivo (que incluía o acesso à contracepção e cuidados pré-natais de qualidade) e ao aborto, o direito à proteção de mulheres e garotas cujos corpos tinham sido vítimas da violência doméstica, de assédio sexual e de estupro, além de direitos trabalhistas – que incluía o descanso do corpo no processo de licença-maternidade – e integridade sobre o seu próprio corpo, para obter prazer individual.

⁴ A obra é uma crítica direta à ideia de que as mulheres poderiam encontrar satisfação apenas através da criação dos filhos e das atividades do lar. O livro transformou um pouco a hierarquia familiar de países ao redor do mundo, sendo considerado um dos mais influentes da década de 1960.

Nesse contexto de relações de poder, subentendido no prazer sexual, autoras como Kate Millett, escritora do livro *Política Sexual* (1970), afirmam que uma revolução dos corpos, principalmente do corpo feminino, exigiria, em uma primeira instância, o fim das inibições e tabus sexuais, principalmente aqueles relacionados ao matrimônio, abrindo espaço para a discussão e a reflexão sobre as relações sexuais antes do casamento e durante o próprio período da adolescência, e também das relações homoafetivas. Dessa forma, os aspectos negativos e os tabus relacionados ao ato sexual seriam eliminados, estabelecendo-se um princípio de tolerância, alheio a qualquer fundamento tradicionalista de cunho sexual.

É visível a percepção a respeito das mudanças do corpo feminino nas relações de patriarcado e no decorrer dos séculos XX e XXI. A respeito disso, Boris e Cesídio (2007, p. 462) comentam:

[...] de um lado, uma mulher pura e recatada, virgem quando solteira, e, quando casada, devotada e dependente financeiramente do esposo; e, de outro, uma mulher sensual e provocante, estável profissional e financeiramente, mas submetida às imposições da mídia. O corpo feminino, que sofreu os limites impostos pela cultura e pela sociedade patriarcal em sua busca de prazer, deu lugar ao corpo que produz força de trabalho e parece se adequar aos interesses capitalistas: o lucro e a mão-de-obra do trabalhador.

Concluindo essa primeira seção de nosso trabalho, destacamos a importância de se atentar para o corpo feminino, devido ao momento de expressividade que as mulheres vêm conquistando sem depender de consentimento, opinião ou permissividade da figura masculina, permitindo a si mesma desenvolver seus projetos e ideais, bem como ter mais direito à voz e ao seu corpo. Porém, é importante mencionar que ainda há um relevante percentual de mulheres vítimas das imposições exercidas por esse regime opressor, baseado nas antigas concepções patriarcais.

2. FICÇÃO CIENTÍFICA, DISTOPIA OU FICÇÃO ESPECULATIVA?

Nessa seção, abordaremos o gênero ficção científica, apresentando algumas considerações e definições. Também trataremos das distopias, evidenciando sua importância para o utopismo literário, apresentando suas principais características e tipologias.

2.1. A TRADIÇÃO DA FICÇÃO CIENTÍFICA

É pertinente afirmarmos que a ficção científica (doravante FC) nasceu com a Revolução Industrial, uma vez que, para Teixeira (2010), foi responsável por causar um verdadeiro impacto nos costumes sociais e culturais, influenciando o cotidiano de toda a civilização ocidental, que passou a enxergar a tecnologia como fonte de expectativa, influência e poder. É nesse cenário visionário que a ficção científica surge como literatura responsável por ilustrar o avanço e o domínio do homem sobre as máquinas, instituindo uma diversidade de perspectivas e visões sobre o futuro. Tais visões e imagens constituem o imaginário coletivo, pois nelas encontram-se idealizações que podem vir transformar-se em realidade, visto que a FC “[...] é um tipo de narrativa que desenvolve uma suposição ou uma conjectura, comandadas pela razão tecno-científica. É uma espécie de fantasia racional [...]” (SODRÉ, 1978, p. 117).

Portanto, a FC envolve direta ou indiretamente a tecnologia - fruto da ciência. Na maioria das vezes, essa tecnologia ultrapassa os limites de nossa imaginação e poder de criação e domínio, ao menos no momento em que tal obra de FC foi criada. Tomemos como exemplo as naves espaciais, as viagens no tempo e as experiências de clonagem. Esses temas, frutos de idealizações de séculos passados, refletiram-se no século XX e continuam a refletir-se no século XXI, deixando o estado de abstração para assumir o campo concreto – exceto, até agora, as viagens no tempo e a outros planetas. A ciência nos trouxe inicialmente satélites e telescópios que vagam pela órbita terrestre e espaço; mais tarde, o ônibus e a estação espacial permitiram ao homem comprovar, com seus próprios olhos, que a terra realmente era redonda, como afirmara Da Vinci há cinco séculos. A clonagem da ovelha Dolly foi um trunfo para o início de estudos sobre curas de doenças mortais e, provavelmente, a possibilidade de uma vida mais longa. Todos esses acontecimentos surgiram através de mentes que visualizaram o

futuro em meio a condições de tecnologia e ciência permitidas em seus presentes. Ideias semelhantes as das mentes dos escritores, além de serem responsáveis pelo avanço tecno-científico que temos hoje, continuam a servir como “combustível” para o desenvolvimento e aprimoramento do gênero FC.

Considerada literatura de massa por alguns, portanto dependente da indústria cultural, a FC, segundo Sodré (1978) passa a ter um reconhecimento maior com os *scientific-romances* de Julio Verne, H. G. Wells e outros, que foram responsáveis por tornar o gênero popular e próximo do que conhecemos hoje, uma vez que havia, em suas literaturas, críticas com o objetivo de informar o público a respeito dos problemas da ciência. Esses projetos tiveram sua continuidade se estendendo pelo século XX, sem sofrer muitas alterações. Desse modo,

[...] a representação social da ciência contida no processo de vulgarização científica difere da fantasia por vincular seu esquema figurativo ao saber objetivo em questão, enquanto a FC desenvolve esse esquema num modelo romanesco, cuja verossimilhança é sustentada por uma alteração na forma do conteúdo temporal. (SODRÉ, 1978, p.121)

Com base nesse comentário, podemos perceber que a FC se dedica à descontinuidade de uma situação que possa existir no mundo real; dessa forma, através de teorias como vulgarização/divulgação científica⁵, que despertam o senso crítico de quem as lê, há a desconstrução do concreto para a construção do abstrato, que se transforma em tendências para o mundo real. Ciências como a Física moderna e a Astronomia, aliadas à História, Antropologia e Engenharia, por exemplo, passaram a influenciar o imaginário das pessoas. Contudo, a presença dessas ciências na maioria dos casos, manifesta-se de maneira imperceptível, sendo mencionado apenas no pensamento de alguns personagens ou rapidamente nas introduções e/ou conclusões, por meio de ambiguidades, personificações e/ou eufemismos. Isso foi o “combustível” que os autores de FC precisaram para criar seus romances, transformando o gênero, em muitos casos, em mitologia moderna. Koethe (1994), por exemplo, compara a FC ao faroeste. Sobre esse assunto, o autor faz o seguinte comentário:

O faroeste é uma utopia do presente, projetada para o passado; a ficção científica é geralmente essa retroprojeção voltada para o futuro. Ela é um faroeste do futuro: ao invés das pradarias, os espaços intergalácticos; ao invés da *winchester*, o canhão a laser; ao invés do revólver de seiscentos tiros, a pistola de raios, ao invés da faca, a espada chamejante. (KOETHE, 1994, p.71)

⁵ De acordo com Vergara (2008), no Brasil do séc. XIX o termo “vulgarização científica” referia-se ao modo de tratar da ciência para os leigos. A partir do século XX, o termo caiu em desuso para dar lugar a outro, referindo-se a várias instâncias da comunicação científica, entendida como “divulgação científica”.

Nessa linha de pensamento, críticos literários como o próprio Koethe (1994), afirmam que as FC apresentam seres humanos que se destacam por possuírem qualidades que os diferem dos demais. Portanto, quando inseridos em sociedades opressoras – semelhantes a sistemas políticos das sociedades feudais, nas quais as leis eram implantadas sem consulta da população, através de regimes governamentais absolutistas –, cuja tecnologia é o referencial de poder, tornavam-se responsáveis por serem a “salvação”. Geralmente os protagonistas, assim como os antagonistas, não eram eleitos pelos seus companheiros, mas “pelo destino” (KOETHE, 1994, p. 71). Sobre sistemas políticos, para o crítico essa regressão ao sistema feudal de poder não exerce a ideia de democracia como decisão coletiva – visto que tal ideia apresenta consulta às bases políticas, decisão da população na escolha dos líderes, discussão aberta das decisões, dentre outros fatores –, por isso o comparativo aos faroestes, caracterizados como terra de ninguém, onde não há lei, apenas a luta pela sobrevivência.

Sodré (1978) compara tal visão ao sistema capitalista que procurou escapar dos efeitos da crise de 1929; como o conhecimento científico não era mais atrelado à tecnologia e à gestão tecno-burocrática do mercado, a população sentia-se agora inserida na cultura do totalitarismo, implantado como nova ordem social. Para o autor, o tema do robô materializa tal afirmação, visto que é fruto de “[...] uma consciência pressionada por novas injurições de poder absoluto [...]” (SODRÉ, 1978, p. 122). Desse modo, percebe-se que os robôs não possuem liberdade de expressão, sendo programados apenas para receber ordens.

Em termos de tecnologia, a FC tem como base estruturas de superfície tecnologicamente avançadas utilizadas para controlar/comandar as populações, carentes de um sistema de governo. Esse contexto fascinou a imaginação do público leitor europeu, quando as máquinas passaram a inovar a sociedade, sendo fundamentais para o progresso industrial e científico. Vê-se claramente que no gênero FC, há uma “substituição” nos sistemas de governo: o material humano cede lugar à tecnologia. Essa afirmação reforça o uso da tecnologia para regressões ou não ao passado, através das máquinas do tempo, construídas com tecnologias desconhecidas aos nossos olhos, mostrando essa visão de futuro como um reflexo do “[...] historicismo evolucionista do século XIX.” (SODRÉ, 1978, p. 120).

As FC geralmente contribuem para “[...] um sonho de um modelo de produção mais desenvolvido, que gera uma humanidade melhor.” (KOETHE, 1994, p. 72). Para isso, em algumas narrativas, o protagonista tende a ser um herói santo, não casto, que luta por ideais; alguns desfechos permitem seu envolvimento com personagens, geralmente princesas ou oráculos, indefesas, que nunca conheceram bravura ou até mesmo um homem, sendo prometidas desde seu nascimento a líderes do sistema a que ele (o protagonista) é contrário.

Na maioria dos casos o protagonista termina solitário na história, do mesmo modo como iniciou, reforçando seu eu. Ele surge como um fora da lei, um impositor de valores absolutos, não como solução para um grupo social. A justiça exercida por ele, não é para o bem dos outros, mas apenas para ele próprio – no entanto, no decorrer da história, ele desperta esse senso humanitário. Como no faroeste, sua “recompensa” geralmente é moral, exercida por sua valentia, que sempre esteve dentro dele, embora muitas vezes, ele não o soubesse. O protagonista das FC geralmente se descobre no decorrer das narrativas, através de situações em que é inserido. Após descobrir sua bravura, torna-se modelo para as populações oprimidas, sendo considerado muitas vezes como “[...] o sacerdote armado de uma nova ordem [...]” (KOETHE, 1994, p. 75), muitas vezes malcheiroso, anarquista, responsável pelo derramamento de sangue de pessoas que pregam/vivem o mal. Na perspectiva de Sodré (1978, p. 122), o protagonista/herói desse tipo de narrativa será, portanto, “[...] uma individualidade não reconhecida pela ordem totalitária da sociedade tecnocrática [...]”. Em outras palavras, um personagem visionário, detentor de valores que influenciam/reconstroem os demais sujeitos de acordo com as perspectivas ideológicas humanistas.

Geralmente, nos desfechos, segundo Koethe (1994, p. 75), o protagonista das narrativas de FC

[...] sai sozinho, auratizado, rodeado por um cenário majestoso, cujo caráter sublime emoldura e atesta a grandeza de sua ação: o belo é a demonstração do bem moral, o sublime decora e condecora o justo, a história está perfeita quando se sustenta a esperança de que a justiça se faz.

Com base nessas características, percebe-se que a inacessibilidade da ciência e a influência que a ela possui sobre a cultura ocidental geram atitudes de esperança e ansiedade, semelhantes ao sentimento religioso, atribuindo a determinadas narrativas o conceito de “mitologia científica” (SODRÉ, 1978, p. 122), como se observa nos romances futuristas. Obras como o herói *Gilgamesh*, de Pierre Versins, na Antiguidade, *Utopia* (1516), de Thomas More, no período Renascentista, e *Gulliver's Travels*

(1726), de Jonatham Swift, idealizaram conceitos diferentes durante o período que foram escritos, sendo consideradas narrativas paradigmáticas do gênero utopismo literário, que inspiraram a FC.

Por volta do século XIX, durante o período da Revolução Industrial, surgem propostas de escritores românticos, dentre os quais se destacam Mary Shelley, escritora britânica, e seu monstro, formado a partir de várias partes de seres humanos, em *Frankenstein* (1818), que pode ser considerado o primeiro grande romance de FC da história do gênero; Julio Verne, escritor francês, responsável por idealizar grandes invenções que conhecemos hoje, como a televisão e o submarino, além de levar, ainda que literariamente, o homem à lua com a obra *De la Terre à la Lune*, de 1865 (*Da Terra à Lua*), e outros romances como *Voyage au centre de la Terre*, de 1864 (*Viagem ao centro da terra*), *Vingt mille lieues sous les mers*, de 1870 (*Vinte mil léguas submarinas*) e *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, de 1872 (*A volta ao mundo em oitenta dias*); e H. G. Wells, escritor britânico, considerado o pai da FC pelo simples fato de, segundo Sodré (1978), apresentar e introduzir ao público urbano o discurso científico, destacando-se com algumas obras como *The Time Machine* (1895), *The Island of Dr. Moreau* (1896), *The Invisible Man* (1897), *The War of the Worlds* (1898) e *The First Men in the Moon* (1901).

Durante o século XX emergiram escritores que ampliaram o conceito de FC, introduzindo e idealizando novas tecnologias e avanços científicos, como o russo Isaac Asimov, famoso pelo conceito de robô, sendo ele o responsável pela criação da tão conhecida “As três leis da robótica” (que permitem os robôs em nossa sociedade), levando-nos, a partir disso, a imaginar mundos formados por essas máquinas, como na coletânea de contos *I, Robot* (1950); Poul Anderson, escritor americano, considerado um dos grandes autores do estilo *Space Opera*, devido às suas narrativas que relatam aventuras nas quais seus personagens carismáticos se sucedem de forma graciosa, sucumbindo muitas vezes de forma heroica, como nas obras *After Doomsday* (1962), *The Boat of a Million Years* (1989) e no conto *The Queen of Air and Darkness* (1973); e Michael Crichton, também escritor americano, com *Jurassic Park* (1990), apresentando pesquisas genéticas que puderam trazer de volta antigas feras e dinossauros por meio da reconstrução de seus materiais genéticos.

Outros escritores obtiveram popularidade e reconhecimento apenas postumamente, como o americano Philip K. Dick, mudando profundamente esse gênero, deixando um legado através de obras como *Do Androids Dream of Electric*

Sheep? (1968), reeditado no Brasil com o título de *Blade Runner: O Caçador de Andróides*, além de contos como *The Minority Report* (1956), *Adjustment Team* (1954) e *We can Remember it for You Wholesale* (1966), todos recebendo adaptações cinematográficas com os títulos de *Minority Report: A Nova Lei* (2001), *Os Agentes do Destino* (2007), e *O Vingador do Futuro* (1990) respectivamente, tornando-se grandes sucessos de bilheteria no cinema.

Tratando-se da sétima arte, muitos escritores de FC conseguiram renome quando tiveram suas obras adaptadas do cinema para os livros. São os casos do britânico Arthur C. Clarke, com o roteiro do filme *2001: A Space Odyssey* (1968), que mais tarde transformou em livro, sendo considerado um dos principais marcos da FC, e Alan Dean Foster, escritor e roteirista americano do gênero FC, sendo responsável, juntamente com George Lucas, outro escritor e produtor cinematográfico americano, pela criação das aventuras de Luke Skywalker e Hans Solo no universo de *Star Wars* nos anos 1970, maior franquia da história do gênero, sendo considerado por muitos como a mitologia da FC. Foster também é escritor e roteirista de *Star Trek* (também nos anos 1970) e *Taken* (2004), adaptados para romances.

Em contrapartida, escritores como Richard Matheson, autor também de roteiros para séries de TV, sendo considerado um dos precursores dos zumbis nascidos por problemas científicos, como em seu romance *I Am Legend* (1954), também conhecido como *Eu sou a lenda*, título que recebeu o mesmo nome do filme dirigido por Francis Lawrence em 2007, além de outras adaptações cinematográficas dos anos 1960 (*The Last Man on Earth*, de 1964) e 1970 (*The Omega Man*, de 1971), fizeram o caminho inverso, das páginas para as telas.

Outro escritor bastante conhecido por esse feito é o norte-americano Ira Levin, cujo romance constitui o corpus desta monografia. Além de *The Stepford Wives*, constam na produção de Levin narrativas como *A Kiss Before Dying* (1953) e *Rosemary's Baby* (1967), além de peças, como *No Time for Sergeants* (1954), *Critic's Choice* (1960), *Veronica's Room* (1974) e *Deathtrap* (1978), todas adaptadas para o cinema. O estilo desse autor chama a atenção pela capacidade de desenvolver uma linguagem bastante simples, fácil de compreender e com maiores chances de atrair o leitor comum, ampliando suas obras para todas as idades e nacionalidades. Šťovíčková (2013) em sua tese afirma que seus romances procuram retratar situações relacionadas a temas que perturbaram a sociedade no momento em que foram escritos.

Ainda de acordo com Šťovíčková (2013), o escritor norte-americano muitas vezes se utiliza de uma escrita não convencional, como no romance *Sliver* (1991), através de diálogos curtos, procurando trazer a sensação de um lugar moderno, porém simples, vigiado por câmeras, remetendo ao leitor a ideia de estar sendo vigiado. Ainda de acordo com a escritora, em obras de FC como *This Perfect Day* (1970), além da tecnologia, que desempenha um papel importante, sendo o tema central, o autor também faz o uso em grande escala de neologismos, com o intuito de se adequar à sociedade criada por ele, aparentemente perfeita, sem agressões, injustiças sociais e doenças, porém desprovida de pensamento livre, capaz de despertar em algumas pessoas - que discordam dessa cultura, incluindo o protagonista (Chip) - revolta, organizando um movimento pela derrubada do regime, controlado por um supercomputador, chamado *Unicomp*.

Nos romances de Levin, é possível identificar uma tendência de escrita a respeito dos medos das novas tecnologias e progressões científicas, como em *The Stepford Wives* (1973). Portanto, em “[...] quase toda obra escrita por ele, podemos seguir um padrão reconhecível de medo de futuros potenciais tecnológicos, mas ele também põe em questão a igualdade feminina, o aborto e outros temas controversos.” (Šťovíčková, 2013, p. 12)⁶.

Tal característica da obra de Levin, que também se faz presente no gênero FC, foi responsável por gerar uma exaltação individual dos protagonistas, se separarmos fatores culturais de sociais. Desse modo, segundo Sodré (1978), enquanto na narrativa clássica a ruptura desses fatores culturais e sociais conduzem as sociedades para um regresso, ficando essa muitas vezes perdida no tempo, na FE essa ruptura se “resolve” em um universo futuro, restaurando-se conciliatoriamente ou aprofundando-se.

Nas últimas décadas, essas rupturas tornaram-se mais presentes em nosso cotidiano, pois, de acordo com Teixeira (2010), os aparatos tecnológicos expressaram a modernidade e a contemporaneidade⁷. Através deles, as sociedades apresentam um caráter homog neo, visto que praticamente cada espaço do globo habitado hoje é “conectado” pela tecnologia. A partir dessa visão abrangente de mundo, a ruptura

⁶ No original: “In almost every work written by him we can follow a recognizable pattern of fear of potential future technological threads, but he also puts into question the issue of women equality, abortion and another controversial topics.” (Šťovíčková, 2013, p. 12).

⁷ Apesar de as imagens mais emblemáticas da FC não terem se tornado realidade – viagens no tempo, batalhas espaciais entre humanos e alienígenas e conquistas de outros planetas e galáxias –, ferramentas como a *Internet* e sistemas operacionais auxiliam no processo técnico-informativo, além dos aparelhos de comunica o como os celulares, que materializam/definem de maneira crucial a ciência dos nossos dias.

desses fatores socioculturais abre um grande espaço para diversas idealizações. Hoje, muitos romances futuristas, inclusive os do próprio escritor Ira Levin, não lidam apenas com sociedades utópicas, dominadas e colonizadas pela tecnologia, mas abrangem também ambientes distópicos, como veremos no tópico a seguir.

2.2 EXPLORANDO O UNIVERSO DAS DISTOPIAS LITERÁRIAS

É bastante comum a confusão entre os conceitos de FC e distopia. Antes de procurarmos entender e/ou conceituar uma distopia, é necessário compreender o significado de utopia. Essa última, com base na leitura da obra de Thomas More, publicada em 1516, que carrega o mesmo nome, retrata uma sociedade impecável, perfeita, afortunada, pura, na qual a ética paira sobre um discurso político, responsável por tornar a comunidade justa. Desde os primórdios da humanidade procura-se essa utopia, a qual apresenta como fonte de inspiração os escritos religiosos que retratam os paraísos, lugares não habitados pelo mal, ou dores, nos quais todos vivem harmoniosamente, desfrutando de paz.

Ora, se “[...] o século XVI pariu a ideia de utopia, o século XX engendrou a distopia.” (HILÁRIO, 2013, p. 205). Enquanto entendemos a primeira como um trabalho do imaginário, podendo interferir na realidade por meio das visões “iluminadas” de mundo com base em novos ideais que podem ser aproveitados ou rejeitados, a segunda, por sua vez, ocorre exatamente de modo inverso: ele também é o fruto do imaginário, porém é capaz de retirar “matéria-prima” de uma realidade. Diferentemente da FC, a distopia analisa o “lado sombrio” do espaço investigado ou inserido, na maioria das vezes, trazendo um futuro inesperado, incerto, beirando o caos através de regimes políticos que abusam do poder e utilizam-se da tecnologia para manter o controle das sociedades. Enquanto na FC a ênfase maior é dada a viagens no tempo e viagens espaciais, a distopia é o reflexo de atrocidades cometidas pelo próprio ser humano, nesse caso, a passagem para um mundo melhor não é admitida, restando apenas caos e sofrimento, o reflexo das características negativas da sociedade imaginada. Esses efeitos causados por um lado sombrio “abafam” a estrutura ético-política que seria responsável por conduzir a sociedade para uma realidade melhor.

Como exemplo à afirmação exposta anteriormente, observemos o contexto histórico nos anos 1930 do século XX. A ascensão hitleriana, com o auge do nazismo (que idealizava uma raça pura, um estado soberano e uma religião absoluta), conseguiu

recuperar o prestígio do povo alemão através de discursos inflamados e terrivelmente espetaculares, prometendo a unificação e a exaltação da Alemanha no cenário mundial, devastou completamente a Europa em seis anos de guerra que abalaram o mundo – a Segunda Guerra Mundial. Os alemães, desenvolvendo tecnologias de ponta, construíram um enorme e poderoso exército, que marchou triunfantemente pelas ruas das principais cidades europeias. Os ideais políticos de Hitler não atingiram sequer metade do seu objetivo, mas foram responsáveis por espalhar o caos e o medo por todo o território europeu, causando verdadeiros massacres a russos e poloneses, e o extermínio de mais de seis milhões de judeus.

Enquanto isso, Mussolini, na Itália, unificou a nação através de um Estado totalitário, bastante forte, que promovia a vigilância, mobilizando a população nacional. O fascismo abrangia a veneração ao Estado, a devoção a um líder poderoso, e enfatizava o ultranacionalismo, o etnocentrismo e o militarismo. Esse movimento via a violência política, a guerra e o imperialismo como estratégias para alcançar o rejuvenescimento populacional, afirmando que as nações e as raças tidas como superiores deveriam obrigatoriamente receber destaque, deslocando ou até mesmo eliminando as que eram tidas como fracas ou inferiores.

Outro regime totalitarista que inspirou as narrativas distópicas do século XX foi o Stalinismo. Burocrático, com intensa presença de propaganda estatal e acirrado nacionalismo, o poder nesse regime era centralizado nos processos de tomada de decisão do núcleo dirigente de um partido único – o partido socialista –, liderado por Stalin, que se mostrou contrário a qualquer forma de oposição (seja por meios de comunicação e/ou expressão), utilizando-se de força, se necessário, para a eliminação do concorrente. O resultado foi a morte de aproximadamente 10 milhões de pessoas na União Soviética, através de greves de fome e execuções. Esse regime ainda possuía como bases o culto à personalidade do(s) líder(es) do Partido e do Estado (desse modo, se mostrava contrário a religiões e igrejas), além da coletivização obrigatória dos meios de produção agrícola e industrial, e a militarização da sociedade e dos quadros do Partido.

Com base nesses exemplos de regimes totalitaristas, podemos compreender que a distopia é um reflexo da realidade, expresso nesses contextos; porém é considerada também fruto do imaginário. Facilitando o entendimento e simplificando o conceito, as distopias são vistas como “anti-utopias”, uma vez que nelas são configuradas sociedades reais, nas quais as dificuldades e desesperanças são comuns. Justificando o

exposto, Queiroga e Liebig (2008) afirmam que as distopias apresentam características de uma sociedade problemática, através de mudanças negativas no contexto social e político nos tempos modernos. Portanto, percebemos que as distopias são responsáveis por problematizarem “[...] danos prováveis caso determinadas tendências do presente vençam.” (HILÁRIO, 2013, p. 206).

Processos como cultura das massas, relações de poder através de controle e vigilância dos indivíduos, por meio de tecnologia, militarismo e dispositivos de saber, dentre outros, evidenciam contextos distópicos, baseando-se no autoritarismo, com regime baseado na insubmissão e no pessimismo. Por apresentarem esses traços, as distopias algumas vezes estão relacionadas com a decadência social, porém não necessariamente se configuram desse modo. Ainda de acordo com Hilário (2013), as distopias podem ser entendidas como visões futuristas ou ficção, mas também como uma previsão de um futuro catastrófico, o qual é preciso ser combatido a partir do presente, buscando alertar a população sobre o avanço de forças opressoras que compõem a sociedade, pondo em risco a continuidade da raça humana como conhecemos hoje.

E como podemos oferecer uma imagem do futuro, se nosso presente se apresenta dominado por uma razão mecânica, não pensante, desvirtuada de esperança e subjetivação? Um exemplo que pode responder a esse questionamento é um tipo de distopia presente na sociedade do século XXI, expresso em um império poderoso militarmente, considerado uma verdadeira hegemonia mundial, que submete várias nações do globo ao medo, vigilância e guerras. Trata-se da política norte-americana, expressa no desejo de se criar uma nova ordem mundial. Com base nesse exemplo do autoritarismo americano, podemos observar que as narrativas distópicas são o produto de uma realidade beirando o caos e a desordem, ao passo que também surgem a repressão, a violência estatal, as guerras, o genocídio, a depressão econômica, dentre outros.

Portanto, percebemos que a sobrevivência e a experiência a realidade inspirada no contexto distópico conduz o ser humano à não possibilidade de mudanças que substituam algo de origem negativa por outro de origem positiva. Por esse motivo, ao tratarmos de distopia, tomamos como ponto de partida uma sociedade em crise, com valores éticos e morais cívicos falidos, beirando um verdadeiro apocalipse. Um escritor distópico objetiva trazer para o leitor a conscientização sobre uma experiência presente, através de uma intensificação negativa ou positiva em um futuro abstrato (imaginado

por ele), que pode vir a se tornar concreto, através de fatores como a evolução ou involução populacional, visto que o costume de viver em uma sociedade desumana resulta em alienações, restando apenas as ilusões de um mundo digno, tornando o mundo conhecido como o único possível. Partindo desse ponto de vista,

O *romance distópico* pode então ser compreendido enquanto *aviso de incêndio*, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos. (HILÁRIO, 2013, p. 202)

Dentro desse contexto, obras como *We* (1924), de Evgueni Zamiatine, *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, *Darkness at Noon* (1941), de Arthur Koestler, *1984* (1949), de George Orwell, e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, surgiram no século XX, caracterizando-se como romances de **distopias totalitaristas**, que retratam regimes políticos cujos poderes se baseiam no totalitarismo e autoritarismo, aliados ao avanço científico e o desenvolvimento de tecnologias com o objetivo de oprimir e obter o controle das sociedades. As distopias ainda podem ser classificadas como **pós-apocalípticas**, presentes nas obras *A Canticle for Leibowitz* (1960), de Walter Michael Miller, e *Pure* (2012), de Julianna Baggott, e nos roteiros cinematográficos *The Book of Eli* (2010), dos gêmeos Albert e Allen Hughes (que foi adaptado para romance), *Mad Max* (1979), de George Miller e James McCausland, e *Waterworld* (1986), de Peter Rader e David Twohy, e também **criminosas**, tal como na obra *A Clockwork Orange* (1962), de Anthony Burgess, adaptada para o cinema com o mesmo nome, em 1971, por Stanley Kubrick.

Algumas das mais notáveis obras de distopia nos últimos anos também ilustraram estudos de gênero, pautados no feminismo – em alta desde a década de 1970, conhecido como segunda fase do movimento –, envolvendo também o tema distopia, explorando sociedades futuristas e pós-apocalípticas em que as diferenças de gênero ou até mesmo desequilíbrios de poder são bem comuns. De acordo com Kamita (2006), há uma certa dedicação por parte da crítica feminista em relação à problematização da questão de gênero, desse modo, resultando historicamente no significado do que é ser mulher, empenhando-se não apenas em escrever, mas em expor justamente o papel secundário que exercem, e oferecem solidariedade às demais ao demonstrar e partilhar angústias. A partir dessa linha de raciocínio, surgem as **distopias feministas**, também conhecidas como distopias críticas feministas, segundo Ildney Cavalcanti, escritas por mulheres, com o objetivo de explorar o senso crítico do leitor em relação a mundos em

que a desigualdade de gênero é intensificada, além de “quebrar” o elo de atribuição entre o universo distópico e o gênero masculino, procurando, dessa forma, mostrar que o trabalho feminista deve continuar.

A necessidade de se identificar e classificar narrativas de autoria feminina ou de cunho feminista como distopias críticas feministas implicou na identificação desse gênero, apesar de uma oposição inicial por parte dos críticos pós-modernos. Esses contextos distópicos, segundo Cavalcanti (2003), esboçam infernos patriarcais repletos de opressão, discriminação e violência contra a mulher, apresentando dessa maneira o provável futuro da sociedade contemporânea. Esse tipo de visão gerou protestos e mal-estar na sociedade feminista, uma vez que certas obras poderiam banalizar o movimento, manchando sua imagem, isso porque certos textos eram considerados “anti-feministas” por desprezarem e divulgarem a imagem feminina como oprimida, passando por experiências de profunda dor, submissão, exploração e humilhação – principalmente no patriarcado –, caracterizadas por sadismo e requintes de crueldade. Podemos observar que era o contrário de tudo o que o movimento pregava, principalmente no que diz respeito à igualdade de gênero, algo bastante visado por suas líderes. Havia, na opinião dos críticos, ainda de acordo com a escritora, um certo exagero alimentado pelo próprio princípio crítico e seu indicativo de proximidade existente entre distopias e sátiras.

Woman of the edge of Time (1976), de Mare Piercy, tida como uma das obras mais polêmicas da distopia crítica feminista, envolve uma equivalência, na opinião de Rocque (2003), entre tecnologia, ciência e domínio patriarcal. A protagonista do romance, Connie Ramos, além de ser pobre é considerada louca; sendo internada numa instituição para doentes mentais, é tratada como cobaia humana, mas possui um grande talento: a telepatia, que lhe abre as portas para uma comunidade agrícola chamada Mattapoisett, no ano de 2137. Essa obra mostra a submissão feminina, sob o jugo do poder patriarcal, no contexto das distopias feministas, uma vez que

Um traço marcante nas ficções distópicas feministas é a representação de personagens feministas estratificadas em um número limitado de papéis socialmente programados e controlados por uma estrutura de poder centrada no masculino. (CAVALCANTI, 2006, p. 231)

Seguindo essa linha, outras obras como *The Left Hand of Darkness* (1969), de Ursula K. Le Guin, e *The Female Man* (1970), de Joanna Russ, denunciaram situações patriarcais nas quais as leitoras, até aquele momento, pouco estavam acostumadas – por

isso que, na maioria das vezes, as histórias giram em torno de situações utópicas ou distópicas.

No plano imaginário, em alguns casos, por apresentar traços de realidade futurista e mudanças negativas para a sociedade, o subgênero distopia é questionado em algumas narrativas. Para Margaret Atwood, romancista, poetisa, ensaísta e contista, há uma perda de abrangência em relação ao gênero e muitas obras passam a ser classificadas como **ficções especulativas**. Sobre essa afirmação, a escritora, com relação à sua obra *Oryx and Crake*, comenta:

[...] *Oryx and Crake* é uma ficção especulativa, não uma ficção científica adequada. Ele não contém nenhuma viagem espacial ou intergaláctica, nenhuma teletransportação, nenhum marciano. Tal como acontece com *The Handmaid's Tale*, ele não inventa nada que já não tenhamos inventado ou começado a inventar. Cada romance começa com um "e se"; em seguida, se estabelece axiomas. O "e se" de *Oryx and Crake* é simplesmente, o "e se continuarmos na estrada já estamos lá"? Quão escorregadia é a descida? Quais são as nossas chances de salvação? Quem tem a oportunidade de nos parar? (ATWOOD, 2005, p. 285, 286, tradução nossa)⁸

Diante disso, percebemos que, para discernir FC de ficção especulativa, é necessário analisar o contexto no qual a obra está inserida. Embora ambas tenham o fantástico como tema recorrente em suas narrativas, enquanto a FC trata de tópicos como viagens no tempo e espaço, e conquista de galáxias, a ficção especulativa (doravante FE), sustentando-se no próprio nome, especula sobre mundos que diferem do mundo real, porém abordam temas cotidianos que podem surgir no futuro de nossas realidades. A FE é bastante questionada ainda no meio acadêmico, porém já bem aceita no meio literário (escritores, leitores e editores), pelo simples fato de a FC se associar como um todo a obras muito conceituadas e outras de qualidade discutível. Para Heinlein (1948)⁹, há pelo menos duas principais maneiras de escrever FE: ou se escrever sobre as pessoas, ou se escrever sobre tecnologia. Para o autor, “Muito do que é chamado ficção científica não é sobre seres humanos e seus problemas, por trás de

⁸ No original: “[...] *Oryx and Crake* is a speculative fiction, not a science fiction proper. It contains no intergalactic space travel, no teleportation, no Martians. As with *The Handmaid's Tale*, it invents nothing we haven't already invented or started to invent. Every novel begins with a what if and then sets forth axioms. The what if of *Oryx and Crake* is simply, *What if we continue down road we're already on? How slippery is the slope? What are our saving graces? Who's got the will to stop us?*” (ATWOOD, 2005, p. 285, 286).

⁹ Ensaio retirado do livro *Writing Science Fiction and Fantasy (Twenty dynamic essays by today's top professionals)*, de Dozois, Gardner, 1993.

uma estrutura ficcional, povoado por figuras de papelão, está um ensaio sobre o futuro glorioso da tecnologia (HEINLEIN, 1948, p. 3, tradução nossa).¹⁰

Esse tipo de narrativa, conforme a perspectiva do autor, não é considerada uma FC, visto que personagens que lidam com ciência ou tecnologia contemporânea não trilham pelo espaço sideral em naves espaciais, ou realizam viagens no tempo através de teletransportes; eles apenas estão sujeitos a passar por situações que nós, humanos, também podemos e estamos sujeitos. Em outras palavras, o autor quer mostrar que nas FE o conceito de ciência, tecnologia, política e sociedade são aceitos com o intuito de desenvolver uma situação diferente, prevendo um novo quadro para a ação humana, trazendo como resultados novos problemas, e alertando o ser humano para a necessidade de saber como lidar com esses novos problemas, caso venham a se concretizar no futuro. Portanto, as narrativas não tratam apenas sobre essas novas situações/problemas, mas principalmente sobre como lidar com os problemas decorrentes dessas novas situações.

Desse modo, Heinlein (1948) afirma que para que haja esses problemas, **a**) as condições devem ser, em alguns aspectos, diferentes do aqui e agora, embora elas possam estar apenas em uma invenção criada ao longo da história da humanidade; **b**) as novas condições devem ocorrer numa parte essencial da sociedade; **c**) os problemas em si são de precedência humana, sendo afetados pelas novas condições; e **d**) nenhum fato estabelecido deve ser violado, e quando a narrativa se utiliza de uma teoria contrária para apresentar uma nova, essa última deve ser processada de maneira plausível, e necessita explicar os fatos estabelecidos.

A preocupação de Heinlein (1948) está no grande número de autores tentando escrever FC sem se preocupar em aprender algo sobre a ciência/tecnologia. Uma vez que o termo entrou em uso popular, editores, leitores, acadêmicos e alguns escritores desenvolveram uma tendência de pensar na FE como algo que corrigisse o problema, atribuindo à FC a fantasia e o realismo mágico. Em relação à FE, reflexões por parte dos leitores são esperadas, fazendo com que estes repensem sobre a realidade a qual estão inseridos, baseando-se nas problemáticas presentes no imaginário das narrativas, que alertam para situações/problemas abstratos que podem se manifestar já no presente e vir a interferir ou trazer consequências negativas para o futuro.

¹⁰ No original: “*Much so-called science fiction is not about human beings and their problems, consisting instead of a fictionalized framework, peopled by cardboard figures, on which is hung an essay about the Glorious Future of Technology.*”. (HEINLEIN, 1948, p. 3)

Adepta do termo FE, Margaret Atwood iniciou sua carreira literária publicando poemas e artigos no *Acta Victoriana*, jornal literário do *Victoria College*, na Universidade de Toronto, e publica, em 1961, seu livro de poemas intitulado *Double Persephone*. Dando continuidade à carreira literária, passa a escrever prosa. Seus primeiros escritos, *The Edible Woman* (1969), *Surfacing* (1972) e *The Lady Oracle* (1976), de acordo com Howells (2005), conseguiram atenção da crítica, que se dividiu em diferentes perspectivas ideológicas; enquanto os Estados Unidos as classificaram como feministas, no Canadá foram consideradas quase como um apelo ao nacionalismo. Essas três obras abordam as condições sociais da mulher de classe média norte-americana e europeia, no tocante ao casamento, a relação entre ela e o seu corpo dentro dos padrões estéticos da época, as maneiras de ocupação do espaço privado, e o mercado de trabalho – esse último sem a garantia da tão prometida equiparação aos homens. *Life Before Man* (1979), retrato do universo feminista, mostra-nos a desconstrução da identidade das mulheres, visto que possuem pontos de vista e objetivos diferentes, com frustrações e destinos semelhantes. Howells (2005) afirma que esse romance foi recebido com entusiasmo nos Estados Unidos e no Reino Unido, e tornou a escritora uma figura proeminente no Canadá.

A partir da década de 1980, as obras de Atwood trilham por uma linha diferente, explorando os gêneros da ficção científica e especulativa. Beirando a contemporaneidade, apresentam temas como a redução do papel feminino as atividades forçadas, e a opressão do corpo feminino pelo patriarcado, através da maneira que seus leitores são abordados. Sobre isso, o comentário de Howells (2005):

Sua escrita é baseada em um forte senso de sua própria identidade cultural, de etnia branca, apresenta a Língua Inglesa como língua nativa, canadense e feminina; mas ela também desafia os limites de tais categorias, questionando estereótipos de nacionalidade/gênero, expondo ficções culturais e os limites artificiais que impõem no nosso entendimento a respeito de nós mesmos e dos outros como seres humanos. (HOWELLS, 2005, p. 2, tradução nossa)¹¹

É o que podemos observar em *The Handmaid's Tale* (1985), romance considerado por Ildney Cavalcanti como uma distopia crítica feminista, por apresentar, em sua essência, uma sociedade sistematicamente despojada de todo o conceito de liberdade, considerada, de acordo com Silva (2008, p. 317), “[...] um “mau lugar” no

¹¹ No original: “Her writing is grounded in a strong sense of her own cultural identity as White, English-speaking, Canadian and female; but she also challenges the limits of such categories, questioning stereotypes of nationality and gender, exposing cultural fictions and the artificial limits they impose on our understanding of ourselves and other as human beings.”. (HOWELLS, 2005, p.2)

futuro para as mulheres [...]”, motivado pelo medo de possíveis efeitos regressivos sobre os direitos das mulheres decorrentes da reação anti-feminista. Dando continuidade aos seus romances, *Cat's Eye* (1988), descreve, de maneira densa e realista, as crueldades que os seres humanos são capazes de cometer, independentemente de sua idade.

Na década de 1990, no romance *Alias Grace* (1996), Atwood, de acordo com Copati e Laguardia (2013), se utiliza de cenários góticos para formular eventos escabrosos e sobrenaturais, retratando o conflito feminino diante da opressão exercida por uma sociedade machista, que vê na heroína o elo entre a virtude e o vício, responsável por trazer a visão de uma sociedade multifacetada, estrategicamente fluida.

Nos anos 2000, a autora escreve *The Blind Assassin* (2000), um paralelo de histórias considerado também uma obra feminista social, que aborda temas como a condição feminina através dos tempos, e a forma de como as mulheres ainda se submetem a papéis que vão além de suas aparentes forças, anulando-se ao lado de companheiros que não as amam, desempenhando, dessa forma, vidas infelizes nas quais apenas o imaginário pode (ocasionalmente) salvar. Em *Oryx and Crake* (2003) e *The Year of the Flood* (2009), Atwood dá continuidade à FE, mas por vias diferentes. Enquanto que no primeiro o tema loucura, isolamento e culpa são bem evidentes, no segundo o feminismo (personificado em duas mulheres que sobreviveram a uma catástrofe que abalou o mundo) se faz presente num mundo pré-catástrofe e pós-catástrofe, abalado pelo capitalismo, que está em seu ápice. Temas como aquecimento global, corrupção e ciência são bem abordados nas obras.

A partir dessas breves considerações, percebemos que os romances de Atwood aludem a outros textos, sinalizando sua herança literária e, ao mesmo tempo marcando diferenças significativas de seus antecessores. Para Cavalcanti (2003), as narrativas distópicas feministas ressaltam personagens femininas emblemáticas, que podem ser considerados frutos da tensão entre os sonhos e desejos utópicos, os quais visam transmitir reflexões de nosso cotidiano.

3. QUE CORPOS SÃO ESSES? UMA ANÁLISE SOBRE AS ESPOSAS DE STEPFORD E AS AIAS EM GILEAD

Nesta seção, analisaremos os romances *The Stepford Wives* e *The Handmaid's Tale*, em relação aos corpos das protagonistas Joanna e Offred, com base nos estudos de literatura comparada.

3.1 O QUE É SER UMA ESPOSA EM STEPFORD E UMA AIA EM GILEAD?

Analisando o contexto de *The Stepford Wives*, de Ira Levin, vemos uma sociedade patriarcal, a pacata Stepford, que se opunha a um modelo feminista que estava sendo pregado e construído ao redor do mundo: o da liberdade de expressão por parte das mulheres, principalmente no tocante às questões patriarcais. Na obra de Levin, Stepford é vista por seus habitantes como “[...] uma cidade boa, de gente simpática!”¹² (LEVIN, 1972, p. 11). Joanna e Walter, protagonista e antagonista da trama respectivamente, “[...] falaram entusiasticamente sobre a beleza e a tranquilidade de Stepford, e sobre as vantagens de morar em casa e não em apartamento. [...] e sobre as escolas de Stepford, boas e sem muita gente.”¹³ (LEVIN, 1972, p. 38).

No início da trama, a cidade parecia ser um lugar dos sonhos, seguindo os moldes de uma sociedade utópica, apresentando um “Clube de Jardinagem e uns poucos grupos de velhas carolas”, e uma “Sociedade Histórica, absolutamente sem diferenças de sexo”¹⁴ (LEVIN, 1972, p. 37-38). Até aqui, o ambiente de Stepford se mostra favorável aos dois sexos. Porém, ao se deparar com a existência de uma Associação Masculina, situada próxima a um aglomerado de empresas de tecnologia, que mais tarde descobre-se que são especializadas nos setores de robótica, além de sistemas de informação e inteligência artificial, as coisas mudam completamente. Isso porque o meio tecnológico é algo que atrai diretamente o homem, uma vez que ele é o grande responsável pelo surgimento e aprimoramento da tecnologia, desde a revolução industrial no século XVIII. O argumento supracitado condiz com o fato da existência de uma Associação Masculina, na qual misteriosas reuniões sempre aconteciam. Nesse caso, porque não a existência também de uma Associação Feminina?

¹² No original: “It’s a nice town with nice people!” (LEVIN, 1972, p. 5)

¹³ No original: “She and Walter spoke enthusiastically about Stepford’s beauty and quiet, and the advantages of living in a house rather than an apartment. [...] and about Stepford’s fine uncrowded schools”. (LEVIN, 1972, p. 19)

¹⁴ No original: “There’s the Garden Club, and a few old-biddy church groups [...] and there’s the very non-sexist Historical Society. (LEVIN, 1972, p. 16)

No decorrer da narrativa, o ponto de vista da protagonista Joanna muda completamente, e Stepford não passa de uma cidade “*out of step*”¹⁵, simplesmente fora de ritmo. Para Bobbie, uma das amigas de Joanna, “[...] – algo de podre está acontecendo por aqui! Estamos numa cidade esquecida pelo tempo!”¹⁶ (LEVIN, 1972, p. 37). Na opinião de outra personagem, a dra. Fancher, Stepford é vista como “[...] uma comunidade insular e não sociável.”¹⁷ (LEVIN, 1972, p. 124). O motivo de não entendimento e, concomitantemente, gerar incômodo por parte dessas personagens, era, além da ausência de ritmo, as mulheres daquele lugar. As Esposas de Stepford não eram feias, maltratadas e/ou mal-educadas. Nada disso. Pelo contrário: eram belíssimas, esculpidas em corpos esculturais em vestidos que modelavam seus corpos, sempre muito ocupadas com a casa, apresentando uma personalidade bastante receptiva e doce, ideais de uma feminilidade que poucas mulheres da sociedade atual adeririam, submissas a seus maridos.

Isso causou comoção e preocupação nas amigas, inclusive em Charmaine – também amiga de Joanna –, a qual, assim como a protagonista, se recusava a viver de semelhante modo, reivindicando sempre a liberdade de residir em um lar e em uma sociedade na qual atividades e leis precisassem ser distribuídas e aplicadas por equivalência, uma vez que Betty Friedan, em seu livro *A mística feminina*, mencionada na obra de Levin, pregara tais preceitos. A respeito de Friedan, as três amigas descobrem que, tempos atrás, **existiu uma associação feminina**:

– Aqui havia um clube feminino – disse, Betty Friedan falou para as sócias, e Kit Sundersen era a presidente. As mulheres de Dale Coba e Frank Roddenberry eram conselheiras. [...] “– Betty Friedan, a autora de *A mística feminina*, discursou para os membros do clube feminino de Stepford, terça-feira à noite, na casa da Fairview Lane, da sra. Herbert Sundersen, a presidente do clube. Mais de cinquenta mulheres aplaudiram a sra. Friedan, enquanto ela falava sobre as injustiças e frustrações que acometem a dona-de-casa moderna... [...] (LEVIN, 1972, p. 54-55)¹⁸

A partir desse fato, subentende-se que, no tocante ao ambiente feminino, coisas muito estranhas surgiram. Analisando o fragmento, podemos refletir a respeito de uma ascensão da sociedade machista – esta, aparentando ser bem conservadora, bastante

¹⁵ No original: “*Stepford is out of step,*” she said, reaching for the ashtray on the picnic table. (LEVIN, 1972, p. 8)

¹⁶ No original: “*Something fishy is going on here! We’re in the Town That Time Forgot!*” (LEVIN, 1972, p. 18)

¹⁷ No original: “*I heard that it was worth looking at, which it is. I’ve also heard that it’s an insular, unsocial community.*” (LEVIN, 1972, p. 59)

¹⁸ No original: “*There was a women’s club here,*” she said. “*Betty Friedan spoke to them. And Kit Sundersen was the president. Dale Coba’s wife and Frank Roddenberry’s wife were officers.*” [...] “*Betty Friedan, the author of *The Feminine Mystique*, addressed members of the Stepford Women’s Club Tuesday evening in the Fairview Lane home of Mrs. Herbert Sundersen, the club’s president. Over fifty women applauded Mrs. Friedan as she cited the inequities and frustrations besetting the modern-day housewife...*” (LEVIN, 1972, p. 26, 27)

organizada, agora com uma Associação Masculina –, sobre o sexo feminino, levando em consideração a perspectiva exposta na obra, como frágil. Provavelmente, esse agora sexo fragilizado fora, em tempos atrás, algo muito forte e temeroso, atingindo proporções incapazes de se estabelecer o controle, visto que Betty Friedan abalou as estruturas da sociedade americana com seu livro, no início dos anos 1960. A desenvoltura dos fatos, a partir da misteriosa Associação Masculina, é responsável por toda a série de estranhos acontecimentos que envolvem as mulheres em Stepford, o que transforma *The Stepford Wives* em um pesadelo catártico, uma maneira de lidar com os medos que nossa mente inconsciente prefere reprimir.

Esse medo que paira sobre a protagonista Joanna e suas amigas, beneficia a população machista da cidade. Os homens do local conseguem tornar suas mulheres, As *Esposas de Stepford*, submissas e devotas tanto a eles quanto aos seus lares e filhos, cultivando sempre corpos voluptuosos, como se comprova no seguinte fragmento abaixo, do antagonista Walter:

– Não há nada na água, não há nada no ar – disse ele. – Elas se transformaram exatamente pelas razões que lhe deram: porque compreenderam que eram preguiçosas e negligentes. Se Bobbie resolveu preocupar-se com sua aparência, já era tempo. Não lhe faria mal algum, também, olhar-se num espelho de vez em quando. (LEVIN, 1972, p. 117)¹⁹

Percebe-se que Stepford não seria um interessante lugar para as mulheres, uma vez que, no decorrer dos fatos, descobre-se que elas são substituídas por robôs. Em contrapartida, é um paraíso masculino, uma vez que o sonho de ter a fêmea aos seus pés, esculpida em corpos esculturais, tratando-o sempre bem, bajulando-o, atendendo mecanicamente aos seus desejos e caprichos, sem discordância, havia se concretizado. As esposas de Stepford são meras bonecas, fruto do desejo doentio e macabro oriundo da mente masculina. O "horror" tem como base ideologias sociais e culturais presentes na sociedade contemporânea. Desse modo, primeiramente não há mal; e se o indivíduo acaso o enxergar, ele não se encontra apenas externamente, mas está implícito em nossa cultura, em nossa sociedade, em nossa casa. O mal pode estar em nossos lares, em nossa família, em nossas crenças, e ideais que governam, de certo e grosso modo, as nossas vidas.

¹⁹ No original: "*There's nothing in the water, there's nothing in the air,*" he said. "*They changed for exactly the reasons they told you: because they realized they'd been lazy and negligent. If Bobbie's taking an interest in her appearance, it's about time. It wouldn't hurt you to look in a mirror once in a while.*" (LEVIN, 1972, p. 56)

The Handmaid's Tale, de Margaret Atwood, por sua vez, é situada em uma sociedade futurista, no qual séries de assassinatos, cometidos por terroristas mulçumanos, envolvem as maiores autoridades do congresso Norte-Americano, causando a desfragmentação dos Estados Unidos da América: “Tínhamos cobertas, lençóis de flanela de algodão, como as de crianças, e cobertores padrão fabricados para o exército, dos antigos que ainda diziam U.S.” (ATWOOD, 2006, p. 1)²⁰. Em seu lugar, é implantado um Estado totalitário, formado a partir de militares cristãos fundamentalistas. Essa nova ordem de governo passa a ser conhecida por nome de República de Gilead. Com base nessas informações, podemos identificar características de um romance distópico, como é classificado pela crítica, ou ficção especulativa, como propõe a própria Atwood, tendo em vista a desconstrução do que chamamos de sociedade, oprimida por uma minoria que se utiliza de aparatos tecnológicos e artilharia militarizada para exercer poder sobre uma maioria. Observe o fragmento abaixo:

[...] Os gramados são bem cuidados, as fachadas, graciosas, em bom estado; elas são como as belas fotografias que se costumava imprimir nas revistas sobre casas e jardins e decoração de interiores. [...] A rua é quase como um museu, ou uma rua numa cidade modelo construída para mostrar como as pessoas costumavam viver. [...] Este é o coração de Gilead, onde a guerra não pode penetrar nem intrrometer-se, 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. [...] Houve uma época em que aqui moravam médicos, advogados, professores universitários. Não existem mais advogados, e a universidade está fechada. [...] Tamanha liberdade, agora, parece quase sem importância. (ATWOOD, 2006, p. 27)²¹

Sobre a República de Gilead, Silva (2010) faz referência ao livro sagrado do Cristianismo, no início do Pentateuco, conhecido por Gênesis 31.22-55, em que o personagem bíblico Jacó firma um acordo com Labão, envolvendo sua filha Raquel. Como Raquel era estéril, não podendo gerar filhos, ela cede sua criada, Bala, para que Jacó a engravide, de modo que Raquel tivesse seu filho. Semelhante procedimento ocorria na República de Gilead, que apresentava como meta a procriação e perpetuação

²⁰ No original: “We had flannelette sheets, like children's, and army-issue blankets, old ones that still said U.S.” (ATWOOD, 1985, p. 2)

²¹ No original: “The lawns are tidy, the facades are gracious, in good repair; they're like the beautiful pictures they used to print in the magazines about homes and gardens and interior decoration. [...] The street is almost like a museum, or a street in a model town constructed to show the way people used to live. [...] This is the heart of Gilead, where the war cannot intrude except on television. Where the edges are we aren't sure, they vary, according to the attacks and counterattacks; but this is the center, where nothing moves. [...] Doctors lived here once, lawyers, university professors. There are no lawyers anymore, and the university is closed. [...] Such freedom now seems almost weightless.” (ATWOOD, 1985, p. 20)

da população da sociedade, em virtude da baixa taxa de natalidade, que ameaçava a manutenção e o conseqüente desenvolvimento da nação.

No decorrer da narrativa de Atwood, tal dificuldade de perpetuação da espécie foi causada por um período de guerras. Trazendo para o contexto de nossa sociedade, tendo em vista que boa parte das nações de nosso planeta atualmente possuem artilharias pesadas em seus exércitos, – nações como EUA, Israel, Canadá, Inglaterra, Rússia, Índia e França possuem ogivas nucleares em seus arsenais, por exemplo – se entrássemos em um provável conflito mundial, grande parte da humanidade seria dizimada, e haveria dificuldades em se perpetuar a espécie humana, devido às condições ambientais em que se encontraria nosso globo. Tal perspectiva é analisada no romance da escritora canadense. Desse modo, como grande parte dos exércitos possuíam em seus arsenais armas com alto teor radioativo, químico e biológico, acidentes nucleares, degradações da fauna e flora, a propagação de doenças como a sífilis e a AIDS, e práticas abortivas e o uso abusivo e descontrolado de métodos anticoncepcionais, trouxeram às mulheres daquele contexto a infertilidade, e muitas outras apresentaram problemas durante a gravidez, gerando crianças deformadas, que morriam logo após o nascimento.

A República de Gilead é, portanto, fundamentada nos ideais de procriação. Em virtude de atender a essas necessidades, as mulheres são divididas em castas, em que cada uma desempenha diferentes funções. Dentre elas, encontram-se as *Handmaid* – ou aias –, que pertencem a uma casta de mulheres consideradas pela sociedade como férteis, apresentando como única e obrigatória função social perpetuar a espécie, desse modo, geram crianças saudáveis para o desenvolvimento e ideal equilíbrio populacional daquela sociedade.

Em relação às famílias das aias, seus esposos e/ou parceiros foram mortos, exilados ou presos. Seus filhos são entregues aos casais poderosos – cujas mulheres são estéreis, em virtude das ocorrências provocadas pelos conflitos – da República de Gilead para adoção. Uma vez que as jovens aspirantes a aias são capturadas, elas são entregues às “Tias” – tipologia utilizada para descrever as mulheres mais maduras que são responsáveis por cooperar com o sistema de governo –, que as ensinam sobre os princípios ideológicos da sociedade que farão parte.

Em relação a essa afirmação, Cavalcanti (2005), afirma que, por se tratar de uma ficção especulativa distópica, relatando uma preocupação em relação ao futuro da raça humana, as mulheres assumem o papel de bodes expiatórios, oprimidas através de uma

política sexual de aprisionamento, trabalho forçado seguido de abuso sexual, e reprodução controlada. Logo, a protagonista Offred, uma aia, agora na visão de um escritor do sexo feminino – a canadense Margaret Atwood –, é tida como uma heroína. Ela enfrenta diversos obstáculos para permanecer firme, com o fôlego de vida em seu corpo tão oprimido, não se entregando ou se distanciando de seu objetivo, o de contribuir com suas obrigações como cidadã de uma nação que ela sabe que precisa dela, e ao mesmo tempo, não quer ser morta.

A narrativa é composta de *flashbacks* que se alternam entre o passado e o presente, tanto das demais aias, quanto da protagonista Offred, a qual, de acordo com Silva (2010, p. 24), “[...] dá a dimensão da atual situação pesadélica vivida pelos personagens em comparação com seus antigos estilos de vida, subvertendo a tentativa do regime distópico de apagar o passado e criar um falso presente utópico.”. A *handmaid* tinha ciência plena de que determinados assuntos políticos dependiam de seu equilíbrio e ascensão. Como lutava constantemente para sobreviver, a aia Offred não podia sucumbir. Quem precisaria sofrer eventual ação era o sistema opressor.

O que aproxima as duas sociedades descritas nos romances aqui cotejados é a presença de classes dominantes, sempre agindo a favor da opressão das mulheres. Semelhante a Stepford, a República de Gilead se utiliza da força e do medo para oprimir o gênero feminino, tornando-o cativo de si, seja através da força, ou do medo, e de aparatos tecnológicos. Nesse caso, as relações de poder se fazem presentes não apenas no aspecto físico – os corpos –, mas sobre a mente mais bem preparada, mais fria e calculista – no caso, uma minoria, machista, tanto na Associação Masculina quanto à frente da República de Gilead, exercendo seu poder sobre uma maioria –, responsável por tornar ambos os espaços um mau lugar para as mulheres.

3.2 JOANNA X OFFRED: SEMELHANÇAS, DIFERENÇAS E SOFRIMENTOS

Nesse subtópico, analisaremos algumas semelhanças e diferenças entre as personagens, no que concerne à personalidade e perspectivas dos escritores. Em *The Stepford Wives*, temos a protagonista Joanna Herbehart, mulher moderna, doce, gentil e livre, que sabia diferenciar as atividades domésticas de seus direitos sobre trabalho, matrimônio, corpo e sexo. Compreensiva e dedicada ao lar, pode ser considerada uma heroína, expressa na figura de fiel esposa, aquela que edifica o homem, uma vez que entende perfeitamente seu marido Walter, tanto que abdicou de seu trabalho nas horas

vagas como fotógrafa para viver em Stepford a pedido dele e viu naquela mudança para a nova cidade uma oportunidade para se realizarem financeiramente e serem felizes:

Desejou que eles fossem felizes em Stepford. Que Pete e Kim se dessem bem na escola, e que ela e Walter encontrassem seus amigos e se realizassem. Que ele não se importasse com as viagens para o trabalho – de qualquer modo, a ideia da mudança partira dele. Que a vida dos quatro fosse enriquecida e não empobrecida, como rezeira ao deixar a cidade – a cidade imunda, superpovoada, varrida pelo crime, embora não palpitante (LEVIN, 1972, p. 19)²²

Joanna também luta por seus ideais, faz questão de se mostrar independente, sanguínea, além de lutar pelo que acredita – a desigualdade de gênero: “Interesso-me por política e pelo Movimento de Libertação da Mulher. Muito mesmo, assim como meu marido.” (LEVIN, 1972, p. 12)²³. Desse modo, a ativista feminista Joanna procura unir as esposas daquela sociedade para tentar pôr um freio à dominação masculina, imposto pela filosofia que fora implantada em Stepford após o fechamento da Associação Feminina, e a ascensão da Associação Masculina. Enquanto Joanna teve fôlego e espaço, ela lutou bravamente em prol da causa que acreditava. Na obra de Levin, é notória a submissão feminina devido aos discursos proferidos quando a protagonista Joanna procura inflamar a todas com seu discurso de mulher moderna. Toda tentativa, por sua vez, falha:

Falou com Marge McCormick (“Francamente, acho que não estaria interessada nisso”), Kit Sundersen (“Receio não ter tempo; sinto muito, sra. Eberhart”) e Dona Claybrook (“É uma boa ideia, mas estou tão ocupada esses dias! Mesmo assim, obrigada por convidar-me”). Encontrou Mary Ann Stavros numa ala do Mercado Central. – Não, acho que não tenho tempo para algo desse tipo. Há tanta coisa para fazer em casa! Você bem sabe. – Mas você sai algumas vezes, não? – perguntou Joanna. – Claro que sim – disse Mary Ann. – Estou saindo agora, não estou? – Eu quero dizer sair. Para relaxar [...] – Não, não frequentemente – disse ela. – Não tenho necessidade de lazer. Até a vista. – E foi embora, empurrando seu carrinho de compras, parou, pegou uma lata numa prateleira, examinou-a, colocou-a no carrinho e prosseguiu.” (LEVIN, 1972, p. 36)²⁴

²² No original: “*She wished-that they would be happy in Stepford. That Pete and Kim would do well in school, and that she and Walter would find good friends and fulfillment. That he wouldn't mind the commuting-though the whole idea of moving had been his in the first place. That the lives of all four of them would be enriched, rather than diminished, as she had feared, by leaving the city-the filthy, crowded, crime-ridden, but so-alive city.*” (LEVIN, 1972, p. 9)

²³ No original: “*And I'm interested in politics and in the Women's Liberation movement. Very much so in that. And so is my husband.*” (LEVIN, 1972, p. 6)

²⁴ No original: “*She spoke to Marge McCormick ("I honestly don't think I'd be interested in that") and Kit Sundersen ("I'm afraid I haven't the time; I'm really sorry, Mrs. Eberhart") and Donna Claybrook ("That's a nice idea, but I'm so busy these days. Thanks for asking me though"). She met Mary Ann Stavros in an aisle in the Center Market. "No, I don't think I'd have time for anything like that. There's so much to do around the house. You know". "But you go out sometimes, don't you?" Joanna said. "Of course I do," Mary Ann said. "I'm out now, aren't I?" "I mean out. For relaxation." "No, not often," she said. "I don't feel much need for relaxation. See you. And she went away, pushing her grocery cart; and*

Se tomarmos como base o mundo capitalista, vemos a importância de reconhecer os gigantescos impactos que essas mudanças desenvolvidas no âmbito social acarretaram no cotidiano das pessoas, principalmente, nas relações de poder desenvolvidas no âmbito familiar. Joanna se sentia só, pois todas as mulheres, incluindo suas poucas amigas, estavam adaptadas à filosofia de Stepford. Cada vez mais ela se identificava com os afazeres domésticos e ia se tornando presa fácil para o plano maligno de seu esposo. Apesar de ser o “sexo frágil”, Joanna não se intimida em momento algum no decorrer da narrativa, mostrando-se, na maioria das vezes, muita esperteza em relação aos próprios homens, que controlavam a sociedade, da qual ela fazia parte. Observemos, por exemplo, o trecho em que ela desvenda o mistério sombrio que pairava sobre a cidade de Stepford:

O sr. e a sra Coba frequentaram a UCLA e o sr. Coba fez pós-graduação no California Institute of Technology. Durante os últimos seis anos, esteve trabalhando em Audio-animatografia, na Disneylândia, ajudando a criar os bonecos móveis e falantes dos presidentes, que apareceram no número de agosto da *National Geographic*. Seus passatempos são caça e piano. [...] O trabalho do sr. Coba aqui, provavelmente, vai aparecer menos do que na Disneylândia; ele entrou para o departamento de pesquisa e desenvolvimento da firma Burnham-Massey-Microtech.” [...] Ela deu uma risada. Pesquisa e desenvolvimento! E, provavelmente, vai aparecer menos! Ela riu e riu. Não conseguia parar. Não queria parar! Ria de pé, olhando para as “Notas sobre os recém-chegados”, em sua coluna bem-arrumada. Provavelmente vai aparecer menos! Meu Deus do céu! (LEVIN, 1972, p. 132-133)²⁵

Solitária, oprimida e temerosa, Joanna não era mais a mesma. Apesar de todos os esforços, a protagonista sucumbiu juntamente com suas amigas, todas adaptadas à forma de governo implantada pelos homens de Stepford. No desfecho do romance, a transformação total da personagem:

[...] – O trabalho doméstico é o suficiente para mim. Eu pensava que tinha outros interesses, mas agora me sinto melhor comigo mesma. Estou muito mais feliz também, assim como minha família. Isso é o que vale, não é? – Sim,

stopped, took a can from a shelf, looked at it, and fitted it down into her cart and went on.” (LEVIN, 1972, p. 17, 18)

²⁵ No original: “*Mr. and Mrs. Coba attended U.C.L.A., and Mr. Coba did postgraduate work at the California Institute of Technology. For the past six years he worked in "audioanimatronics" at Disneyland, helping to create the moving and talking presidential figures featured in the August number of National Geographic. His hobbies are hunting and piano-playing. [...] Mr. Coba's work here will probably be less attention getting than his work at Disneyland; he has joined the research and development department of Burnham Massey-Microtech. [...] She giggled. Research and development! And probably less attention getting! She giggled and giggled. Couldn't stop. Didn't want to! She laughed, standing up and looking at that "Notes on Newcomers" in its neat box of lines. PROBABLY be less attention-getting! Dear God in heaven!*” (LEVIN, 1972, p. 64, 65)

acho que sim – disse Ruthanne. Olhou para baixo, para os carrinhos delas; o seu, todo amontoado, comparado com o de Joanna. (LEVIN, 1972, p. 160)²⁶

Semelhante a Joanna, a personagem Offred, também é vítima da opressão por parte do sistema patriarcal. É importante salientar que a protagonista de *The Handmaid's Tale* é uma aia, desempenhando, portanto, seu papel social na República de Gilead. Ela também trava sua luta silenciosa contra o patriarcado, através das experiências as quais está submetida ao longo da narrativa. Silva (2010) justifica tal afirmação quando Offred encontra um fragmento com as palavras *Nolite te bastardes carborundorum* deixada por uma aia anterior a ela, com certeza morta pelo regime, por não ter conseguido cumprir com seus objetivos: o de gerar filhos:

[...] era uma mensagem, e a mensagem era por escrito, proibida exatamente por esse fato, e não tinha sido descoberta. Exceto por mim, para quem era destinada. Era destinada a quem quer que viesse a seguir. Agrada-me refletir sobre essa mensagem. Agrada-me pensar que estou em comunhão com ela, essa mulher desconhecida. [...] Agrada-me saber que sua mensagem tabu conseguiu chegar a pelo menos outra pessoa, que se fez carregar por si mesma, deixada sobre a parede de meu armário, foi aberta e lida por mim. Por vezes repito as palavras para mim mesma. Elas me dão uma pequena alegria. (ATWOOD, 2006, p. 50)²⁷

Semelhante ao romance de Levin, também podemos identificar na protagonista Offred, presente no romance de Atwood, traços de heroísmo, não como Joanna em *Stepford*, ativa, expressiva, explosiva, mas agindo como “[...] uma covarde, omissa, conivente e fútil que apenas deseja se manter viva custe o que (e quem) custar.” (SILVA, 2010, p. 33). Tal estratégia apresenta uma crítica muito calculada contra o regime de Gilead em sua condição de sociedade distópica, visto que é a partir da vulnerabilidade da constituição distópica que a personagem e protagonista do romance da escritora canadense responde à sua opressão, utopizando a narrativa, como uma forte sobrevivente de um regime rígido e cruel, a República de Gilead: “Tento não pensar demais. [...] Há muita coisa em que não é produtivo pensar. Pensar pode prejudicar suas chances, e eu pretendo durar.” (ATWOOD, 2006, p. 11)²⁸.

²⁶ No original: “Housework's enough for me. I used to feel I had to have other interests, but I'm more at ease with myself now. I'm much happier too, and so is my family. That's what counts, isn't it?"/"Yes, I guess so," Ruthanne said. She looked down at their carts, her own jumble-filled one against Joanna's neatly filled one.” (LEVIN, 1972, p. 78)

²⁷ No original: “[...] it was a message, and it was in writing, forbidden by that very fact, and it hadn't yet been discovered. Except by me, for whom it was intended. It was intended for whoever came next. It pleases me to ponder this message. It pleases me to think I'm communing with her, this unknown woman. [...] It pleases me to know that her taboo message made it through, [...] Sometimes I repeat the words to myself. They give me a small joy.” (ATWOOD, 1985, p. 45)

²⁸ No original: “I try not to think too much. [...] There's a lot that doesn't bear thinking about. Thinking can hurt your chances, and I intend to last.” (ATWOOD, 1985, p. 3)

Se nos colocássemos no lugar da personagem, analisando, desse modo, o fato de fazermos parte de uma sociedade pós-apocalíptica, a qual atravessa guerras e massacres, e, em meio a tantos conflitos psicológicos e físicos – neste caso, destacando a mesma situação pela qual a personagem Offred atravessara –, não haveria êxito maior nos contentarmos com nosso estado de vivência, lucidez, saúde e fertilidade. Diante desses expostos, é absolutamente compreensivo cooperar com um regime no qual, mesmo discordando de seu sistema totalitarista e opressivo de governo, nos oferece a oportunidade de estarmos vivos: “Vivíamos, como de costume, por ignorar. Ignorar não é a mesma coisa que ignorância, você tem de se esforçar para fazê-lo.” (ATWOOD, 2006, p. 54)²⁹.

Embora exerça seu papel social, tão cru, despido, opressivo, semelhante a um animal – muitas vezes agindo irracionalmente, desprovido de emoções e sensações pelo menos em voz –, diante de homens e mulheres tão poderosos que recorrem a ela, dona da vida naquele momento, gerando vidas para outras vidas e, ao mesmo tempo, as carregando consigo durante nove meses, com o pouco sentimento que precisa demonstrar, tendo que conviver com esse turbilhão de emoções e, acima de tudo, não demonstrar apego ou sentimento. Offred, mesmo sendo um codinome, visto que as aias não possuíam nomes, é uma prova viva de que é uma sobrevivente cuja vitória se traduz em quem lê ou ouve sua história, seu alerta. É semelhante a uma “[...] vitória que encontra berço não na efemeridade do seu presente enquanto prisioneira, mas sim nas esperanças do futuro onde sua história está sendo mostrada e que se espera, aprenderá as lições do passado.” (SILVA 2010, p. 33).

Em relação ao nome Offred, é importante fazermos um destaque. Na versão brasileira a personagem é conhecida como Defred, remetendo-se a Fred, o comandante que mantém relações secretas com ela: no caso, “Of fred”, “De fred” – de Fred. Na versão americana, Offred recebe mais um sentido: o de oferenda, ofertada, oferta, visto que por ser uma aia, tinha seu corpo oferecido à fecundação.

Observamos que os traços de heroísmo das personagens apresentam como características principais o desejo pela mudança social e o comprometimento com uma causa, porém seus destinos são diferentes. Offred, protagonista de *The Handmaid's Tale*, por exemplo, “[...] quebra esse paradigma apresentando seu processo de resistência e sobrevivência à sua realidade infernal de forma diferente da consagrada

²⁹ No original: “We lived, as usual, by ignoring. Ignoring isn't the same as ignorance, you have to work at it.” (ATWOOD, 1985, p. 59)

pelo gênero.” (SILVA, 2010, p. 19). Já a personagem Joanna sucumbe, mesmo com toda a força que tinha, juntamente com todas as mulheres de Stepford, não resistindo ao poder da mente masculina sobre seus corpos e mentes.

3.3 OS CORPOS FEMININOS EM STEPFORD E EM GILEAD

Nesse último subtópico, analisaremos o corpo nas duas obras. Em *The Stepford Wives*, de Levin, os corpos experimentam sensações distintas. Uma delas seria a de obter determinado poder sobre o seu corpo, no tocante ao prazer, como Joanna:

[...] – Deitou-se ao seu lado, voltou-se para ele e pôs o braço à sua volta; ele se virou. Abraçaram-se. Beijaram-se [...] Acabou sendo uma das melhores vezes para eles – para Joanna, pelo menos. [...] – Puxa – disse ela, voltando do banheiro -, ainda estou fraca! Ele sorriu para ela, sentado na cama, fumando. Ela se deitou, aninhando-se confortavelmente em seus braços, colocando a mão dele sobre o seio. (LEVIN, 1972, p. 29)³⁰

Tratava-se, portanto, de uma mulher moderna, semelhante a sua amiga, Charmanie, que tinha o direito de negar-se ao prazer:

[...] – Olhe, eu simplesmente não gosto que enfiem um pau enorme dentro de mim, mais nada. Jamais gostei e jamais gostarei. Também não sou lésbica, porque já tentei e não achei nada interessante. Simplesmente não me interessa por sexo. E acho que nenhuma mulher se interessa de verdade [...] (LEVIN, 1972, p. 72)³¹

Em *The Handmaid's Tale*, a sensação é de incapacidade em relação ao prazer. Diferentemente de Charmanie, ou da protagonista Joanna, da narrativa de Levin, a protagonista Offred, da trama de Atwood, não consegue sentir tal prazer. Ela, na condição social que exerce na República de Gilead, a de reprodutora e perpetuadora da espécie humana, é tocada por diferentes homens, os quais muitas vezes também não sentiam prazer, levando tal ato apenas como cumprimento do dever. O clima se mostra totalmente a favor da ausência do prazer para ambos, visto que rituais de fecundação são realizados antes do ato, e a presença da esposa do “fecundador”, se assim podemos

³⁰ No original: “[...] *She lay down beside him, turning to him, and held her arm out over him; and he turned to her and they embraced and kissed. [...] It turned out to be one of their best times ever-for her, at least. "Wow," she said, coming back from the bathroom, "I'm still weak."/He smiled at her, sitting in bed and smoking. She got in with him and settled herself comfortably under his arm, drawing his hand down onto her breast.*” (LEVIN, 1972, p. 14)

³¹ No original: “[...] *“Look, I just don't enjoy having a big cock shoved into me, that's all. Never have and never will. And I'm not a lez either, because I tried it and that's no big deal. I'm just not interested in sex. I don't think any woman is [...].”* (LEVIN, 1972, p. 14)

conceituá-lo, com certeza também é um impasse para ambos:

Acima de mim, em direção à cabeceira da cama, Serena Joy está posicionada, estendida. [...] Meus braços estão levantados; [...] 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 eu não tenha concordado formalmente em fazer. [...] Portanto me mantenho deitada imóvel e imagino o dossel que não vejo acima de minha cabeça. [...] e o Comandante fode, com um ritmo regular de marcha de dois por quatro tempos, sem parar como uma torneira gotejando. [...] O que está acontecendo neste quarto, sob o dossel argênteo de Serena Joy, não é excitante. [...] Não tem nada a ver com desejo sexual, pelo menos não para mim, e certamente não para Serena. Excitação sexual e orgasmo não são mais considerados necessários; seriam meramente um sintoma de frivolidade, como ligas rendadas ou pintas falsas: distrações supérfluas para os volúveis. Fora de moda. (ATWOOD, 2006, p.85-86)³²

Podemos identificar tal momento como um dos mais fortes da narrativa de Atwood, expresso na presença de um **corpo violento**, o qual, de acordo com Xavier (2007), é humilhado, oprimido pela dominação masculina, expresso no ato sexual, apresentando a anatomia como o destino. Se a aia não obtiver sucesso com o papel que desempenha na sociedade, ela pode ser punida e morta. O corpo de Offred também pode sofrer agressões por parte da esposa da autoridade maior, caso esta ache pertinente e oportuno: “Eles podem bater em nós, existe precedente nas Escrituras determinando isso. Mas não com qualquer instrumento. Somente com suas mãos.” (ATWOOD, 2006, p. 19). As aias podem até sentir prazer, porém não devem expressar esse sentimento em suas emoções, uma vez que seus **corpos** são meros **objetos** sexuais destinados à procriação: “Somos úteros de duas pernas, isso é tudo: receptáculos sagrados, cálices ambulantes.” (ATWOOD, 2006, p. 123)³³.

Voltando a narrativa de Levin, em meio aos estranhos acontecimentos que pairam sobre Stepford, Joanna e seu marido, o antagonista Walter, esfriam suas relações sexuais:

³² No original: “Above me, towards the head of the bed, Serena Joy is arranged, outspread. [...] My arms are raised; [...] My red skirt is hitched up to my waist, though no higher. Below it the Commander is fucking. What he is fucking is the lower part of my body. I do not say making love, because this is not what he's doing. Copulating too would be inaccurate, because it would imply two people and only one is involved. Nor does rape cover it: nothing is going on here that I haven't signed up for. [...] Therefore I lie still and picture the unseen canopy over my head. [...] and the Commander fucks, with a regular two-four marching stroke, on and on like a tap dripping. [...] What's going on in this room, under Serena Joy's silvery canopy, is not exciting. [...] It has nothing to do with sexual desire, at least for me, and certainly not for Serena. Arousal and orgasm are no longer thought necessary; they would be a symptom of frivolity merely, like jazz garters or beauty spots: superfluous distractions for the light-minded. Outdated. (ATWOOD, 1985, p. 81-82)

³³ No original: *We are two-legged wombs, that's all: sacred vessels, ambulatory chalices.*” (ATWOOD, 1985, p. 120)

– Tenho a impressão de que não tem sido bom para você [...] – Não. Tem sido bom. Como sempre foi. Ela continuava deitada, olhando o teto. Pensou em Charmanie, que não deixava que Ed a tocasse (ou ela mudaria nisso também?), e lembrou-se dos comentários de Bobbie a respeito das estranhas ideias de Dave. (LEVIN, 1972, p. 96)³⁴

Observamos uma Joanna preocupada não apenas com sua vida conjugal, mas com o prazer que costumava sentir: “Você se interessa? – Bem, não sou ninfomaníaca – disse Joanna –, mas certamente que me interessa. – Realmente, ou você só sente que deve estar interessada? – Realmente.” (LEVIN, 1972, p. 72)³⁵. Duvidosa, exposta aos medos de mudança de comportamento e atitudes, não apenas sobre seu corpo, mas sobre sua mente, Joanna não queria ser como uma esposa de Stepford, “[...] alta, de pernas longas, parecendo estar nua, emoldurada pelo roxo de seu vestido iluminado por trás [...]” (LEVIN, 1972, p. 19)³⁶; “[...] de queixo quadrado, cabelos castanhos, e usava um confortável vestido cor-de-rosa, que moldava um corpo excepcionalmente bonito [...]” (LEVIN, 1972, p. 35)³⁷; “Seu corpo, num vestido azul-celeste, curto, quase tão espetacular quanto o de Charmanie.” (LEVIN, 1972, p. 60)³⁸.

Nesse momento da narrativa, observa-se a presença de um **corpo subalterno**, como conceitua Xavier (2007), oprimido pelo sistema patriarcal, que reprimiu e isolou a personagem Joanna da sociedade como um todo, visto que perdeu suas referências, e se encontrava sozinha na luta contra o regime implantado pela Associação Masculina de Stepford. Ela, que antes era fruto de um casamento estável, bastante saudável, agora se via presa nas armadilhas e no plano sombrio de seu próprio marido, o antagonista Walter, que idealizava um corpo totalmente simétrico e uma mente mecanizada, capaz de despertar apenas suas vontades e desejos.

Tal figuração de corpo se faz presente também na personagem do romance de Atwood, uma vez que Offred não consegue estimular seu corpo para a sexualidade devido a uma crise de identidade que ela enfrenta consigo mesma em relação ao prazer, após a perda de seu marido. Depois de presa, e ser considerada uma Aia por ser fértil, é

³⁴ No original: “*‘I’ve had the feeling that it hasn’t been,’ she said. [...] ‘No,’ he said. ‘It’s been fine. Just like always.’/She lay seeing the ceiling. She thought of Charmaine, who wouldn’t let Ed catch her (or had she changed in that too?), and she remembered Bobbie’s remark about Dave’s odd ideas.*” (LEVIN, 1972, p. 45)

³⁵ No original: “[...] *Are you?*” / *‘Well I’m not a nympho,’ Joanna said, ‘but I’m interested in it, sure I am.’ / ‘Really, or do you just feel you’re supposed to be?’ / ‘Really.’*” (LEVIN, 1972, p. 36)

³⁶ No original: “[...] *tall and leggy and naked-seeming-but edged by the purple of a lighted-from-behind dress.*” (LEVIN, 1972, p. 9)

³⁷ No original: “[...] *a square-jawed brownhaired woman, in a snug pink dress molding an exceptionally good figure.*” (LEVIN, 1972, p. 17)

³⁸ No original: “*Her figure, in a short sky-blue dress, was almost as terrific as Charmaine’s.*” (LEVIN, 1972, p. 30)

confinada em celas, onde cultiva seu corpo para a procriação. Depois, é conduzida à residências de autoridades para ser possuída durante cerimônias religiosas, marcadas sempre durante o seu período de fertilidade, na presença das esposas, tidas como inférteis, e assim haver mais chances de engravidar. Tal descrição abre espaço para outra manifestação de corpo, de acordo com Xavier (2007): **o disciplinado**. Enquanto que na obra de Atwood, essa tipificação de corpo se expressa na forma de uma manifestação submissiva, em Levin, essa ocorre como uma forma de denúncia, por parte da personagem Joanna, em um diálogo com o sr. Cornell:

O sr. Cornell virou o bloco em sua direção e ofereceu-lhe uma caneta, sorrindo. Ele era feio; tinha olhos pequenos e quase nenhum queixo. Ela pegou a caneta. – O senhor tem uma esposa adorável – disse, assinando o bloco. – Bonita, prestativa e submissa ao seu amo e senhor; o senhor é um homem de sorte. – Estendeu a caneta para ele. [...] – Eu sei – disse ele, olhando para baixo. – Esta cidade está cheia de homens de sorte – disse ela. (LEVIN, 1972, p. 136)³⁹

Em relação à República de Gilead, as aias também cultivavam seus corpos de maneira bem disciplinada, carregando as marcas de um sistema injusto e opressor, evidenciando corpos nulos: “Minha nudez já é estranha para mim. Meu corpo parece fora de época. [...] Vergonhoso, impudico. Não quero olhar para alguma coisa que me determine tão completamente” (ATWOOD, 2006, p. 59)⁴⁰.

Observamos um estado interior de aprisionamento, capaz de impor a Offred limitações, proibições, anulações ou obrigações, ambos presentes em um corpo disciplinado, responsável por apresentar, segundo Xavier (2007), uma manifestação invisível e indiciosa, por meio de interações prolongadas com as estruturas de dominação que esse tipo de corpo sofre. As aias, oprimidas pelo sistema dominante, encaram com naturalidade a dominação que lhes é atribuída. Tal afirmação remete-nos a um **corpo imobilizado**, o qual, de acordo com Xavier (2007), se manifesta quando a disciplina se impõe de tal forma que qualquer iniciativa seja anulada, como é o caso das aias, passando a serem corpos entregues a República de Gilead, exercendo suas funções sociais, totalmente imobilizados.

A estética corpórea é responsável por avaliar e, concomitantemente,

³⁹ No original: “Mr. Cornell turned the pad toward her and offered his pen, smiling. He was ugly; small-eyed, chinless. She took the pen. “You have a lovely wife,” she said, signing the pad. “Pretty, helpful, submissive to her lord and master; you’re a lucky man.”/She held the pen out to him. [...] “I know,” he said, looking downward. “This town is full of lucky men,” she said.” (LEVIN, 1972, p. 66-67)

⁴⁰ No original: “My nakedness is strange to me already. My body seems outdated. [...] Shameful, immodest. [...] I don’t want to look at something that determines me so completely.” (ATWOOD, 1985, p. 54)

julgar o que seria belo, contemplável e também *sexy* nas mentes masculina e feminina. A beleza pode ser considerada relativa em Gilead, mas observe que em Stepford todas seguem um padrão corpóreo semelhante: “Era isso que todas elas eram, todas as esposas de Stepford; [...] Atrizes belas, de busto grande e talento pequeno, desempenhando o papel de donas-de casa suburbanas de maneira pouco convincente, boa demais para ser real.” (LEVIN, 1972, p. 62)⁴¹. Essas mudanças disciplinares nos padrões de beleza do corpo feminino na sociedade foram responsáveis por uma certa evolução social em relação a modelos estéticos de beleza, esses tidos como um tipo de religião por parte das mulheres. Em Stepford, o padrão de beleza feminino era o de um corpo magro, bem distribuído, apresentando bustos fartos, quadris simétricos, pernas torneadas sempre a mostra e abdômen trincado, o qual se aproxima do que conhecemos como “a ditadura da beleza”, em nossa sociedade contemporânea. Analisemos no início da narrativa a personagem Bobbie, por exemplo, do romance de Ira Levin:

Ela era baixa, tinha um grande traseiro, vestia blusa de malha azul, com um Snoopy desenhado, jeans e sandálias. Sua boca era grande e seus dentes, de um branco fora do comum. Tinha olhos azuis grandes, que devoravam tudo, e cabelos escuros, curtos e irregulares. Mãos pequenas e dedos dos pés sujos. (LEVIN, 1972, p. 32)⁴²

Se ser magra é sinônimo de beleza e saúde, surge a obsessão por parte das mulheres em se tornarem altas e magras, consagrando assim, o novo modelo estético. Para tal, a personagem de Bobbie, vítima do plano malévolo da Associação Masculina de Stepford, passa por sua transformação:

– Existe *alguma coisa*, tem de haver. [...] Ela está com o busto levantado até aqui, e o traseiro comprimido por uma cinta, reduzido a praticamente nada! [...] Ela se transformou, Walter! Ela não fala da mesma maneira, não pensa como antes, e eu não vou ficar esperando que isso aconteça comigo! (LEVIN, 1972, p. 116)⁴³

A partir desse fato, podemos comprovar que a narrativa de Levin também apresenta **corpos** femininos reduzidos a **objetos**, uma vez que é revelado o malévolo

⁴¹ No original: “*That's what they all were, all the Stepford wives: [...] Pretty actresses, big in the bosom but small in the talent, playing suburban housewives unconvincingly, too nicey-nice to be real.*” (LEVIN, 1972, p. 30)

⁴² No original: “*She was short and heavy-bottomed, in a blue Snoopy sweatshirt and jeans and sandals. Her mouth was big, with unusually white teeth, and she had blue take-in-everything eyes and short dark tufty hair. And small hands and dirty toes.*” (LEVIN, 1972, p. 15)

⁴³ No original: “*“There's something, there's got to be,” she said. [...] She's got her bust shoved out to here, and her behind girdled down to practically nothing! [...] “She's changed, Walter! She doesn't talk the same, she doesn't think the same and I'm not going to wait around for it to happen to me!”* (LEVIN, 1972, p. 55)

segredo de Stepford: os maridos destroem os corpos de suas esposas e os recriam para que sejam atendidos os seus desejos. Desse modo, as mulheres são vítimas tanto física como psicologicamente através do processo de mutilação e recriação de seus corpos.

Nesse caso, a protagonista Joanna não desfruta mais de sua liberdade sexual e mental, passando a ser oprimida em um corpo mutilado e recriado, semelhante a um robô ou *cyborg*, mostrando nesse caso também, uma opressão tecnológica, o que abre espaço para um novo tipo de corpo: o **corpo conduíte**. Para Cavalcanti (2010), romances semelhantes aos de Levin exploram o corpo feminino a partir do controle da ciência e da tecnologia. Portanto, um corpo antes desproporcional aos padrões de beleza masculinos dá lugar à perfeição, expresso em curvas e silhuetas perfeitas, que se tornam suas escravas sexuais e domésticas. Para isso, as esposas de Stepford passam por pequenos estágios de mudança em seu corpo. O primeiro deles seria o esboço ideal de seu retrato, expressos nos desenhos realizados por Ike Mazzard, servindo de modelo para a construção da nova mulher:

Para sua surpresa e embaraço, ela percebeu que Ike Mazzard fazia uns esboços dela. Sentado em sua cadeira (ao lado de Dale Coba, ainda olhando para o teto), ele desenhava com caneta azul num caderno de notas, sobre os joelhos de listras elegantes, olhando para ela e para seu desenho. Ike Mazzard desenhando-a! Os homens tornaram-se silenciosos. Olhavam para suas bebidas, mexiam os cubos de gelo. Ei! – disse ela, mudando de posição e sorrindo sem graça. – Não sou nenhuma garota de Ike Mazzard. – Todas as garotas são garotas de Ike Mazzard – disse ele, sorrindo para ela e para o desenho. (LEVIN, 1972, p. 44)⁴⁴

Tal experiência com os corpos das esposas, aumentaria o apetite sexual dos homens, que a partir daquele momento teriam o corpo feminino que sempre idealizaram: bustos grandes, cintura fina, quadril perfeito, pernas torneadas, tudo isso envolto em vestidos e/ou calças que modelassem seus corpos. O segundo e último estágio do processo de transformação do corpo de uma esposa de Stepford seria sua captação fonética e fonoaudióloga. Para isso, uma lista de palavras que as mulheres mais utilizavam e proferiam seria necessária para compor o cérebro de um robô ou *cyborg*, nada que um especialista em inteligência artificial não pudesse fazer:

– Eu tenho esse projeto, no qual trabalho nas horas vagas – disse ele, andando em volta da cozinha, enquanto ela lhe preparava uma xícara de chá.

⁴⁴ No original: “[...] to her surprise and embarrassment, that Ike Mazzard was sketching her. Sitting in his chair (next to still-watching-the-ceiling Dale Coba), he was pecking with a blue pen at a notebook on his dapper- striped knee, looking at her and looking at his pecking. Ike Mazzard! Sketching her! The men had fallen silent. They looked into their drinks, swirled their ice cubes. "Hey," she said, shifting uncomfortably and smiling, "I'm no Ike Mazzard girl." "Every girl's an Ike Mazzard girl," Mazzard said, and smiled at her and smiled at his pecking.” (LEVIN, 1972, p. 22)

– Provavelmente, você já ouviu falar dele. Peço as pessoas que gravem uma relação de palavras e sílabas para mim. Os homens o fazem lá em cima, no prédio, e as mulheres, em suas casas. [...] Vou alimentar o computador com tudo isso depois, cada fita com seus dados geográficos. Com amostras suficientes, poderei alimentar o computador. [...] – Mesmo com uma fita muito curta, umas poucas palavras ou uma frase, o computador será capaz de apresentar um perfil geográfico dessa pessoa, do lugar onde nasceu e viveu. Uma espécie de Henry Higgins eletrônico; mas não para exibição simplesmente, acho que será útil em investigações policiais. (LEVIN, 1972, p.85-86)⁴⁵

Para Cavalcanti (2010), os corpos conduítes funcionam exatamente a partir desse procedimento, ligados/conectados a equipamentos/dispositivos/sistemas inteligentes, destinados a cumprir ordens e entreter os espectadores/consumidores que se interessarem em adquiri-los – no caso, os maridos. Esse foi o sistema implantado em Stepford, e os homens daquela sociedade, através dos serviços desenvolvidos pelas companhias tecnológicas presentes na cidade, passaram a experimentar novas emoções e demonstrações de poder com seus novos objetos. O que realmente importa são as ações que serão realizadas por meio da mulher, agora um objeto sob seu controle, para com ele: roupa bem passada, casa arrumada e uma deliciosa ceia posta a mesa, aquele petisco bem preparado durante um jogo de futebol com a visita dos amigos, uma esposa cheirosa e bem tratada, com aquele corpo voluptuoso o esperando em casa depois de um longo dia de trabalho, e o prazer que ela pode proporcionar-lhe na hora que ele bem quiser.

Tratando-se das aias, a opressão sobre seus corpos é constante, uma vez que, na maioria dos casos, não é tão simples o óvulo ser fecundado. Em outros, há facilidades em relação ao processo, porém, não há garantias de sucesso no decorrer dos meses quanto ao seu desenvolvimento, durante o processo de gestação. Avaliando esse pressuposto, podemos perceber que tal atividade requer não apenas um certo preparo físico, mas principalmente emocional e psicológico, uma vez que todo o processo é realizado profissionalmente, e não prazerosamente. Há um certo jogo de interesses por parte de ambas – tanto a fértil, quanto a não-fértil. Tal comportamento gerado durante a situação, faz-nos refletir sobre o corpo feminino nesse caso como um objeto. Se

⁴⁵ No original: *"I've got this project I've been working on in my spare time," he said, walking around the kitchen while she fixed him a cup of tea. "Maybe you've heard about it. I've been getting people to tape-record lists of words and syllables for me. The men do it up at the house, and the women do it in their homes." [...] "I'm going to feed everything into a computer eventually, each tape with its geographical data. With enough samples I'll be able to feed in a tape without data" [...] "even a very short tape, a few words or a sentence-and the computer'll be able to give a geographical rundown on the person, where he was born and where he's lived. Sort of an electronic Henry Higgins. Not just a stunt though; I see it as being useful in police work."* (LEVIN, 1972, p. 42)

analisarmos tal situação, percebemos a presença de um **corpo degradado**, destituído, de acordo Xavier (2007), de qualquer vestígio de dignidade humana:

Eu costumava pensar em meu corpo como um instrumento de prazer, ou um meio de transporte, ou um implemento para a realização da minha vontade. Eu podia usá-lo para correr, para apertar botões, deste ou daquele tipo, fazer coisas acontecerem. Havia limites, mas meu corpo era, apesar disso, flexível, único, sólido, parte de mim. (ATWOOD, 2006, p. 68)⁴⁶

Analisando a situação vivenciada pela personagem Offred nesse fragmento, podemos observar que ela tem seu corpo como uma espécie de condenação, no qual o sexo se esgota em si mesmo, não produzindo nenhum prazer. Ela tem consciência plena a respeito da própria degradação, pois sabe que está fazendo um trabalho não muito digno, em prol da esposa de uma autoridade, mesmo que este seja por motivos de cumprimento de seu papel social. Seu corpo não foi programado, nem desenhado, para atender aos desejos do homem. O romance de Atwood lida com sentimentos, embora não expressos, nem explícitos e/ou manifestos. Offred é a voz que representa as demais aias: “Em nossas orações, o que pedíamos era o vazio, pois, assim nos tornaríamos dignas de sermos preenchidas: pela graça, pelo amor, pela abnegação, pelo sêmen e pelos bebês.” (ATWOOD, 2006 p. 208)⁴⁷. Atentemos para o pronome possessivo conjugado no plural. São elas: “*Você* pode ser mais de uma pessoa. *Você* pode significar milhares.” (ATWOOD, 2006, p. 40)⁴⁸.

Outro fato que desperta a curiosidade na narrativa de Atwood, é a linguagem metafórica que a protagonista Offred utiliza, através dos contos de fadas. Tal afirmação abre espaço para uma nova tipificação de corpo: o **corpo refletido**. Silva (2010) destaca diversos momentos na narrativa de Atwood em relação a essa figuração de corpo: **a)** quando Offred vê seu corpo refletido no espelho que havia na casa do Comandante, a aia se enxerga na personagem do escritor Lewis Carrol, Alice: “Resta um espelho, na parede da entrada. [...] posso vê-lo enquanto desço as escadas, redondo, convexo. Um tremó, como um olho de peixe, e eu nele como uma sombra distorcida [...]”

⁴⁶ No original: “*I used to think of my body as an instrument, of pleasure, or a means of transportation, or an implement for the accomplishment of my will. I could use it to run, push buttons of one sort or another, make things happen. There were limits, but my body was nevertheless lithe, single, solid, one with me.*” (ATWOOD, 1985, p. 63-64)

⁴⁷ No original: *What we prayed for was emptiness, so we would be worthy to be filled: with grace, with love, with self-denial, semen and babies.* (ATWOOD, 1985, p. 173)

⁴⁸ No original: “*You can mean more than one. You can mean thousands.*” (ATWOOD, 1985, p. 35)

(ATWOOD, 2006, p. 12)⁴⁹; **b**) a aia se compara não a personagem Cinderela, mas sim a carruagem, refletindo mais uma vez sua mera função de simples objeto na República de Gilead: “Tenho que estar de volta à casa antes da meia-noite; caso contrário virarei abóbora, ou será que era a carruagem?” (ATWOOD, 2006, p. 223)⁵⁰; **c**) o corpo da protagonista refletido em Chapeuzinho Vermelho, por meio dos trajes e a cor da vestimenta da personagem, vermelha, e o cesto que porta:

[...] em seus sapatos vermelhos, sem salto para poupar a coluna e não para dançar. As luvas vermelhas estão sobre a cama. [...] Tudo, exceto a touca de 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. [...] Apanho a cesta de compras e a enfio no braço. (ATWOOD, 2006, p. 12)⁵¹

Ainda em relação à alusão feita por Chapeuzinho Vermelho, Offred sabe que sua sobrevivência está em seu corpo, e esse, nas mãos do lobo mau, representando a República de Gilead. Se analisarmos o conto de Perrault, por exemplo, percebemos que o lobo mau é uma eufemização do ser humano, não um animal propriamente dito. Logo, Chapeuzinho teve seu corpo violado, abusado. Tal figuração ocorre à personagem Offred, uma vez que ela violada por vários homens, tanto no ato sexual em si, quanto mentalmente, ou visualmente:

Quando estou nua me deito na mesa de exame, no lençol descartável de papel frio e crepitante. [...] Meus seios são apalpados por sua vez, em busca de madureza, de podridão. [...] a voz, suave, bem baixa, perto de minha cabeça: aquilo é ele, abaulando o lençol [...]– Eu poderia ajudar você. Já ajudei outras. [...] Será que aquilo é a mão dele, deslizando pela minha perna acima? [...] A porta está trancada. Ninguém vai entrar. [...] A mão dele está entre as minhas pernas. [...] Você está macia – diz ele. [...] A mão dele para. – Pense no assunto – diz ele. (ATWOOD, 2006, p. 56-58)⁵²

Tendo em vista a investigação dos corpos apresentados, identificamos que eles

⁴⁹ No original: “*There remains a mirror, on the hall wall. [...] I can see it as I go down the stairs, round, convex, a pier glass, like the eye of a fish, and myself in it like a distorted shadow[...]*” (ATWOOD, 1985, p. 4-5)

⁵⁰ No original: “*I must be back at the house before midnight; otherwise I'll turn into a pumpkin, or was that the coach?*” (ATWOOD, 1985, p. 232)

⁵¹ No original: “[...] *in their red shoes, flat-heeled to save the spine and not for dancing. The red gloves are lying on the bed. [...] Everything except the wings around my face is red: the color of blood, which defines us. The skirt is ankle-length, full, gathered to a flat yoke that extends over the breasts, the sleeves are full. [...] I pick up the shopping basket, put it over my arm.*” (ATWOOD, 1985, p. 4)

⁵² No original: “*When I'm naked I lie down on the examining table, on the sheet of chilly crackling disposable paper. [...] My breasts are fingered in their turn, a search for ripeness, rot. [...] the voice, very soft, close to my head: that's him, bulging the sheet.[...] "I could help you. I've helped others." [...] Is that his hand, sliding up my leg? [...] "The door's locked.No one will come in. [...] His hand is between my legs. [...] "You're soft," he says. [...] His hand stops. "Think about it," he says.*” (ATWOOD, 1985, p. 54-56)

foram responsáveis diretamente também pelos desfechos. No romance de Levin, o desfecho mostra que o corpo de Joanna não era sua sobrevivência, visto que não era nem mais seu, assim como sua vida, uma vez que fora substituída por uma máquina, de corpo escultural projetado pelos homens de Stepfod:

Joanna Eberhart vinha em sua direção, maravilhosa, em seu casaco azul-aplido, com o cinto bem apertado. Tinha um corpo perfeito, e estava ainda mais bonita do que Ruthanne se recordava. Os cabelos pretos estavam brilhantes e graciosamente penteados para trás. Veio devagar, olhando as prateleiras. (LEVIN, 1972, p. 158)⁵³

No romance de Atwood, o desfecho aponta para uma luta pela sobrevivência, na qual Offred registra suas experiências no decorrer da narrativa:

Gostaria de acreditar que isso é uma história que estou contando. Preciso acreditar nisso. [...] Aquelas que conseguem acreditar que essas histórias são apenas histórias têm chances melhores. Se for uma história que estou contando, então tenho controle sobre o final. Então haverá um final, para a história, e a vida real virá depois dele. Poderei recomeçar onde interrompi. [...] É também uma história que estou contando, em minha cabeça, à medida que avanço. (ATWOOD, 1985, p. 40)⁵⁴.

Opresso, desprovido de prazer, refletido, subalterno, tido como objeto, o corpo de Offred consegue sobreviver, crendo na possibilidade de que algo melhor possa estar por vir ao mesmo tempo em que prepara seu espírito para algo pior.

⁵³ No original: “*Joanna Eberhart came toward her, looking terrific in a tightly belted pale blue coat. She had a fine figure and was prettier than Ruthanne remembered, her dark hair gleaming in graceful drawn-back wings. She came along slowly, looking at the shelves.*” (LEVIN, 1972, p. 70)

⁵⁴ No original: “*I would like to believe this is a story I'm telling. I need to believe it. I must believe it. Those who can believe that such stories are only stories have a better chance. If it's a story I'm telling, then I have control over the ending. Then there will be an ending, to the story, and real life will come after it. [...] It's also a story I'm telling, in my head; as I go along.*” (ATWOOD, 1985, p. 34)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos as narrativas de Levin e Atwood, podemos identificar uma série de fatores que os aproximam. No tocante às sociedades descritas nos romances supracitados, é notória a presença de classes dominantes, agindo a favor da opressão das mulheres. Tanto Stepford quanto a República de Gilead se utilizam da força e do medo para oprimir as mulheres, tornando-as prisioneiras de si.

Uma diferença a se fazer é em relação ao gênero opressor. Enquanto que em Stepford os homens oprimiam as mulheres, impondo seu plano maligno, transformando-as em robôs programados para atender as suas vontades, na República de Gilead as mulheres eram oprimidas por ambos os gêneros. A medida que os homens se utilizavam dos corpos das aias para a procriação, as tias e as esposas se utilizavam da autoridade que possuíam sobre as aias para as oprimirem.

Tal alusão se fez presente em regimes como nazismo e o fascismo, nos quais as mulheres, tidas como autoridades por parte do Estado Nazista e Fascista, oprimiam as demais mulheres. O mesmo ocorre em nosso cotidiano nas prisões, nas quais uma maioria de mulheres são sujeitas a maus tratos por parte de uma minoria, o que mostra nesse sentido, uma relação de poder entre corpos de mesmo gênero. Nesse caso, podemos perceber que as relações de poder se fazem presentes não apenas no aspecto físico – domínio de corpos sobre corpos –, mas no comando da mente mais bem preparada, mais fria e calculista – no caso, uma minoria, como a Associação Masculina e a República de Gilead, exercendo seu poder sobre uma maioria –, o que torna ambos os espaços um mau lugar para as mulheres.

Em relação às personagens, um fator pertinente é a forma de como ambos os romances são narrados. O fato de a personagem Offred narrar sua história em primeira pessoa, oferece-nos uma certa garantia de sobrevivência por parte da personagem. Por se mostrar neutra, omissa, ímpar, retraída constantemente, subentendemos que ela obtém sua liberdade, conseguindo fugir, embora o desfecho da narrativa levante alguns questionamentos, visto que todos os seus relatos estão em forma de gravações. Atwood, considerada feminista, tornou a personagem Offred como a voz feminina de tantas mulheres oprimidas, que sofrem diariamente de maneira silenciosa, não apenas no contexto fictício de Gilead, mas em nosso cotidiano, mostrando a luta constante pela sobrevivência, e as condições que muitas mulheres estão sujeitas, se atentarmos para as culturas tanto ocidentais quanto orientais.

No romance de Levin, a personagem Joanna é observada, desde o início da narrativa. Os habitantes de Stepford acompanham seus passos, obtendo informações sobre ela, dos mínimos aos mais complexos detalhes. Levin aparenta ser feminista, cedendo poder, virtude e liberdade (características que o homem possui na sociedade) a Joanna no início da narrativa. Porém vai tirando aos poucos, deixando-a em um beco sem saída, oprimida, desprotegida, sem controle dos nervos e de sua vida. Tal estilo observador e onisciente do narrador nos dá indícios de que em algum momento, ela sucumbiria. Assim como Offred, Joanna também é a voz de muitas mulheres, aquelas que saem às ruas reivindicando seus direitos, porém acabam sendo caladas e abafadas pelo patriarcalismo, tornando-se escravas de seus lares, atendendo aos desejos do homem. Já Atwood, por ser feminista, conhece as condições nas quais as mulheres estão inseridas no âmbito social, portanto, a humilhação, a submissão, a omissão, a violência, a opressão se faz presente no cotidiano das mulheres, porém, diante de todas as dificuldades, elas sobrevivem.

Por fim, a representação do corpo feminino, expresso na forma de **disciplinado, degradado, subalterno e violento**, presente na obra de Atwood, visto que as aias cultivam corpos saudáveis para a procriação, principalmente a protagonista Offred, cuja voz é a voz de várias aias, oprimidas, humilhadas, violadas, carregando consigo as marcas de suas lutas pela sobrevivência, alimentando dentro de si o desejo por mudança e liberdade no sistema de governo patriarcalista da República de Gilead.

Em relação ao sistema de governo, ambos os romances abrem espaço para **corpos imobilizados**, uma vez que Joanna e Offred eram oprimidas pelo sistema patriarcal tanto de Stepford quanto da República de Gilead. Outro corpo em evidência tanto no romance canadense quanto norte-americano é o **corpo-objeto**, já que as mulheres de Stepford eram escravas de seus lares, que desfilavam seus corpos esculturais modelados em roupas curtas a fim de satisfazer os desejos sexuais mais absurdos de seus maridos, e na República de Gilead, os corpos das aias eram meros instrumentos de procriação e, quando não atendiam às suas funções sociais, eram descartados – mortos.

Na obra de Levin, o **corpo conduíte** ganha destaque pelo fato de que as esposas de Stepford, além de serem consideradas meros objetos para satisfação dos homens, tinham seus corpos reconstruídos, ligados em aparatos e dispositivos eletrônicos inovadores, apresentando discursos sem nexos, responsáveis por proporcionar prazer sexual aos homens.

Diante dessas considerações, concluímos que a literatura comparada trata-se de um estudo dinâmico, pois nos permite analisar aspectos não apenas linguísticos, mas culturais e sociais, presentes nos corpos dos romances supracitados. Embora de perspectiva futura, as civilizações ocidentais contemporâneas evoluíram para uma postura de intolerância e opressão da figura feminina, como é representada tanto em Levin quanto em Atwood. Com essa comparação, o trabalho visou mostrar através de um tom realista e também autobiográfico (se levarmos em consideração a personagem do romance de Atwood), esse cada dia mais próximo do processo de possibilidade de uma intervenção da realidade, uma vez que é capacidade do ser humano criar uma aparência da referida, para em seguida induzir a reflexão de si próprio e seus semelhantes, por isso interage com o real e o irreal. Como pergunta em forma de reflexão, encerramos: e se toda ficção se tornasse realidade?

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. **O conto da Aia**. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. **The Handmaid's Tale**. New York: Fawcett Crest, 1985.

_____. **Writing with intent: Essays, Reviews, Personal Prose (1983-2005)**. New York: Carroll & Graf Publishers, 2005.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. **Nietzsche e o corpo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo Sexo**. Vol. 1. Fatos e Mitos. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2 ed. Barueri - SP: Sociedade Bíblia do Brasil, 1999.

BOOKER, M. Keith. **The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism**. Westport, CT: Greenwood, 1994.

BORIS, Georges Daniel Janja Bloc; CESÍDIO, Mirella de Holanda. **Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade**. Rev. Mal-Estar Subj., Fortaleza, v. 7, n. 2, set. 2007.

CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. In: BRANDÃO, I.; MUZART, Z. (Orgs.). **Refazendo nós – ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Mulheres, 2003.

_____. Mestras, esposas, tias e mães: as mulheres e o poder nas distopias feministas. In: CAVALCANTI, I.; LIMA, A. C.; SCHNEIDER, L. (Orgs.). **Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades**. Maceió: Edufal, 2006.

_____. “*You’ve been framed*”: o corpo da mulher nas distopias feministas. In: MONTEIRO, M. C.; LIMA, T. M. O. (Orgs.). **Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras**. Florianópolis: Mulheres, 2006.

CIRINO, Oscar. **O desejo, os corpos e os prazeres em Michel Foucault**. In: Mental, ano V, n. 8, Barbacena, jun. 2007, p. 77-89.

COPATI, G.; LAGUARDIA, A. **Narciso fragmentado: identidades góticas em *Alias Grace*, de Margaret Atwood**. In: Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 47, dez. 2013. p.21-38.

COUTINHO, Eduardo. F.; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada: textos fundadores**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1975.

FRIEDAN, Betty. **Mística Feminista**. Petrópolis: Vozes, 1971.

GODOY, A. S. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. In: **Revista de Administração de Empresas**. São Paulo: v.35, n.2, abr. 1995, p. 57-63.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. In: PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Filomena (Org.). **Cadernos Pagu**: corporificando gênero. Campinas, 2000, n.14, p. 45-86.

HEILBORN, Maria Luiza. Corpo, Sexualidade e Gênero. In: DORA, Denise Dourado (org.). **Feminino Masculino** - igualdade e diferença na justiça. Porto Alegre: Sulina, 1997, p. 47-57.

HEINLEIN, Robert A. *On the Writing of Speculative Fiction*. In: DOZOIS, Gardner. **Writing Science Fiction and Fantasy: Twenty Dynamic Essays by Today's Top Professionals**. New York: St. Martins, 1993.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. **Teoria Crítica e Literatura**: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. In: Anuário de Literatura, Florianópolis, v.18, n.2, 2013, p. 201-215.

HOWELLS, Coral Ann. **Margaret Atwood**. 2nd ed. New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2005.

JARDIM, A. C. S.; PEREIRA, V. S. **Metodologia qualitativa: é possível adequar as técnicas de coleta de dados aos contextos vividos em campo?** In: Congresso Brasileiro da Sociedade Brasileira de Economia, Administração e Sociologia Rural, XLVII. Porto Alegre. 2009.

KAMITA, Rosana Cássia. Mulher e literatura: uma relação tão delicada. In: MONTEIRO, M. C.; LIMA, T. M. O. (Orgs.). **Entre o estético e o político**: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras. Florianópolis: Mulheres, 2006. p. 281-290.

KOTHE, Flávio. **A narrativa trivial**. Brasília: Editora da UnB, 1994.

LEAL, Larissa do Socorro Martins. **As várias faces da mulher no medievo**. In: Linguagem, educação e memória, n. 3, dez. 2012. Disponível em: < <http://www.uems.br/lem/EDICOES/03/Arquivos/larissaleal.pdf> >. Acesso em: 16 abr. 2015.

LEVIN, Ira. **As Possuídas**. Trad. Franklin David Rumjanek. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.

_____. **The stepford wives**. New York, NY: Perennial, 1972.

MILLETT, Kate. **Política Sexual**. Trad. Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Dom Quixote, 1970.

OLIVEIRA, Emanuela Pereira de. Bertha Young e a desconstrução do patriarcado: a epifania em Bliss de Katherine Mansfield. 2011. 19 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras e Artes) Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências

Humanas e Exatas, Guarabira, 2011.

OSTERNE, Maria do Socorro Ferreira; SILVEIRA, Clara Maria Holanda. Relações de gênero: uma construção cultural que persiste ao longo da história. In: **O público e o privado**, n. 19, Janeiro/Junho 2012, p. 101-121.

PINHEIRO, Cristina Santos. **Corpos em construção**: natureza e condições do corpo feminino na Antiguidade Greco-Romana. In: Cadmo n. 20, 2010, p. 479-497.

RAMOS, Denise Gimenez. **A psique do corpo**: uma compreensão simbólica da doença. São Paulo: Summus, 2006.

REVEL, Judith. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. Trad. Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROCQUE, L. De La. *Woman the edge of time*, de Marge Piercy: palco de discussão de questões de gênero e ciência. In: HENRIQUES, A. L. S. (Org.). **Feminismos, identidades, comparativismos**: vertentes nas literaturas de língua inglesa. Rio de Janeiro: Caetés, 2003, pp.84-101.

SCHAUN, Angela; SCHWARTZ, Rosana. **O corpo feminino na publicidade**: aspectos históricos e atuais. Jornal Alcar, n. 3, Jun. 2012.

SCHMITT, Jean-Claude. A Moral dos Gestos. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (Org.). **Políticas do Corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SILVA, Alexander M. O fantástico como estratégia literária pós-moderna em A história da aia, de Margaret Atwood. In: **Linguagem – Estudos e Pesquisas**. v. 14, nº 1, 2010.

SILVA, Antônio de Pádua Dias et al. **O mito do ciborgue e outras representações do imaginário**: androginia, identidade e cultura. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

SILVA, Suênio Stevenson Tomaz da. Utopia e distopia no mundo literário. In: QUEIROGA, Marcílio Garcia de; LIEBIG, Sueli Meira (Orgs.). **Estudos literários em perspectiva**. João Pessoa: Edições Fotograf, 2008, v. 1, p. 8-325.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Teoria cultural e educação** — um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SIQUEIRA, Antônio Jorge. **As representações do corpo na Idade Média**. In: Vivência, n. 37, 2011, p. 49-58.

SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

ŠŤOVÍČKOVÁ, Markéta. **The Novels of Ira Levin**. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2012, 40 s. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta humanitních studií, Ústav anglistiky a amerikanistiky. Vedoucí práce Trušník, Roman.

TEIXEIRA, Marcel Monteiro. **Leituras Especulativas do Mundo**: Ficção Científica e discurso teórico-trítico. 2010. 151 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

TÔRRES, Moisés Romanazzi. **Considerações sobre a condição da mulher na Grécia Clássica (sécs. V e IV a.C.)**. In: *Mirabilia* n. 1, Dez. 2001, p. 47-55.

VERGARA, Moema de Rezende. **Contexto e Conceitos**: história da ciência e “vulgarização científica ” no Brasil do século XIX. In: *Interciência*, v. 33, n. 5, Mai. 2008, pp. 324-330.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** In: CAVALCANTI, I.; LIMA, A.C.; SCHNEIDER, L. (Orgs.). **Da mulher às mulheres**: dialogando sobre literatura, gênero e identidades. Maceió: Edufal, 2006.

_____. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Mulheres, 2007.