

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v15.n35.03>

A distopia como ferramenta de análise crítica do real: reflexões sobre o controle do corpo feminino em *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood

Dystopia as a critical analysis tool of the real: reflections on female body control in The Handmaid's Tale, by Margaret Atwood

Morgana Carniel*
Cristina Löff Knapp**
Rafael Eisinger Guimarães***

Resumo: O presente estudo objetiva investigar como se dão as relações assimétricas de gênero na obra distópica *O Conto da Aia* (2017), a partir da análise das experiências das mulheres de Gilead, descritas pela personagem Offred, a fim de demonstrar, pelo viés da Crítica Feminista, quais são os mecanismos de controle do corpo feminino compreendidos pela organização patriarcal da sociedade descrita na obra. Como aporte teórico, serão utilizados os textos de Judith Butler (2019), Simone de Beauvoir (1982), Sherry Ortner (1979), Ildney Cavalcanti (2003), Anna Gilarek (2012), Leomir Cardoso Hilário (2013), Gregory Claeys (2010, 2017), Tom Moylan (2000), Lyman Tower Sargent (1994) e Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares (2018). Partindo da concepção de controle de condutas e corpos, será possível compreender a lógica patriarcal que subjaz a ideia de inferioridade do sujeito feminino, em uma abordagem analítico-crítica do assunto que é favorecida pela narrativa distópica.

Palavras-chave: Distopia; Crítica Feminista; Corpo feminino; *O Conto da Aia*.

Abstract: This study aims to investigate how asymmetric gender relations work in the dystopia *The Handmaid's Tale* (2017), based on the analysis of women's experiences in Gilead, described by the character Offred, in order to demonstrate, from the perspective of the Feminist Criticism, which are the control mechanisms of the female body practiced by the patriarchal organization of society described in the work. As theoretical contribution, studies by Judith Butler (2019), Simone de Beauvoir (1982), Sherry Ortner (1979), Ildney Cavalcanti (2003), Anna Gilarek (2012), Leomir Cardoso Hilário (2013), Gregory Claeys (2010, 2017), Tom Moylan (2000), Lyman Tower Sargent (1994), Bruno

* Universidade de Caxias do Sul (UCS/CAPES).

** Universidade de Caxias do Sul (UCS).

*** Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

Anselmi Matangrano and Enéias Tavares (2018) will be used. Based on the conception of controlling behaviors and bodies, it will be possible to understand the patriarchal logic that underlies the idea of women's inferiority. This analytical-critical approach is favored by the dystopian narrative,

Keywords: Dystopia; Feminist Criticism; Female body; The Handmaid's Tale.

Introdução

Nas últimas décadas, o mercado editorial e os ambientes acadêmicos têm presenciado um verdadeiro *boom* na proliferação de textos não filiados à literatura dita como realista, bem como a ampla aceitação destes por parte do público leitor. Essa designação literária, grosso modo, engloba as produções ficcionais que Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares (2018) designam como “fantasismo”, ou “movimento fantasista”, conceito criado para abarcar as obras que, na contemporaneidade, apresentam traços da modalidade insólita, com enredos construídos a partir de gêneros como a ficção científica, o terror, o realismo maravilhoso, a fantasia histórica, o *steampunk*, a distopia, dentre outros.

No conjunto dessas obras - e na literatura de forma integral -, é relevante o espaço conquistado pelas mulheres escritoras, após extensos períodos de silenciamento e ofuscamento frente ao cânone literário masculino. A literatura não realista de autoria feminina, enfoque deste trabalho, além de trazer à tona discussões sobre temas distintos, relacionados às questões de gênero e à condição do feminino em contextos androcêntricos e misóginos, apresenta uma pluralidade de temas e formas, constituindo um rico repertório que possibilita entender as intersecções que integram a experiência do “ser mulher”.

Considerada uma modalidade do fantasismo (MATANGRANO; TAVARES, 2018), a distopia ganha destaque nas primeiras décadas do século XX, surgindo como uma “resposta” ao pensamento utópico amplamente difundido com o Iluminismo, tendo em vista que o “Século das Luzes”, ao mesmo tempo que iluminava o presente, também ofuscava o futuro (HILÁRIO, 2013). Nesse sentido, a narrativa distópica pode ser considerada uma importante ferramenta de análise das sociedades contemporâneas, traduzindo os sentimentos de impotência e desesperança do homem frente ao desenfreado desenrolar da modernidade, uma modernidade que promete avanços e inovações, mas que não mensura os impactos negativos de tais revoluções para a hu-

manidade. Nesse contexto, Matangrano e Tavares (2018) enxergam, na literatura distópica, um espaço para promover reflexões – radicais e sombrias, na maioria das vezes - sobre o mundo em que vivemos, e sobre o mundo em que podemos vir a viver, caso o fluxo dos acontecimentos não sofra reorientações e mudanças.

A narrativa distópica *O Conto da Aia*, publicado em 1985 pela escritora canadense Margaret Atwood, descreve a complicada sobrevivência das mulheres na república de Gilead, espaço fictício criado pela autora para se referir a uma sociedade instaurada por meio de um golpe de estado que dissolveu a constituição e passou a definir suas leis a partir de pressupostos religiosos. Em Gilead, após uma série de eventos naturais catastróficos, os níveis de radioatividade tornaram grande parte da população estéril, diminuindo drasticamente as taxas de fertilidade e natalidade e levando as autoridades a implementarem políticas radicais para o incentivo da elevação da densidade demográfica. Uma das medidas centrais previa que todas as mulheres comprovadamente férteis deveriam passar por um rígido treinamento, a fim de aprenderem as normas de conduta necessárias para viverem nas famílias dos Comandantes, assumindo o posto de Aias, mulheres destinadas unicamente à procriação.

As atrocidades às quais as Aias são submetidas e que as colocavam em posição de total subalternidade são narradas em primeira pessoa pela personagem Offred, que entrelaça, em seu relato, memórias de um passado pré-Gilead e as vivências diárias na casa do Comandante. Pode-se perceber, por meio da narração da Aia, que tanto Offred quanto as demais mulheres de Gilead, que ocupam cargos determinados pelos homens, estão, na verdade, agindo de acordo com aquilo que os códigos vigentes estabeleceram como necessário e correto para a conduta feminina. Essas mulheres não possuem liberdade para agirem e pensarem por conta própria, pois seus direitos foram cassados e sua autonomia passou a ser um domínio controlado pelos governantes, que decidem como o sujeito feminino deve agir. Assim, a partir da concepção de um corpo que controla outro, é possível traçar paralelos entre os comportamentos femininos, em *O Conto da Aia*, e a teoria dos atos performáticos, de Judith Butler (2019), sobretudo na perspectiva de que as mulheres de Gilead precisavam performar os comportamentos que eram esperados pela sociedade, mesmo sentindo-se deslocadas e violadas. Também é possível, partindo das

considerações de Sherry Ortner (1979) acerca do corpo feminino, compreender a lógica patriarcal que subjaz a associação do corpo da mulher à procriação e à reprodução, sustentando o discurso androcêntrico de que a psique feminina é inferior.

Sob esse ponto de vista, o presente estudo objetiva investigar como se dão as relações assimétricas de gênero, na obra distópica *O Conto da Aia* (2017), a partir da análise das experiências das mulheres de Gilead, a fim de demonstrar, pelo viés da Crítica Feminista, quais são os mecanismos de controle do corpo feminino empreendidos pela organização patriarcal da sociedade descrita na obra. Na primeira seção do texto, serão comentadas algumas das características das narrativas distópicas, ressaltando o seu potencial crítico na análise das sociedades contemporâneas. A segunda seção do estudo, por sua vez, buscará elucidar as assimetrias existentes entre os gêneros na obra, manifestadas através dos relatos da personagem Offred. Como aporte teórico, serão utilizados os textos de Judith Butler (2019), Simone de Beauvoir (1982) e Sherry Ortner (1979), no viés da Crítica Feminista, e os estudos de Ildney Cavalcanti (2003), Anna Gilarek (2012), Leomir Cardoso Hilário (2013), Gregory Claeys (2010, 2017), Tom Moylan (2000), Lyman Tower Sargent (1994) e Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares (2018), acerca das narrativas distópicas.

O futuro e as suas sombras: sobre as distopias e *O Conto da Aia*

No artigo intitulado “*Ordem vermelha: filhos da degradação*, entre a alta fantasia e a distopia”, Bruno Anselmi Matangrano (2019) analisa a obra distópica que dá título ao seu estudo, a partir de concepções acerca da fantasia e da distopia na literatura. Para o autor, tanto a narrativa distópica quanto a fantasista, além de outros gêneros, como a ficção científica, o terror, o realismo maravilhoso e o *steampunk*, são categorias daquilo que ele nomeia de Insólito Ficcional. O insólito pode ser pensado como um grande guarda-chuva, abrigando em si modalidades de escrita que, embora portadoras de características próprias, são atravessadas por um elemento comum: o objetivo de enxergar novos mundos possíveis. Para Matangrano:

As categorias do insólito ficcional, portanto, divergem de outras formas de literatura por partirem do mundo existente para criarem outros imaginários, enquanto as demais partem de elementos verídicos para

tentar mimetizá-los e representá-los, mesmo sendo sabido que qualquer realidade literária será sempre ficcional, apesar dessa intenção de apreensão do real. Parece possível, portanto, ver como caráter unificador da maioria das tendências insólitas contemporâneas a criação de mundos possíveis [...]. (MATANGRANO, 2019, p. 2)

Por muito tempo, obras filiadas ao insólito e suas modalidades estiveram associadas a nomes do cânone da literatura da área - Mary Shelley, Charlotte Perkins Gilman, H.P Lovecraft, Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, etc. -, como se toda a ficção não realista estivesse concentrada apenas entre os séculos XVIII e XX, havendo um apagamento das categorias do insólito na contemporaneidade (CECCAGNO, 2020). Na verdade, segundo Matangrano e Tavares (2018), o que ocorre é o contrário. O elemento insólito, presente na literatura fantástica, no maravilhoso e na ficção científica, por exemplo, sempre se revelou uma peça importante, embora tenha permanecido, por vezes, às margens do sistema literário. No entanto, nas últimas décadas, vertentes como a fantasia e o horror, filiadas ao insólito ficcional, estão ganhando cada vez mais espaço no mercado editorial e nas prateleiras dos leitores, chamando a atenção da crítica para a necessidade de se pensar uma nova categoria para o fenômeno literário que se desenha. Refletindo sobre este cenário, Matangrano e Tavares (2018), na obra *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*, propõem a designação “fantasismo” ou “movimento fantasista”, que, embora pensada no contexto de obras brasileiras, pode ser entendida universalmente, por ser um fenômeno característico da contemporaneidade:

[...] a escolha do termo “fantasismo” como designativo do fenômeno literário contemporâneo tanto se explica pela proliferação de obras de fato relacionadas à fantasia, quanto pela abrangência do próprio conceito - que, como vimos, devido a suas inúmeras subcategorias, pode se aproximar de diversos outros modos narrativos, como a ficção científica (*science fantasy*), o terror (*dark fantasy*), o realismo maravilhoso (fantasia urbana), o romance histórico (fantasia histórica), o *steampunk* (*steam fantasy*), a distopia (fantasia distópica) e assim por diante -, bem como também pela predominância do termo nas classificações de livreiros, editores e jornalistas. Em outros termos, trata-se também de uma imposição mercadológica, que, invariavelmente, acaba resvalando na própria crítica literária acadêmica [...]. (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 263)

Interessa-nos, no espectro do movimento fantasista, para o presente estudo, o aprofundamento teórico da categoria literária distopia. Segundo Matangrano e Tavares (2018), a circulação cada vez maior de obras distópicas, nos séculos XX e XXI, deve-se, em grande parte, à conjuntura política mundial, marcada por tensões conservadoras, extremistas e polarizadas, quadro associado às políticas econômicas elitistas e às declarações xenófobas, racistas e homofóbicas que, cada vez mais, são veiculadas em discursos de ódio nas grandes mídias. De acordo com os autores: “Tudo isso cria um cenário de instabilidade econômica e social, além de despertar o medo de novos golpes militares e ditaduras, o que, na mão de escritores competentes, torna-se material literário para a criação de distopias ficcionais” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 182).

No artigo “Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade”, Leomir Cardoso Hilário (2013) investiga os modos pelos quais as narrativas distópicas operam como ferramentas na análise da sociedade contemporânea. Para o autor, obras dessa natureza funcionam como um “aviso de incêndio”, ou um recurso de emergência, alertando que o acontecimento danoso, no presente, precisa ser controlado, e que os seus efeitos, já em curso, de alguma forma, devem ser inibidos, a fim de evitar que o futuro se transforme em uma catástrofe.

Na medida em que prenunciam um futuro trágico, cuja existência depende das ações realizadas no presente, as distopias também ilustram os sentimentos de impotência e desesperança do homem moderno frente ao desenrolar de uma realidade que parece fugir ao seu controle. As ponderações do estudioso brasileiro fazem eco às questões propostas por Lyman Tower Sargent acerca dessa categoria de narrativas. Para ele, as narrativas distópicas, de forma geral, apresentam uma sociedade futurista imaginada de forma consideravelmente pior do que aquela em que vivemos, servindo de alerta em relação às escolhas feitas e às atitudes praticadas no presente. Contudo, diferentemente do que afirma Leomir Hilário, a concepção de Sargent se mostra otimista: “Algumas distopias são profundamente pessimistas e podem ser vistas como uma continuação da ideia do pecado original. [...] Mas muitas distopias são advertências autoconscientes. Um aviso implica que a escolha e, portanto, a esperança, ainda são possíveis”

(SARGENT, 1994, p. 26, tradução nossa)⁴. Não muito distinta é a percepção de Gregory Claeys, ao afirmar que o intuito das narrativas distópicas não consiste apenas em imaginar futuros terríveis, mas também sugerir alternativas a eles. Nas palavras do autor,

Os romances distópicos são futuros imaginários onde muita coisa deu errado, embora às vezes sejam indicadas saídas. Rebeliões de indivíduos e (às vezes) grupos, muitas vezes contra o coletivismo, ocorrem, assim como fugas de situações perigosas como guerras nucleares ou colapso ambiental. (CLAEYS, 2017, p. 269, tradução nossa)⁵

As distopias, em larga medida, propõem um olhar crítico - e até pessimista, em alguns casos - em relação às sombras que as luzes utópicas produziram. De acordo com Hilário, tais luzes, ao mesmo tempo que iluminam o presente, possuem o potencial de ofuscar o futuro. Não se trata de contrapor as ideias de utopia e distopia, e sim concebê-las como partes de um mesmo processo, que objetiva analisar e refletir criticamente sobre a realidade e suas possibilidades. Assim, conforme aponta Jacoby: “As utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias novas, negligenciadas ou rejeitadas; as distopias buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade” (JACOBY, 2007, p.40).

Em entrevista concedida ao *El País*, em 2021, Margaret Atwood destacou sua perspectiva acerca das obras distópicas na literatura, afirmando que há traços utópicos em toda distopia e vice-versa, visto que não há como conceber uma sem referir-se à outra:

Claro que toda distopia fala do presente. Orwell falava de 1948 e Huxley falava dele mesmo chegando a Hollywood nos anos trinta, após passar pela Grande Depressão e ao se deparar com o sexo livre e as comidas exóticas. No século XIX foram escritas milhares de utopias. É lógico. Houve tantas melhorias materiais, tantas invenções, que só podiam imaginar um mundo melhor. O XX foi um século de distopias porque foi um século de guerras e totalitarismos. Ficou claro que essa ideia da sociedade perfeita implicava um massacre. Você tinha que matar todos

⁴ Do original: “Some dystopias are deeply pessimistic and can be seen as a continuation of the idea of original sin. [...] But many dystopias are self consciously warnings. A warning implies that choice, and therefore hope, are still possible”.

⁵ Do original: “Dystopian novels are imaginary futures where much has gone wrong, though sometimes ways out are indicated. Rebellions by individuals and (sometimes) groups, often against collectivism, do occur, as do escapes from perilous predicaments like nuclear wars or environmental collapse”.

os que discordassem de você para instaurar sua utopia. Toda distopia contém uma utopia e vice-versa. (ATWOOD, 2021⁶)

Na tentativa de delimitar mais precisamente o conceito de distopia, Gregory Claeys (2010) afirma que este refere-se a obras ficcionais que elaboram visões negativas “viáveis” - ou seja, sem traços extraordinários ou excessivamente irreais - do desenvolvimento social e político vivenciado na contemporaneidade. Assim sendo, lembra o teórico (2017), é necessário distinguir essas narrativas de outras que também apresentam condições de vida social precárias, tais como a ficção pós-apocalíptica e as obras que retratam cenários de cataclismos e desastres ambientais, bem como de obras de ficção científica *stricto sensu*. Nesse sentido, a literatura distópica propriamente dita está centrada nas relações sociais e políticas, apresentando, na grande maioria dos casos, regimes marcados por extremo sofrimento, medo e opressão, nos quais a crueldade e a violência são impostas por determinadas pessoas sobre outras pessoas.

Conforme indica Gregory Claeys (2010; 2017), as origens da literatura distópica datam do período da Revolução Francesa, consolidando-se nas primeiras décadas do século XX. Nesse momento, nomeado pelo autor como primeiro giro distópico (*dystopian turn*)⁷ a chamada distopia política ou totalitária ganha impulso na década de 1880, como uma resposta à falência dos ideais utópicos liberais franceses. Ainda nessa primeira fase, verifica-se, na virada do século, a reconfiguração temática desse conjunto de narrativas, que centram-se agora, majoritariamente, em dois grandes temas: de um lado, o controle do comportamento humano por meio da manipulação e opressão da sociedade – em narrativas que se posicionavam criticamente em relação ao totalitarismo dos regimes fascista e comunista -, de outro o controle eugênico do comportamento humano por meio da manipulação biológica – como resposta aos avanços científicos, em

⁶ Entrevista de Margaret Atwood, intitulada “Margaret Atwood: ‘As utopias voltarão porque precisamos imaginar como salvar o mundo’”, cedida ao jornal *El País*, em 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-05-29/margaret-atwood-as-utopias-voltarao-porque-precisamos-imaginar-como-salvar-o-mundo.html>

⁷ Muito embora não se justifique uma discussão mais aprofundada no âmbito deste trabalho, tendo em vista a data de publicação do romance aqui analisado, é importante mencionarmos a proposta teórica de Eduardo Marks de Marques, que aponta para um terceiro giro distópico (MARQUES, 2014; MARQUES; BUCHWEITZ, 2020).

especial aos desdobramentos racistas advindos da teoria evolucionista de Charles Darwin. São desse período três dos mais conhecidos romances distópicos, que contribuíram para definir essa categoria narrativa: *Nós*, publicado pelo escritor russo Evgeni Zamyatin em 1924, *Admirável mundo novo*, lançado pelo autor inglês Aldous Huxley em 1932, e *1984*, publicado em 1949 pelo escritor indiano de ascendência britânica George Orwell.

O fim da Segunda Guerra Mundial marca, na perspectiva do teórico, o início do segundo giro distópico, caracterizado pela gradativa perda de relevância do totalitarismo, como elemento desencadeador de cenários de opressão e violência extrema, e por uma crescente preocupação quanto aos efeitos de um avanço tecnológico desenfreado. A possibilidade de consequências maléficas da evolução científica que ganhava corpo na metade do século, tais como a ameaça de que a mecanização e a conseqüente subordinação dos seres humanos à tecnologia, ou o risco da extinção da vida em função de catástrofes nucleares ou climáticas. Dentre as obras apontadas por Claeys (2010) como emblemáticas dessa geração encontram-se, dentre outras, *Fahrenheit 451*, publicado por Ray Bradbury em 1953, *Laranja mecânica*, lançada em 1962 por Anthony Burgess, *Planeta dos macacos*, publicada em 1963 por Pierre Boulle, e *O conto da Aia*, narrativa lançada em 1985 por Margaret Eleanor Atwood e que é objeto de estudo deste artigo.

Margaret Eleanor Atwood nasceu em Ontário, no Canadá, em 1939. Professora, escritora, ensaísta e crítica literária, possui mais de 50 livros publicados e traduzidos em mais de 30 idiomas. Recebeu inúmeros prêmios, tais como o *Booker Prize* (2000) e o *Príncipe de Astúrias* (2008), e importantes titulações, tais como a de Cavaleira de *L'Ordre des Arts et Lettres*, na França, e a condecoração Civil da Ordem do Canadá. É conhecida pelo ativismo político e ambiental - influência das expedições na natureza com o pai, que era entomologista (MACPHERSON, 2010) - e por defender causas associadas à luta feminista, a partir da construção de suas personagens. Autora de obras que figuram entre as distopias tidas como as mais importantes da literatura ocidental, Atwood lembra, em entrevista ao jornal inglês *The Guardian* (2003), a influência que os clássicos deste gênero ficcional exerceram na sua trajetória como escritora. *A revolução dos bichos*, publicada por George Orwell em 1945, foi a primeira obra lida pela autora que, aos

nove anos de idade, já entendia os jogos de linguagem empreendidos pelos personagens da fazenda. As distopias *1984* e *Admirável mundo novo*, além de *O zero e o infinito*, de Arthur Koestler, foram alguns dos títulos lidos durante a sua adolescência.

Publicado pela primeira vez no Brasil em 1987 pela editora Marco Zero, uma de suas obras mais conhecidas, *O Conto da Aia*, ganhou uma nova edição no País em 2017, na esteira do sucesso da adaptação para série televisiva de mesmo nome, exibida originalmente pelo canal de *streaming* norte-americano Hulu. Na trama, narrada pela protagonista Offred, é apresentada uma sociedade distópica que se constitui após um atentado que elimina o presidente dos Estados Unidos da América e extingue o congresso. Instaura-se, a partir de então, como regime político, a República de Gilead, cujo poder concentra-se nas mãos dos chamados Comandantes. Essa sociedade divide-se em grupos/camadas sociais, sendo cada uma delas responsável por desempenhar a função que lhe foi designada, a partir de leis e modelos de conduta. Toda e qualquer mínima infração das leis leva ao chamado Salvamento, que é a execução pública dos transgressores do sistema, por meio de enforcamento e exibição dos corpos em um muro. Entre os homens, os cargos são de prestígio, designados a atividades nobres e aos espaços públicos. A população masculina de Gilead divide-se em Comandantes (a elite), Anjos (os soldados), Guardiões (empregados dos Comandantes), Olhos (a polícia secreta), médicos, vendedores, dentre outras profissões.

As mulheres, por sua vez, são divididas em Esposas (cônjuges dos Comandantes), Aias (servas de procriação), Tias (treinadoras das Aias) e Marthas (empregadas domésticas). Os espaços que ocupam restringem-se ao domínio doméstico e os seus passos são minuciosamente controlados pelos homens ao seu redor (Comandantes, Anjos, Olhos, Guardiões). Todas as que são comprovadamente férteis passam por um rígido treinamento, a fim de aprenderem as normas de conduta necessárias para viverem nas famílias dos Comandantes, assumindo o posto de Aias. Em um dos trechos mais estarrecedores da obra, o leitor toma conhecimento da cerimônia de fecundação, que ocorre entre Offred e o Comandante, ativamente, e a Esposa do Comandante, que assiste passivamente ao processo:

Acima de mim, em direção à cabeceira da cama, Serena Joy está posicionada, estendida. Suas pernas estão abertas, deito-me entre

elas, minha cabeça sobre sua barriga, seu osso púbico sob a base do meu crânio, suas coxas uma de cada lado de mim. Ela também está completamente vestida. [...] 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. Não havia muita escolha, mas havia alguma, e isso foi o que eu escolhi. (ATWOOD, 2017, p. 115)

No universo distópico da sociedade gileadiana, a objetificação do sujeito feminino estende-se para além da cerimônia de fecundação. A retomada dos valores ditos tradicionais e da preservação da família, em uma ótica conservadora, culmina na remodelação das estruturas sociais, instaurando uma hierarquia que garante a manutenção do sistema, cujo poder deriva de um único discurso hegemônico: o masculino. Os direitos das mulheres, entre eles o da livre expressão, são aniquilados, visto que a liberdade feminina era vista, pelas autoridades, como um meio para o fim da moral e dos bons costumes pretendidos. Questões ligadas a gênero, conservadorismo, autoritarismo e tensões na relação entre política e religião são debatidas, na narrativa de Atwood, sob a perspectiva de uma personagem mulher, o que configura *O Conto da Aia* como uma distopia feminista.

Ao discutir as narrativas distópicas de viés feminista, Anna Gilarek (2012) sublinha que estas apresentam a característica comum de terem seus enredos ambientados em sociedades subjugadas a um domínio masculino, nas quais a discriminação e o sexismo são levados ao extremo. Em tais narrativas, lembra a autora, “ainda que certas questões sejam exageradas, sua relevância para as questões atuais é indiscutível” (GILAREK, 2012, p. 223, tradução nossa)⁸. Em direção similar vão as considerações de Ildney Cavalcanti (2003) ao afirmar, no texto *A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura*, que as distopias feministas, na literatura, mapeiam a sociedade contemporânea, revelando cenários de opressão, discriminação e violência enfrentados pelas mulheres. Na luta pelos direitos empreendida pelo sujeito feminino, tais obras constituem um importante instrumento

⁸ Do original: “Even though certain issues are exaggerated, their relevance to current issues is indisputable”.

para trazer à luz posturas e valores androcêntricos que ainda passam despercebidos, questionando essas atitudes por meio de um exagero na assimetria de poder existente entre os sexos:

A exploração distópico-feminista da opressão a partir de uma perspectiva polarizada de gênero tem usualmente como tema a construção linguística de poder observada em histórias sobre a linguagem verbal enquanto instrumento tanto de dominação (por parte dos homens) como de liberação (por parte das mulheres). O silêncio imposto às mulheres apresenta-se sob formas que vão das mais diretas às mais metafóricas: mecanismos reguladores dos modos de tratamento e das tomadas de turno; imposição de uma fala pré-formulada [...] proibição do discurso em público, da leitura e da escrita, especialmente em se tratando da escrita criativa; negação de representação em foro político; ou ainda, e mais efetivamente, a extração das línguas das mulheres. Essas medidas expõem o entrelace da manipulação verbal com as ideologias androcêntricas dominantes. (CAVALCANTI, 2003, p. 347-348)

Contudo, como bem ressalta Tom Moylan (2000), da mesma forma que a linguagem configura um instrumento de subjugação dos grupos dominantes nas sociedades distópicas, ela também acaba revelando-se uma ferramenta bastante eficaz de resistência para as personagens que subvertem a ordem social imposta de forma violenta. Nas palavras do autor,

os sujeitos distópicos geralmente perdem toda a lembrança de como as coisas eram antes da nova ordem, mas, ao recuperar a linguagem, também recuperam a capacidade de recorrer às verdades alternativas do passado e “falar de volta” ao poder hegemônico. (MOYLAN, 2000, p. 149, tradução nossa)⁹.

Ao pensar sobre as estruturas de poder, Judith Butler (2003) cita o pensamento foucaultiano, afirmando que os sujeitos são produzidos, condicionados e regulados pelos sistemas jurídicos de poder, de acordo com as exigências de tais sistemas. Sabe-se que, historicamente falando, a lógica organizacional das sociedades seguiu um modelo predominantemente androcêntrico, no qual o discurso de autoridade oficial/universal empregado na literatura e nos demais campos do saber é o masculino. Nesse contexto de validação e supressão de

⁹ Do original: “dystopian subjects usually lose all recollection of the way things were before the new order, but by regaining language they also recover the ability to draw on the alternative truths of the past and ‘speak back’ to hegemonic power”.

vozes, é possível pensar a mulher como uma construção discursiva, que decorre das exigências de um sistema de poder que, nesse caso, é patriarcal. Conforme aponta Butler,

Em outras palavras, a construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão [...] O poder jurídico “produz” inevitavelmente o que alega meramente representar [...] Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres”, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação. (BUTLER, 2003, p. 19)

A autora destaca, a partir de tais considerações, a importância do desenvolvimento de uma linguagem capaz de contemplar o sujeito feminino politicamente, conferindo-lhe legitimidade e promovendo reflexões acerca dos sistemas de poder que regulamentam a sociedade, a fim de desestabilizá-los: “[...] a tarefa é justamente formular, no interior dessa estrutura constituída, uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam.” (BUTLER, 2003, p. 22). O discurso feminista, nesse quadro, operaria como instrumento desestabilizador dos sistemas opressores e de emancipação da mulher, ao marcar o espaço ocupado pelo sujeito feminino.

Os apontamentos acerca da supressão da voz feminina, realizados anteriormente por Cavalcanti (2003), que denotam a assimetria de poder entre os sexos, são verificados na distopia de Atwood: as personagens femininas são destituídas de seus antigos empregos, têm os bens confiscados, são obrigadas a ocuparem os postos que lhes são designados e a vestirem determinados trajes que escondem o corpo por completo. Não podem ler, nem escrever, nem proferir discursos ou falas cotidianas que sejam consideradas subversivas. Todas essas informações são compartilhadas com o narratário a partir dos relatos de Offred, Aia que atende às ordens do Comandante Fred.¹⁰

Antes da revolução que instituiu a sociedade de Gilead, Offred levava uma vida normal. Tinha uma mãe, uma melhor amiga, um

¹⁰ “Proibidas de ler e escrever, as Aias (usam chapéus de abas ou asas brancas e mantos vermelhos, ‘da cor de sangue que as define’) são totalmente destituídas de identidade. Recebem o nome do Comandante a quem vão servir, precedido da preposição ‘de’ (of), indicativa de posse como é o caso da protagonista-narradora, que assume o nome de Offred (de Fred).” (CAMPELLO, 2003, p. 198).

marido, uma filha e um emprego estável. Com a instauração do golpe de estado, tudo lhe foi tirado. O que resta à Aia, na nova sociedade, são as memórias, que ela nem sequer pode registrar por escrito, pois não dispõe de caneta e papel, nem de liberdade de expressão. Quando não está cumprindo suas tarefas como serva do Comandante, Offred divaga em lembranças e se deleita com as mínimas oportunidades de transgredir o sistema - um olhar proibido, um pensamento atrevido, um questionamento sorrateiro às Marthas. Quando é convocada à cerimônia de fecundação, age de forma completamente distinta, como se não estivesse presente em si mesma, e sim apenas cumprindo um papel: “Não tem nada a ver com desejo sexual, pelo menos não para mim, e certamente não para Serena. [...] A gente se desliga, se distancia. A gente representa.” (ATWOOD, 2017, p.115-116). Em outras palavras, é como se Offred estivesse performando. Nesse momento, é possível fazer o elo com a teoria de Judith Butler (2019), acerca dos atos performáticos, e com o pensamento de Sherry Ortner (1979), acerca das concepções de corpo feminino nas sociedades patriarcais.

Reflexões sobre o controle do corpo feminino em *O Conto da Aia*: uma análise da personagem Offred

Em “Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”, Judith Butler, filósofa e teórica do feminismo, discute aspectos relacionados à formação dos gêneros, sustentando a tese de que estes são, na verdade, uma performance executada a partir de códigos culturalmente convencionados, “não são passivamente inscritos nos corpos e nem são determinados pela natureza, pela língua, pelo simbólico ou pela esmagadora história do patriarcado. [...]” (BUTLER, 2019, p. 229).

A autora inicia sua reflexão explicando a concepção de ato performático a partir das bases filosóficas da teoria fenomenológica, que estuda o processo de formação de uma realidade por meio da linguagem, dos gestos e signos executados pelos agentes sociais. Nesse sentido, Butler (2019) propõe uma reflexão acerca dos gêneros como construções históricas reificadas e naturalizadas. Em tal perspectiva, que engloba teorias teatrais, filosóficas e antropológicas, os gêneros seriam formados a partir de atos performáticos, e a identidade de gênero seria um tipo de performance, baseado em sanções sociais e tabus. Ao retomar a conhecida frase de Simone de Beauvoir, “ninguém

nasce mulher, torna-se mulher”, Butler lembra que o corpo é resultado também de uma construção cultural, na qual convenções definem a forma como cada corpo deve ser ou performar, o que influencia na forma como o gênero é culturalmente percebido:

O corpo não é uma materialidade fatídica, terminada na sua própria imagem; ele é uma materialidade que carrega, pelo menos, certos significados, e esse carregar é fundamentalmente dramático. Por dramático, quero dizer que esse corpo não é apenas matéria, ele é uma materialização contínua e incessante de possibilidades. As pessoas não são seus corpos, mas fazem seus corpos - essa diferença de ser e fazer é fundamental. (BUTLER, 2019, p. 216)

Quando observamos as concepções de feminino nas sociedades patriarcais, consolidadas e difundidas sobretudo no Ocidente, verificamos uma associação dessa figura às esferas da natureza, do privado e da emoção, em oposição às designações acerca do masculino, que são vinculadas ao âmbito da cultura, do público e da racionalidade. A teórica feminista Sherry Ortner (1979) destaca que esse fenômeno de inferiorização do feminino, embora manifestado de diferentes formas nas várias culturas, mostra-se universal. De acordo com a autora, três aspectos precisam ser levados em consideração no processo desvalorização da mulher: os elementos culturais, que conferem menor prestígio às tarefas, papéis, produtos e funções das mulheres, nos meios sociais; os elementos simbólicos, que levam, de forma implícita, à atribuição de um valor inferior ao feminino; e as classificações sócio-estruturais, que excluem a mulher dos domínios que implicam o manuseio do poder (ORTNER, 1979).

A pensadora sublinha que a aproximação entre feminino e natureza, nas organizações patriarcais, fundamenta-se nas premissas de que o corpo da mulher é biologicamente constituído para a procriação e a reprodução; dessa forma, sendo guiado pelas emoções e não pela racionalidade, o sujeito feminino deve permanecer recluso nos domínios do lar, dedicando-se àquilo que lhe é designado, ou seja, a maternidade e os cuidados com a casa e a família. Dessa forma, segundo Ortner (1979), as diferenças “naturais” entre homens e mulheres, definidas pelo determinismo biológico, apenas ganham relevância em um sistema cultural, que irá definir valores positivos ou negativos a tais diferenciações. Em *O Conto da Aia* (2017), essa visão de associação do feminino às forças da natureza e ao privado

é evidente, sobretudo ao considerar-se que as Aias, na sociedade de Gilead, existem unicamente para procriar e gerar vidas, servindo às demandas dos Comandantes, no espaço privado de seus lares. Nesse contexto, o corpo feminino é visto apenas como uma possibilidade de gerar vida, como um receptáculo, uma urna vazia, totalmente desprovida de sentimentos e valores. O discurso hegemônico masculino, na obra, convencionou que a mulher gileadiana fértil deveria agir de forma submissa, seguindo as regras de fecundação impostas e cultivando o próprio corpo de acordo com essas regras, no que diz respeito à alimentação, aos exercícios físicos e à higiene. Retomando as reflexões de Simone de Beauvoir, podemos dizer que no caso das personagens femininas da narrativa de Atwood, sobretudo as Aias, o corpo é o que determina sua condição de submissão, contudo, ele “só tem realidade vivida assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade” (BEAUVOIR, 1982, p. 57). Além de seguir piamente esses preceitos, a mulher era levada a acreditar que o próprio corpo pertencia a um objetivo maior e divino, o de gerar uma vida. Nos centros de treinamento, uma das Tias ressalta essa missão sagrada da Aia:

Ela [Tia Lydia] disse: Pensem em si próprias como sementes, e naquele exato momento a voz dela adquiriu um tom adulator, lisonjeiro, conspirador, como as vozes daquelas mulheres que costumavam dar aulas de balé a crianças, e que diziam: Braços para cima no ar agora; vamos fingir que somos árvores. [...] Fico parada na esquina, fingindo que sou uma árvore. (ATWOOD, 2017, p. 29).

O relato de Offred revela uma mulher que, na verdade, não consegue definir para si uma identidade sólida. É como se a Aia não fosse um sujeito, mas mero reflexo das vontades do outro, que é o homem. O mesmo se aplica às Esposas dos Comandantes, que eram impedidas de manter relações com o próprio marido, sob a justificativa de que o sexo, quando não voltado à procriação, era coisa frívola. A própria denominação “Esposa”, mesmo representando uma posição social de maior prestígio, denota o apagamento da personalidade da mulher, uma vez que ela não era ela mesma por causa de sua personalidade, mas sim por ocupar o “cargo” de Esposa de um determinado Comandante, com quem mantinha uma condição de subalternidade.

Os Estudos Culturais de Gênero, na Literatura, concedem grande destaque ao corpo feminino, considerando-o como performance, ao elucidar as convenções sociais que aprisionam e as lutas da mulher

para libertar-se, e como instrumento de reivindicações políticas. Na obra *Que corpo é este? O corpo no imaginário feminino*¹¹ (2021), a pesquisadora Elódia Xavier estabelece uma tipologia de corpos femininos em suas diversas manifestações literárias, as quais apontam, por seus aspectos pluridimensionais, para a concepção de corpo como um receptáculo de inscrições políticas, sociais e culturais. Baseada em um estudo sociológico ampliado e reformulado das considerações de Arthur Frank, estabelecendo paralelos com as teorias de poder e controle de Pierre Bourdieu e Michel Foucault, a obra de Xavier parte da premissa de que “a análise da representação dos corpos pode ser um excelente meio de conhecer as práticas sociais vigentes, uma vez que as ações corporais são orientadas pelos e para os contextos institucionais” (XAVIER, 2021, p. 24).

O corpo invisível, uma das categorias elencadas pela autora, diz respeito às personagens femininas que, por sua condição de submissão ao patriarcado, enfrentam o apagamento ou a invisibilidade social, sentindo-se inexistentes como seres humanos e impossibilitadas de serem sujeitos de seu próprio destino. Pode-se perceber que tal leitura do corpo feminino aplica-se também à obra de Margaret Atwood. Embora subdivididas em grupos específicos, de acordo as funções desempenhadas (Aias, Tias, Marthas, Esposas), as personagens femininas de *O Conto da Aia* estão totalmente submetidas aos desígnios dos homens de Gilead, que definem os postos e identidades que os sujeitos femininos deverão ocupar.

Acerca do corpo disciplinado, outra categoria descrita por Xavier, tem-se uma plena subordinação às regras impostas, sendo que as relações de dominação são vistas desde sempre como intrínsecas à condição daquele que é mantido sob disciplina – a mulher, neste caso. O rígido controle do corpo feminino, nessa situação, força o sujeito a adequar-se a uma espécie de forma inanimada, integralmente regida por aqueles que a doutrinam. As Aias, Tias, Marthas e Esposas, em

¹¹ A partir da análise de um corpus de contos e romances escritos por autoras brasileiras, desde o começo do século XX até o início dos anos 2000, Elódia Xavier estabelece dez categorias de corpo feminino observadas nas obras analisadas, a saber: corpo invisível, corpo subalterno, corpo disciplinado, corpo imobilizado, corpo envelhecido, corpo refletido, corpo violento, corpo degradado, corpo erotizado e corpo liberado. Embora traga diversos exemplos de manifestação dessas figurações na literatura de autoria feminina produzida no Brasil, a pesquisadora lembra que tais categorias estão longe de esgotarem as possibilidades de leitura sobre o corpo feminino, que são múltiplas.

O Conto da Aia, são desprovidas de autoconsciência. Por mais que breves mergulhos introspectivos possibilitem a conexão dessas mulheres com o seu eu pré-Gilead, o sistema como um todo as traz de volta à realidade, uma realidade na qual o sujeito feminino precisa conformar-se com o seu destino, deixando-se ser violada pela ideologia patriarcal dominante e tornando-se cada vez mais um objeto adestrado, fruto da violência simbólica e sistemática extrema, própria de uma sociedade distópica.

Nesse sentido, as perspectivas de Ortner (1979), Butler (2019) e Xavier (2021) acerca do corpo como uma denominação convencionalizada dialogam com o posicionamento de Simone de Beauvoir (1982), que tece uma crítica ao modelo androcêntrico de organização social, o qual concebe a figura da mulher como “o outro”, no sentido de uma alteridade negativa, desprovida das relações de reciprocidade e não dispondo de características que lhe sejam próprias, independentes das imposições masculinas. Como ressalta a pensadora francesa, a categoria de alteridade é inerente ao pensamento humano, uma vez que não há como definir uma coletividade como *Uma* sem imediatamente colocar *Outra* diante de si, e essa *Outra* precisa ser presente em si mesma. Contudo, o sujeito feminino é concebido como uma consciência reduzida à escravidão, e essa é a perspectiva negativa da alteridade na relação entre os sexos, conforme Beauvoir. Logo, o discurso que é proferido pelo sujeito masculino, cuja consciência deseja tornar-se soberana, passa a ser visto como o paradigma a ser seguido, guiando os modelos de conduta e os códigos da vida em sociedade. Diante da figura do homem, a mulher é classificada como uma “alteridade negativa”, já que não é presente a si mesma para que o Outro se compare a ela.

Em *O Conto da Aia*, além de a mulher ser vista pelo homem como o outro - um outro que, na verdade, pela ótica da alteridade negativa, nem sequer constitui-se como sujeito -, como a estranha, a intrusa, o receptáculo vazio, a esposa frívola ou a empregada “invisível”, ela mesma passa a questionar a legitimidade de sua existência, não reconhecendo a si mesma como sujeito e não reconhecendo o seu corpo como a sua extensão:

Eu costumava pensar em meu corpo como um instrumento de prazer, ou um meio de transporte, ou um implemento para a realização de minha vontade. [...] Agora a carne se arruma de maneira diferente, sou uma

nuvem, congelada ao redor de um objeto central, com o formato de uma pãra, que é duro e mais real do que eu e que incandesce vermelho dentro de seu invólucro translúcido. (ATWOOD, 2017, p. 90)

O estranhamento de Offred em relação ao próprio corpo parece potencializar a crítica que Butler postula na seguinte afirmação: “[...] Ser mulher é ter se tornado mulher, ter feito seu corpo se encaixar em uma ideia histórica do que é uma mulher.” (BUTLER, 2019, p. 217). Em Gilead, as personagens precisaram “encaixar” seus corpos no formato que foi estipulado por essa sociedade distópica, em relação à função que cada uma exercia - Aia, Esposa, Tia, Martha. Como nos lembra Butler, o gênero não é um fato em si, ou a expressão de uma determinada essência ou ideal a ser alcançado, mas resultado das diferentes formas de atuação - atos performáticos - que constituem uma ideia de gênero. Ou seja, “os corpos são transformados em gêneros por uma série de atos que são renovados, revisados e consolidados através do tempo.” (BUTLER, 2019, p. 218). No enredo analisado, o sujeito feminino - especificamente as Aias - deve performar de acordo com as normas convencionadas e impostas de forma violenta na distópica sociedade de Gilead. É possível identificar a performance de atos nos seguintes excertos da narrativa:

Devemos fazer bela figura vistas de longe: pitorescas, como ordenhadoras holandesas no friso de um papel de parede, como uma prateleira cheia de recipientes de sal e pimenta de cerâmica em trajes nacionais de época, como uma pequena frota de cisnes ou qualquer coisa que se repete com pelo menos um mínimo de graça e sem variações. *Calmante para o olho, os olhos, os Olhos, pois é para eles que este espetáculo é encenado.* (ATWOOD, 2017, p. 252, grifo nosso)

O que está acontecendo neste quarto, sob o dossel argênteo de Serena Joy, não é excitante. Não tem nada a ver com paixão ou amor, ou romance ou qualquer daquelas outras noções com as quais costumávamos nos empolgar. Não tem nada a ver com desejo sexual, pelo menos não para mim, e certamente não para Serena. [...] *A gente se desliga, se distancia. A gente representa.* (ATWOOD, 2017, p. 115-116, grifo nosso)

Enquanto leio, o Comandante fica sentado e me observa fazê-lo sem falar, mas também sem tirar os olhos de mim. Essa observação é curiosamente um ato sexual, e sinto-me despida quando ele a faz. Gostaria que me desse as costas, que andasse pelo aposento, que lesse alguma coisa ele mesmo. Então talvez eu pudesse relaxar mais, ir mais devagar. *Da forma como é, essa minha leitura ilícita parece uma espécie de performance.* (ATWOOD, 2017, p. 220, grifo nosso)

A cabeça de Ofglen está curvada, como se estivesse rezando. Ela faz isso todas as vezes. Talvez, penso, haja alguém, alguém em particular que se foi, para ela também; um homem, um filho. Mas não consigo acreditar inteiramente nisso. *Penso nela como uma mulher para quem todo ato é feito por exibicionismo, é atuação em vez de um verdadeiro ato.* [...] (ATWOOD, 2017, p. 43, grifo nosso)

As performances, portanto, explicitam leis sociais. As leis sociais para as Aias, em Gilead, preveem que elas performem atos condizentes com as situações previstas. Tanto nas ruas, quanto nos centros de treinamento ou nas cerimônias de fecundação, elas precisam encenar o roteiro que já conhecem: o de serem mulheres discretas, contidas, submissas e respeitadas. Conforme atenta Butler:

Os atores estão sempre no palco, inseridos nas demarcações da performance. Assim como um roteiro pode ser interpretado de diferentes formas, e uma peça demanda texto e atuação, os corpos atribuídos de gênero atuam num espaço corporal culturalmente restrito e performam suas interpretações de acordo com as diretrizes existentes. (BUTLER, 2019, p. 223)

De acordo com a autora, as normas de gênero, que são resultado dos atos que performamos, são anteriores à existência do sujeito. Antes de existirmos, as categorias de gênero já eram performadas e culturalmente convencionadas: “O gênero é um ato que tem sido ensaiado como um roteiro que existe apesar dos atores que o interpretam, mas que precisa deles para ser atualizado e reproduzido continuamente como realidade.” (BUTLER, 2019, p. 222). Em *O Conto da Aia*, o posto de Aia do Comandante Fred, ocupado por Offred, já existia antes de ela chegar à casa da família. Houve dezenas de Offreds. Uma Offred pode ter sido, ainda, anteriormente, uma Ofglen, ou mesmo uma Ofwaren. As categorias atribuídas às Aias já eram performadas e convencionadas. Dessa forma, elas foram apenas sendo atualizadas, a partir da chegada de novas Aias. Conforme aponta Butler,

um gênero não é de forma alguma uma identidade estável do qual diferentes ações acontecem, nem seu lugar de agência; mas uma identidade tenuamente constituída no tempo - identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de certos atos. Os gêneros são instituídos pela estilização do corpo e, por isso, precisam ser entendidos como o processo ordinário pelo qual gestos corporais, movimentos e

ações de vários tipos formam a ilusão de um Eu atribuído de gênero imemorial. (BUTLER, 2019, p. 214)

Mas de que forma foi construída, no decorrer do tempo, a ideia de inferioridade da identidade do gênero feminino? De acordo com Beauvoir (1982), a subalternidade feminina decorre de eventos históricos que não estão relacionados unicamente à avaliação negativa da estrutura fisiológica das mulheres, embora seja esse um elemento significativo, reforçado sobretudo pelos discursos médicos e científicos do século XVIII, que afirmavam que o sujeito feminino era biologicamente inferior ao homem. Ao observarmos o processo histórico, torna-se possível identificar o estabelecimento de hierarquias de poder e, conseqüentemente, a subjugação feminina, ainda no surgimento das primeiras sociedades humanas, organizadas com base na agricultura. Posteriormente, com o desenvolvimento da sociedade, o discurso se modifica, mas a lógica organizacional que coloca a mulher como um ser inferior - como o Outro, em uma alteridade negativa - permanece.

Até o presente momento, falamos sobre as performances esperadas para as mulheres de Gilead. No entanto, como estamos falando sobre a formação dos gêneros a partir dos atos performáticos, cabe ressaltar que os homens, na sociedade gileadiana, também possuem papéis sociais a serem desempenhados. Em outras palavras, por serem homens, eles precisam performar de acordo com as designações atribuídas aos sujeitos masculinos daquela sociedade: os Comandantes precisam agir como Comandantes; os Anjos precisam agir como soldados; os Guardiões precisam agir como empregados dos Comandantes; e os Olhos precisam agir como seguranças. Qualquer deslize na performance esperada resulta em punição severa, conhecida como Salvamento:

Ao lado da entrada do portão principal há mais seis corpos pendurados pelo pescoço, com as mãos amarradas na frente, a cabeça enfiada em sacas brancas caídas para o lado sobre o ombro. Deve ter havido um Salvamento de Homens hoje cedo de manhã. [...] Nós paramos, juntas como se atendendo a um sinal e olhamos para os corpos. Não faz mal se olharmos. Espera-se que olhemos: é para isso que estão lá, pendurados no Muro. Às vezes ficam lá expostos por dias a fio, até chegar um novo lote, de modo que o maior número possível de pessoas tenha a oportunidade de vê-los. (ATWOOD, 2017, p. 44)

No palco, à esquerda, estão aquelas que serão submetidas ao Salvamento: duas Aias e uma Esposa. [...] Os três corpos estão lá

pendurados, apesar dos sacos brancos sobre as cabeças, parecendo curiosamente alongados, como galinhas dependuradas pelo pescoço numa vitrine de açougue; como pássaros com as asas cortadas, como pássaros que não voam, anjos destroçados. (ATWOOD, 2017, p. 322; p. 326)

Em Gilead, homens e mulheres que não performavam corretamente, de acordo com aquilo que é esperado para o seu gênero, são severamente punidos e submetidos à execução pública. A exibição no Muro não era uma escolha gratuita ou um mero artifício para deixar a população chocada. Era um lembrete que as transgressões não eram permitidas, ou pelo menos não resultavam em algo positivo. Logo, o melhor caminho era performar de acordo com as normas vigentes.

Isso não quer dizer, no entanto, que transgressões não existiam em Gilead. Mais do que uma tentativa de subverter o sistema, os pequenos atos revolucionários das Aias – olhares “proibidos”, divagações “inapropriadas”, desejos “perigosos”, movimentos sutis – são formas encontradas para manter a esperança e o elo com sua verdadeira essência, no período pré-Gilead, e, de certa forma, tornar o atual caos mais suportável. Um desses atos, mencionados por Offred em vários momentos, é a escrita. Em Gilead, era proibido, às mulheres, portar qualquer material de leitura ou de escrita. Isso não impede Offred de divagar em pensamentos, fazendo de sua mente uma espécie de diário:

Isso não é uma história que estou contando.

É também uma história que estou contando, em minha cabeça, à medida que avanço.

Conto, em vez de escrever, porque não tenho nada com que escrever e, de todo modo, escrever é proibido. Mas se for uma história, mesmo em minha cabeça, devo estar contando-a para alguém. Você não conta uma história apenas para si mesma. Sempre existe alguma outra pessoa. Mesmo quando não há ninguém. (ATWOOD, 2017, p. 52)

Um dos momentos mais simbólicos da narrativa, nesse sentido, ocorre quando Offred está na companhia do Comandante Fred, à noite, clandestinamente, em seu escritório, e em uma conversa comedida questiona ele sobre uma frase, em latim, que viu escrita em um móvel de seu quarto. Offred, por não saber pronunciar a expressão com exatidão, diz ao Comandante que seria mais fácil tentar mostrar

escrevendo. Fred, mesmo que desconfiadamente e com certa resistência, cede uma caneta à Aia:

- Está bem. - E empurra sua caneta de ponta esférica pelo tampo da escrivinha para mim quase que provocadoramente, como se fazendo um desafio. Olho ao redor em busca de algo em que escrever e ele me passa o bloco onde anota os pontos, um bloco de anotações com uma carinha sorridente impressa no alto da página. Ainda fazem essas coisas. Escrevo a frase cuidadosamente. *Nolite te bastardes carborundo-rum*. Aqui, neste contexto, não é nem uma prece nem uma ordem, mas um triste grafite, rabiscado, abandonado. Pegar a caneta entre meus dedos sensual, parece quase viva, posso sentir seu poder, o poder que as palavras contêm. (ATWOOD, 2017, p. 222)

Nesse contexto, a escrita pode ser pensada, para personagens como Offred, como uma ferramenta de libertação, tal como sublinha Tom Moylan (2000) e, de certa forma, de retomada da própria identidade – e consequentemente da consciência corpórea de si. Conforme pontua Schmidt (1995), faz-se necessário pensar o fazer literário como uma prática micropolítica, dado o potencial reflexivo da escrita. Trata-se de pensar a emancipação do sujeito feminino por meio do discurso. Busca-se questionar e contestar, pela escrita, a lógica androcêntrica que coloca a mulher em posição de subalternidade, desestabilizando as relações de poder que a integram.

A partir das discussões e relações teóricas aqui propostas, é possível afirmar que a obra de Margaret Atwood, embora tenha sido escrita há mais de três décadas, ainda é contemporânea em temas e reflexões. Afinal de contas, como bem apontam Cavalcanti e Deplagne (2019): “Para as mulheres de todos os tempos e lugares, o mundo tem sido predominantemente distópico, uma vez que tem se configurado (de modo transcultural, hegemônico e histórico) como patriarcal.” (CAVALCANTI, DEPLAGNE, 2019, p. 9). Sim, Gilead ainda é uma ameaça.

Considerações finais

Este estudo teve por objetivo investigar como se dão as relações assimétricas de gênero na obra distópica *O Conto da Aia* (2017), a partir da análise das experiências das mulheres de Gilead, descritas pela personagem Offred, a fim de demonstrar, pelo viés da Crítica Feminista, quais são os mecanismos de controle do corpo feminino empreendidos pela organização patriarcal da sociedade descrita na

obra. Iniciamos apresentando algumas das características das narrativas distópicas, enfaticamente acerca da obra *O Conto da Aia* (2017), ressaltando o seu potencial crítico na análise das sociedades contemporâneas.

As distopias, que na contemporaneidade literária não realista integram o movimento denominado fantasista (MATANGRANO; TAVARES, 2018), surgem no contexto da modernidade, a partir do século XIX, como uma resposta negativa aos séculos de promessas não concretizadas pelo Iluminismo. Dessa forma, tais narrativas operam no sentido de projeção, elencando possíveis danos que determinadas tendências do presente podem causar em um futuro. Na distopia de Atwood, a sociedade de Gilead ilustra o que pode acontecer, em um futuro não muito distante, quando os direitos dos cidadãos são aniquilados e o fanatismo religioso e o totalitarismo passam a imperar. A crítica do romance, no entanto, centra-se na questão da assimetria entre os gêneros, destacando a subalternidade do sujeito feminino frente ao discurso androcêntrico.

Somado a essas reflexões, buscamos estabelecer relações entre a obra de Atwood e a teoria dos atos performáticos de Judith Butler (2019), trazendo, também, considerações acerca do corpo feminino, a partir dos estudos de Sherry Ortner (1979) e outras teóricas feministas, a fim de elucidar as assimetrias existentes entre os gêneros, manifestadas através dos relatos da personagem Offred. Butler (2019) afirma que os gêneros são construções históricas formadas a partir de atos performáticos, que são reificados e naturalizados com o tempo. A identidade de gênero, nessa perspectiva, seria um tipo de performance, equivalente à apresentação de uma peça teatral, na qual o roteiro encenado pelos atores é definido pelas estruturas de poder da sociedade. Em Gilead, homens e mulheres performam seus gêneros, de acordo com as categorias/divisões sociais estabelecidas.

As categorias sociais definidas, segundo Ortner (1979), são potencializadoras do determinismo biológico, que postula a inferioridade do sexo feminino. Em outras palavras, a associação da mulher às esferas da natureza, do privado e da emoção, ao passo que o homem é vinculado à cultura, ao público e à racionalidade, ganham legitimidade para operar em contextos sociais nos quais os códigos de conduta são definidos para cada sexo. O discurso hegemônico é o masculino e, dessa forma, o androcentrismo predomina, culminando na definição

do sujeito feminino como O Outro. Esse outro, submetido às ordens do homem, precisa encaixar o seu corpo nos moldes socialmente instituídos e performar o seu gênero de acordo com os códigos vigentes, sob o risco de ser punido se não o fizer.

Referências

- ATWOOD, Margaret. *O Conto da Aia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 2 v.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- CAVALCANTI, Ildney; DEPLAGNE, Luciana Calado. *Utopias sonhadas/distopias anunciadas: feminismo, gênero e cultura queer na literatura*. João Pessoa: Editora UFPB, 2019.
- CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (orgs.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003. p. 337-360.
- CECCAGNO, Douglas. Literatura fantástica: uma questão contemporânea. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff. *O insólito na literatura: Olhares Multidisciplinares*. Caxias do Sul: EDUCS, 2020.
- CLAEYS, Gregory. *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory (ed). *The Cambridge Companion to Utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 107-131.
- GILAREK, Anna. Marginalization of “the Other”: Gender Discrimination in Dystopian Visions by Feminist Science Fiction Authors. *Text Matters*, v. 2, n. 2, 2012, p. 221-238.

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

JACOBY, Russell. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MACPHERSON, Heidi Slettedahl. *The Cambridge Introduction to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MARQUES, Eduardo Marks de. Da centralidade política à centralidade do corpo transumano: movimentos da terceira virada distópica na literatura. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 19, n. 1, 2014, p. 10-29.

MARQUES, Eduardo Marks de; BUCHWEITZ, Wendel Wickboldt. Da utopia à terceira virada distópica: um breve panorama. *Revista Guarã - Revista de Linguagem e Literatura*, Goiânia, v. 9, n. 2, p. 5-17, 2020.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte e Letra, 2018.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. *Ordem vermelha: filhos da degradação, entre a alta fantasia e a distopia*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 56, 2019.

MORE, Thomas. *Utopia*. Trad. Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

MOYLAN, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Colorado: Westview Press, 2000.

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: ROSALDO, Michele Zimbalist; LAMPHERE, Louise (org.). *A mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95-120.

SARGENT, Lyman Tower. The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, v. 5, n. 1, 1994, p. 1-37.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.