

Maria Adriana Cardoso de Azevedo Gonçalves

O feminino distópico: as vozes de *Brave New World* e de  
*The Handmaid's Tale*

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários e Culturais sob orientação de Adriana Conceição Silva Pereira Bebiano Nascimento.

Dezembro de 2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

O feminino distópico:  
as vozes de *Brave New World* e de *The Handmaid's Tale*

Maria Adriana Cardoso de Azevedo Gonçalves

Ficha Técnica:

<b>Tipo de trabalho</b>	<b>Dissertação de Mestrado</b>
<b>Título</b>	<b>O FEMININO DISTÓPICO: AS VOZES DE BRAVE NEW WORLD E DE THE HANDMAID'S TALE</b>
<b>Autora</b>	<b>Maria Adriana Cardoso de Azevedo Gonçalves</b>
<b>Orientadora</b>	<b>Doutora Adriana Conceição Silva Pereira Bebiano</b>
<b>Júri</b>	<b>Nascimento</b> <b>Presidente: Doutor António Apolinário Caetano da Silva Lourenço</b> <b>Vogais:</b> <b>1. Doutora Jacinta Maria Cunha da Rosa Matos</b> <b>2. Doutora Adriana Conceição Silva Pereira Bebiano Nascimento</b>
<b>Identificação do Curso</b>	<b>2º Ciclo em Estudos Literários e Culturais</b>
<b>Área científica</b>	<b>Estudos Literários e Culturais</b>
<b>Data da defesa</b>	<b>3-2-2016</b>
<b>Classificação</b>	<b>17 valores</b>



# Índice

<b>Agradecimentos</b> .....	4
<b>Resumo</b> .....	5
<b>Abstract</b> .....	6
<b>Introdução</b> .....	7
<b>Breve contextualização histórica</b> .....	8
<b>Estruturação da dissertação</b> .....	15
<b>Capítulo I - Utopia, distopia e feminismo(s)</b> .....	18
<b>Os movimentos feministas: lutas e principais impactos</b> .....	25
<b>O Feminino e o Utopismo</b> .....	33
<b>Capítulo II – Personagens femininas num mundo distópico</b> .....	38
<b>Maternidade e Reprodução</b> .....	41
<b>Identidade(s)</b> .....	53
<b>Relações com personagens masculinas</b> .....	67
<b>Capítulo III – Violência Simbólica</b> .....	74
<b>O poder da linguagem</b> .....	81
<b>Conclusão</b> .....	87
<b>Bibliografia</b> .....	93

## Agradecimentos

Após cinco anos de grande aprendizagem e abertura de horizontes, termina – pelo menos por enquanto – o meu percurso como estudante universitária. Tenho orgulho em poder dizer que frequentei ambas as Faculdades de Letras que considero as melhores do país – Porto e Coimbra.

Dedico este pedacinho de texto a todos e a todas que me acompanharam neste percurso. Agradeço a todas as pessoas que tive o prazer de conhecer na licenciatura, mas principalmente àquelas que me continuaram a acompanhar enquanto aluna de mestrado; aos meus colegas e amigos de mestrado com quem muito aprendi ao longo destes dois anos e meio; aos meus amigos de longa data com quem sempre partilhei os momentos mais importantes da minha vida; aos meus pais – que sempre me incentivaram a ter curiosidade para aprender e saber mais – e à minha irmã – ela própria a iniciar, este ano, o seu percurso universitário; a todos os professores e a todas professoras cujo conhecimento absorvi e que me marcaram neste percurso.

Um especial agradecimento à Professora Adriana Bebiano que me acompanhou neste ano e meio de escrita de dissertação. Agradeço a paciência, o auxílio que sempre disponibilizou, todas as palavras de incentivo e a ajuda essencial na procura de um caminho coerente na formulação dos argumentos da dissertação.

Sinto-me grata por poder partilhar este momento com todos vós.

## Resumo

O principal objeto de estudo desta dissertação são as personagens femininas de *Brave New World*, (1938) de Aldous Huxley, e de *The Handmaid's Tale* (1985), de Margaret Atwood. Considerando os mundos distópicos em que habitam, as suas ações e pensamentos serão analisados com o intuito de fomentar uma discussão sobre se estas sociedades são, de facto, sociedades patriarcais.

**Palavras-chave:** utopia, distopia, movimentos feministas, *Brave New World*, *The Handmaid's Tale*.

## **Abstract**

The key subject in this paper are the female characters from *Brave New World* (1938) and *The Handmaid's Tale* (1985). Bearing in mind the dystopic worlds they live in, their actions and thoughts will be analyzed in order to raise a discussion about whether these societies are, in fact, patriarchal societies.

**Key-words:** utopia, dystopia, feminist movements, *Brave New World*, *The Handmaid's Tale*.

## Introdução

*Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer*  
(Calvino, 1994: 11)

Um clássico é um livro que atravessa gerações e gerações e continua a ser atual; continua aberto a interpretações, mas adapta-se sempre ao tempo da leitura. Um clássico pode variar em termos de estrutura e conteúdos, pode ter um enredo mais ou menos denso – o que o torna num clássico são as palavras e possibilidades de significação que o fazem ganhar vida. Há alguns clássicos que nos contam variadas histórias e que nos fazem refletir sobre a condição humana e sobre o mundo que nos rodeia; há clássicos que de uma forma mais ou menos explícita satirizam a nossa sociedade – neste caso, a sociedade ocidental. Um clássico pode ser, também, uma obra utópica ou distópica.

De facto, o século XX é marcado por grandes distopias consideradas, até aos nossos dias, como importantes pilares da literatura ocidental – consideradas clássicos. Títulos como *The Time Machine* (1895) de H.G. Wells, *Nineteen Eighty-Four* (1948) de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, *The Doors of Perception* (1954) de Aldous Huxley, *A Clockwork Orange* (1962) de Anthony Burgess são reconhecidos clássicos da nossa literatura ocidental. Alguns deles foram objeto de adaptações cinematográficas, o que lhes deu um novo fôlego, chegando – pelo menos pela trama – a um público bem mais vasto do que o público da literatura.

Na presente dissertação, um dos objetos de estudo é, precisamente, aquela que é considerada a mais influente obra distópica de Aldous Huxley – *Brave New World*<sup>1</sup> (1932) (daqui em diante *BNW*). A outra grande obra distópica do século XX que servirá, também, de objeto de estudo é *The Handmaid's Tale* (1985) (daqui em diante *HT*) de Margaret Atwood.

À primeira vista, as duas obras não parecem ter muito em comum para além do facto de ambas pertencerem ao domínio da literatura distópica anglófona. Contudo, pareceu-me pertinente uma abordagem comparada das representações e funções das personagens femininas numa e noutra obra. A obra de Atwood, que expõe crítica e satiricamente a

---

<sup>1</sup> A edição utilizada para a consulta de citações desta obra é uma tradução portuguesa; no entanto, esta situação será alterada antes da publicação *online* desta dissertação.

condição a que são submetidas as personagens femininas nesta sociedade distópica regida por valores puritanos remete, de uma forma mais direta, para uma leitura de crítica feminista. Por outro lado, em *BNW*, o autor não faz, de forma explícita, uma crítica ao papel ao qual as personagens femininas são submetidas; no entanto, podemos, na nossa condição de leitores e leitoras, estender a sátira deste universo distópico ao quotidiano das personagens femininas e pensar na sua condição. Isto é, nesta sociedade engenhosamente construída por Huxley, para que posição são remetidas as personagens femininas? Qual é o seu papel?

A presente dissertação tem, pois, como principal objetivo pensar a figuração das personagens femininas em ambas as obras, procurando ainda uma relação com os papéis sociais das mulheres nas culturas que as produziram. Variadas questões serão, assim levantadas: quais as semelhanças entre as duas distopias relativamente ao papel que as mulheres ocupam na sociedade?, como são elas vistas pela sociedade em geral, pelas personagens masculinas e por elas mesmas?, como são as suas vidas condicionadas? Estas questões levar-nos-ão àquela que será, talvez, fundamental para a compreensão de toda esta dissertação: podemos considerar que nos encontramos, em ambos os casos, perante uma crítica à sociedade patriarcal?

Visto que estamos no âmbito da literatura utópica/distópica é importante, perante as questões levantadas, relacioná-las com a realidade empírica da sociedade ocidental, quer do tempo de escrita de ambas as obras quer para o nosso tempo de leitura atual. Para tal, foi necessário, em primeiro lugar, contextualizar os anos em que as duas obras foram escritas: *BNW* nos anos 1930 e *HT* nos anos 1980. Visto que esta contextualização não ocupa o tema central da presente dissertação, servindo apenas como uma contextualização necessária, esta será breve e terá como base teórica apenas uma – mas magnífica e abrangente – obra historiográfica: *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, de Eric Hobsbawm, publicada em 1994.

## **Breve contextualização histórica**

No início dos anos 1930, os Estados Unidos da América e a Europa Ocidental atravessam um período de crise económica. Após o *crash* da bolsa de 1929, que abalou a economia dos países capitalistas ocidentais, no espaço público dominava a imagem das filas para as cozinhas comunitárias, das marchas dos desempregados e da pobreza que atingiu as massas e as classes trabalhadoras, mas a que não ficaram imunes outros estratos sociais. Hobsbawm aponta o



intervalo entre anos de 1932 e 1933 como o pior período do grande *crash* da bolsa, no qual a taxa de desemprego aumentou drasticamente: «even the recovery after 1933 did not reduce the average unemployment of the 1930s» (Hobsbawm, 1994: 193).

Apesar disso, o autor aponta a década de 30 do século XX como um período de grande crescimento tecnológico, nomeadamente no âmbito dos meios de comunicação social e do entretenimento:

Indeed, in one field – entertainment and what later came to be called ‘the media’ – the inter-war years saw the major breakthrough, at least in the Anglo-Saxon world, with the triumph of mass radio, and the Hollywood movie industry (Hobsbawm: 1994: 102)

Ainda assim, Hobsbawm defende que na sequência da grande depressão ocorre, inevitavelmente, uma mudança dramática no pensamento político e público, dando prioridade às considerações e preocupações sociais em relação às de teor económico. Nos Estados Unidos da América, por exemplo, é instaurado, sob o governo de Franklin D. Roosevelt, o modelo de Estado-Providência. No entanto, na Europa, os partidos e movimentos comunistas e socialistas começam a perder força, dando lugar aos partidos de direita.

Como reação política à grande depressão e reestruturação da política mundial, Hobsbawm vê três grandes tendências: a ascensão do marxismo, a reformulação de um capitalismo social-democrata ou a ascensão do fascismo.

A ascensão dos movimentos comunistas seria, à primeira vista, a opção mais viável devido à aparente impermeabilidade da crise na União Soviética de Estaline à crise – devido ao seu distanciamento do mundo capitalista. Porém, sabemos que a União Soviética atravessou largos períodos de crise, e mesmo de fome em grande escala – particularmente grave na Ucrânia – devido às suas práticas económicas e, sobretudo, aos planos quinquenais de Estaline. Não obstante, na Europa Ocidental, os movimentos de direita, fascistas e neofascistas, são reforçados ao mesmo tempo que assistimos a uma redução da força dos movimentos comunistas. No caso mais extremo, Hitler e o Partido Nacional-Socialista ascendem ao poder na Alemanha, em 1933, com as consequências que conhecemos.

Por outro lado, na União Soviética Josef Estaline mantém-se no poder desde a morte de Lenine, em 1922, à frente de um sistema totalitário eficaz no que ao manter-se no poder diz respeito. Apesar do avanço industrial conseguido pela URSS – na comparação com a Rússia dos Tsars, que acabou em 1917 – a economia soviética era frágil e a maior parte dos cidadãos

vivia num estado de pobreza, ou dela próxima. Hobsbawm refere que em 1940 «the economy produced only a little over one pair of footwear in all for each inhabitant» (Hobsbawm, 1994: 382), sendo garantidos apenas os bens mínimos com alguma escassez. A coletivização da agricultura e os planos quinquenais de Estaline apenas conduziram a uma diminuição da produção (ao contrário do que era esperado) tendo tido como consequência fenômenos de grande fome, particularmente durante os anos de 1932 e 1933. Além disso, existia ainda uma classe social deixada completamente à margem do sistema: na União Soviética, os camponeses, vistos como contrarrevolucionários, são politicamente discriminados e mesmo perseguidos.

Este aspeto das perseguições aos (supostos) contrarrevolucionários e opositores do sistema é uma das muitas componentes do regime de terror de Estaline e dos regimes totalitários no geral, como na Itália fascista e na Alemanha Nazi. Relacionado com este aspeto está, também, a atribuição de crimes de delito comum a ativistas políticos ou opositores do sistema de forma a poder proceder ao seu julgamento sem nunca revelar as suas verdadeiras motivações.

Veremos este e outros variados aspetos típicos de sociedades totalitárias serão criticamente referidos nos dois romances, *BNW* e *HT*. Será importante para o desenvolvimento desta dissertação que ambos sejam lidos como críticas a regimes totalitários, embora apenas *BNW* tenha um referente empírico concreto; em *HT*, é mais a própria ideia de um totalitarismo não realizado, mas possível, que está em causa.

O terror e a fomentação do medo em toda a população foi um dos principais instrumentos usados por Estaline na tentativa de manter a estabilidade da União Soviética e evitar qualquer tipo de agitação. Hobsbawm, contudo, argumenta que ao recorrer a esta estratégia, Estaline conseguia, também, disfarçar as suas falhas enquanto chefe de estado: «Stalin's terror was, in theory, as rationally instrumental as a tactic as was his caution where he lacked control» (Hobsbawm, 1994: 390).

É precisamente o ambiente de ameaça permanente que impede que a população no geral tome algum tipo de ação no sentido de mudar ou sequer de questionar qualquer manifestação do poder do estado. Nas duas obras, *BNW* e *HT*, vemos como algumas das personagens manifestam plena consciência da sua condição e, no entanto, o medo – do exílio, da morte – impede-as de agir e de expressar as suas opiniões.

Na literatura ocidental, a obra que melhor satiriza – ou, pelo menos, a mais lida e discutida – neste caso, tendo por referente a URSS sob Estaline – é, indubitavelmente, *Nineteen-Eighty Four* (1948), de George Orwell. Orwell hiperboliza e satiriza de tal forma este controlo absoluto sobre os cidadãos da União Soviética, imaginando que seria possível aos membros do governo lerem os pensamentos dos cidadãos e das cidadãs que apresentassem ideias opostas àquelas mantidas pelo governo. Orwell representa, assim, o ponto de chegada fundamental do governo de Estaline: controlar de tal forma a população de maneira a conseguir adivinhar o próximo passo do cidadão ou da cidadã opositores do sistema, quase como se lhes conseguisse ler os pensamentos: «the system became an autocracy under Stalin, and one seeking to impose total control over all aspects of its citizens' lives and **thoughts**» (Hobsbawm, 1994: 387, negrito meu).

No contexto das distopias de Huxley e de Atwood serão, também, apontadas as várias estratégias de controlo de ideais de todos e cada indivíduo. Tal como nos estados totalitários, ambas as distopias recorrem à violência física; porém, é a recorrência à violência simbólica<sup>2</sup> que permite este controlo e garante a estabilidade governamental.

Na definição usada por Hobsbawm de totalitarismo, apesar de o autor não mencionar este tipo de violência, podemos observar como ela está, inerentemente, presente:

an all-embracing centralized system which not only imposed total physical control over its population but, by means of its monopoly of propaganda and education, actually succeeded in getting its people to internalize its values (Hobsbawm, 1994: 393)

Frequentemente, esta circulação de propaganda traduzia-se, nas grandes sociedades totalitárias – tanto de esquerda como de direita – do mundo ocidental do século XX, em eventos ou cerimónias organizadas para as massas:

Fascism gloried in the mobilization of masses, and maintained it symbolically in the form of public theater [...] even when it came to power, as also did Communist movements (Hobsbawm, 1994: 117)

Apercebemo-nos, então, de que as sociedades criadas por Huxley e Atwood têm como referente estas linhas-base dos sistemas totalitários, desde logo pela existência de um partido único – ou de uma figura única – no poder. Hobsbawm lembra os seus leitores e leitoras que a possibilidade da implementação de uma ditadura está implícita em qualquer regime que se baseia num único partido, irremovível do poder.

---

<sup>2</sup> Ver Capítulo III.

Tomando a União Soviética como ponto de referência para refletir sobre o modo de funcionar dos regimes totalitários, faço notar que, a par da organização de cerimónias, mobilizações e eventos de variadas índoles (desportivos, culturais, etc), a vida em comunidade na União Soviética moldava, inerentemente, o comportamento ideal do cidadão e da cidadã comuns. Neste sentido, a União Soviética apresenta o conceito de «Novo Homem Soviético» e «Nova Mulher Soviética», que seriam moldados por todas as práticas sociais e culturais do estado.

O «Novo Homem Soviético» deveria ser um homem altruísta, instruído, saudável, e entusiasta no espalhar dos ideais da revolução socialista. Para além disso, ele deveria tratar a propriedade pública como se fosse sua e estar habituado a praticar atividades que requeressem força física, de modo a glorificar a classe trabalhadora. A ideia central era abdicar do indivíduo em nome do bem coletivo.

A par da criação deste novo homem soviético surge o conceito da nova mulher soviética; os seus papéis, porém, diferem daqueles representados pelo seu equivalente masculino. Esta mulher deveria ser uma espécie de «supermulher» capaz de conjugar as várias componentes da vida na URSS: promover os ideais comunistas, sustentar um emprego a tempo inteiro e sustentar os filhos e gerir o trabalho doméstico, isto é, mantendo o papel tradicionalmente atribuído às mulheres – incluindo a divisão sexual das tarefas – sendo, porém, uma «cidadã», parte importante do coletivo.

De facto, nos anos 1920, ainda sob o domínio de Lenine, a União Soviética promove o incentivo da população feminina, nomeadamente das mulheres pertencentes à classe trabalhadora, em ingressar em escolas ou em outro tipo de atividades educacionais, no que só pode ser lido como um progresso na condição social das mulheres. Ainda assim, o ideal do cidadão soviético representado na propaganda era sempre masculino, sendo a mulher representada como beneficiária passiva da revolução do que propriamente como tendo um papel ativo na mesma.

Para além disso, Estaline, apesar de apoiar o acesso à educação e ao mundo do trabalho por parte da população feminina, retoma valores mais conservadores ligados à família e ao trabalho doméstico. Desta forma, a partir dos anos 1930, o primeiro e principal papel atribuído à mulher soviética é o de mãe.

Este aspeto liga-se inerentemente às políticas pró-natalistas que tentavam combater o declínio que a natalidade tinha sofrido desde o aumento da afluência das mulheres no mundo do trabalho. A principal função da mulher na URSS era, então, a garantia da reprodução e da continuação das gerações, da mesma forma que a função das *Handmaids*, em *TH*, é essa mesma.

De facto, esta prescrição de comportamentos ideais de cada indivíduo, situado numa hierarquia rígida e a quem são atribuídas funções decorrentes desse seu lugar, encontra-se presente nos dois romances analisados nesta dissertação. Em ambos os casos, a divisão da população em diferentes grupos ou castas sociais tem como (suposto) fim a harmonia da vida em comunidade: sacrifica-se o indivíduo em nome do «bem comum». No caso particular de *BNW*, esta tentativa de criar o homem e a mulher perfeitos deixa de se referir apenas aos seus comportamentos quando é utilizada a eugenia como forma de moldar geneticamente o embrião humano, criando seres homogéneos e esteticamente perfeitos, sempre consoante a casta a que irão pertencer.

Quando Atwood publica *TH*, em 1985, o mundo ocidental atravessa um novo período de crise económica. Após um período de grande crescimento económico nos anos 50 e 60, a partir da segunda metade dos anos 70 começa-se a aperceber o seu declínio:

in the 1980s even many of the richest and most developed countries found themselves, once again, getting used to the everyday sight of beggars on the streets, and the even more shocking spectacle of the homeless sheltering in doorways in cardboard boxes (Hobsbawm, 1994: 406)

A par disso, cresce também, a partir dos anos 50, a percentagem e o número de mulheres que estão no mercado de trabalho e que têm, por isso, autonomia financeira.

Estamos perante um período importante, também, para o movimento feministas, período denominado como segunda vaga (a partir do final dos anos 60/início dos anos 70). A inserção de um maior número de mulheres no mundo do trabalho permite-lhes, por outro lado, ganhar autonomia e voz, que lhes permite levantar questões de cariz político e social: «Indeed, women as a group now became a major political force, as they had not done before» (Hobsbawm, 1994: 312).

Para além dos movimentos feministas destas décadas que servem de *background* para a crítica de Atwood, o referente empírico possível de *TH* é o regresso aos ideais conservadores e puritanos do governo de Ronald Reagan, presidente dos Estados Unidos da América desde

1981 até 1989. Nos seus discursos e depoimentos, Reagan retoma os valores conservadores da família tradicional e da devoção à religião cristã, aspetos que se refletem nas suas posições políticas.

Desta forma, as suas políticas ignoram os vários grupos minoritários existentes nos Estados Unidos da América. As suas políticas económicas – incluindo cortes em programas sociais e aumento de fundos para programas militares, por exemplo – beneficiam a classe média-alta enquanto ignoram as dificuldades e a pobreza das classes mais baixas. Para além disso, Reagan não manifestou apoio a qualquer iniciativa de defesa dos direitos civis dos cidadãos e cidadãs negros e negras. Ainda antes de se tornar presidente, Reagan opôs-se ao *Civil Rights Act*<sup>3</sup> de 1964 e ao *Voting Rights Act*<sup>4</sup> de 1965, assinado pelo então presidente Lyndon B. Johnson. Em 1988 – já durante o seu segundo mandato enquanto presidente –, vetou, ainda, o *Civil Rights Restoration Act*, argumentado que a legislação infringia os direitos dos estados assim como os direitos das igrejas e dos empresários.

Além de ignorar os direitos destes grupos minoritários, Reagan opôs-se ao *Equal Rights Amendment*, argumentando que acreditava que os direitos das mulheres estavam já delineados e protegidos pela *Fourteenth Amendment* – na qual eram abordados muitos aspetos da cidadania e dos direitos dos cidadãos. Desta forma, o 40º presidente dos Estados Unidos da América não reconhecia a luta pelos direitos das mulheres e os movimentos feministas como uma luta por si só; isto é, Reagan não considerava as mulheres como um grupo minoritário – no sentido de «grupo subalterno» –, alvo de várias discriminações por parte do discurso e das práticas sociais da sociedade patriarcal. Da mesma forma, em *HT*, o governo da República de Gilead não reconhece a posição subalterna das mulheres; ao invés, orgulha-se de ter eliminado todas as situações de discriminação, de assédio e de violência sobre as mulheres.

Uma das grandes lutas dos movimentos feministas desta época é a reivindicação do controlo das mulheres sobre o seu próprio corpo, nomeadamente pela legalização de métodos contraceptivos assim como do aborto. Relativamente a este aspeto, Reagan sempre se afirmou como pró-vida, condenando, portanto, o aborto.

Aliás, retomando os valores puritanos, todas as questões relacionadas com a sexualidade feminina representavam um tabu, um assunto proibido e a reivindicação do direito ao acesso

---

<sup>3</sup> Documento que proibia qualquer tipo de discriminação com base na raça, cor, religião, sexo ou nacionalidade.

<sup>4</sup> Documento que proibia a discriminação racial no ato de voto.

a contraceptivos era visto como algo imoral – nomeadamente por excluir a reprodução como único fim da atividade sexual e abrir espaço para o prazer na sexualidade feminina. Paralelamente, em *HT*, veremos como a estruturação da sociedade está condicionada de modo a assegurar a reprodução através do grupo de mulheres férteis – as *Handmaids*. Tirando este grupo de personagens femininas, nenhuma outra engaja em atividades sexuais e o prazer feminino nunca será atingido nestas relações.

Ainda que possamos rever muitos aspetos das sociedades totalitárias no romance de Atwood – visto que a República de Gilead é, de facto, uma sociedade totalitária – são essencialmente estes valores puritanos que a autora satiriza na sua distopia, que por vezes se encontram desconfortavelmente próximos de práticas e ideologias existentes.

## **Estruturação da dissertação**

A presente dissertação está estruturalmente dividida em três capítulos. O primeiro, intitulado «Utopia, distopia e feminismo(s)», apresenta uma contextualização teórica na qual serão abordados os três conceitos que constituem o título. Primeiramente, será abordada a história do texto utópico enquanto género literário, desde a antiguidade clássica até aos dias de hoje, as suas principais características, a sua evolução e a sua relação com o texto distópico – embora aparentemente oposta, verificaremos como estamos perante uma relação bem mais complexa. Em seguida, será analisada a história do feminismo enquanto movimento de contestação social, dividindo-a, como é comumente feito, em três vagas. No título do capítulo, acrescentei entre parêntesis um –s à palavra «feminismo» não só devido à separação da história do movimento em distintas vagas que apresentam, entre si, diferenças e pontos em comum – analisaremos tudo isto no capítulo – mas também devido à complexidade do movimento e do aparecimento de várias correntes dentro do mesmo. Por fim, juntaremos os dois instantes anteriores num só tópico explorando a representação das mulheres na literatura e, em particular, na literatura utópica/distópica. Aqui, veremos como a mulher se move, ao longo dos anos e no contexto da cultura ocidental, no seio da atividade artística da escrita. Para além disso, é explorada a questão da importância do texto utópico/distópico no âmbito das lutas feministas; isto é, a forma como este género literário, com os elementos satíricos e de crítica social que lhe são inerentes, surge como uma arma ou instrumento útil a argumentos e combates feministas.

Parto depois para aquela que será a questão central desta dissertação: como são vistas e representadas as personagens femininas nestes dois universos (*BNW* e *HT*) distópicos? O segundo capítulo, intitulado «personagens femininas num mundo distópico», abordará, então, as diferentes personagens que integram *BNW* e *HT*. O ponto de partida será a análise de uma problemática que se apresenta essencial – sendo, contudo, explorada de formas distintas – nas duas sociedades: a questão da maternidade e da reprodução, isto é, do «valor» e do controle do corpo das mulheres por via desse valor. Veremos como cada uma das sociedades apresenta valores diferentes relativamente a estas questões e o impacto dessas diferenças na sua estruturação enquanto comunidade. Apresentando, assim, as premissas de cada uma das sociedades, exploraremos as identidades – individuais e coletivas – das diferentes personagens – com especial incidência nas personagens femininas – e como elas se movem perante as normas que lhes são impostas. Embora sejam as personagens femininas o objeto de estudo central nesta dissertação, as personagens masculinas são, também, fundamentais para uma análise mais profunda e mais completa das personagens femininas e da sua condição, uma vez que todas as personagens «existem em relação». É neste sentido que, no final deste capítulo, surge uma secção intitulada «relações com as personagens masculinas». Neste ponto da dissertação, centrar-me-ei maioritariamente na obra de Atwood visto que a sua leitura obriga a uma crítica de teor feminista – aspeto presente nas relações da protagonista com as diferentes personagens masculinas –, ao contrário do que acontece na obra de Huxley. Não obstante, na secção sobre as identidades, encontraremos os aspetos fundamentais destas relações em *BNW*.

O terceiro e último capítulo, ligeiramente mais breve que os dois anteriores, abordará aquela que é, no âmbito da literatura utópica/distópica, uma das principais estratégias para manter o *status quo* da sociedade e evitar movimentos de contestação: a violência simbólica. Aqui apontaremos os diferentes instrumentos utilizados por ambas as sociedades para fomentar este tipo de violência, destacando a linguagem. Enquanto forma de representação do mundo, veremos até que ponto as sociedades se servem dela como instrumento da violência simbólica e qual o seu impacto no perpetuar do poder. Por outro lado, será colocada a hipótese de ser também na linguagem que encontramos um escape e uma forma de subverter os valores e as relações de poder na sociedade.

Se o segundo capítulo questiona até que ponto nos encontramos, nestes dois exemplos, perante sociedades patriarcais, o terceiro capítulo levanta a hipótese de ser através da



linguagem que encontramos uma possível escapatória ou, pelo menos, um caminho pelo qual poderemos, lenta mas firmemente, alterar ou desconstruir as relações de poder vigentes.

Analisar estas questões e problemáticas nos dois textos distópicos implica, também, a sua transposição para a nossa realidade empírica do mundo ocidental do século XXI. Pensar no que significa viver numa sociedade patriarcal implica pensar até que ponto a sociedade que habitamos cultiva e perpetua os valores do patriarcado. Por outro lado, podemos também questionar como combater estes valores e subverte-los.

Espero, através desta dissertação, levantar estas e outras questões a todas as leitoras e leitores.

## Capítulo I - Utopia, distopia e feminismo(s)

*A ideia de utopia atravessa eras, ideologias, culturas nacionais e movimentos literários e artísticos.*

(Vieira, 2007: 63)

Embora só muitos séculos mais tarde se tenha configurado como um género literário, a utopia está presente na história do Ocidente, pelo menos desde *A República* de Platão. Assim sendo, torna-se pertinente um debate acerca do espaço que a utopia ocupa na literatura e cultura Ocidentais.

Desde *Utopia*, de Thomas More, publicada em 1516 que o conceito de utopia se tornou para nós sinónimo de impossível, inatingível, irreal e imaginário. A própria origem da palavra em grego aponta quer para *eutopia*, isto é, o bom lugar, como para *outopia*, o não-lugar. Estabelece-se, assim, uma dicotomia em relação ao significado de utopia: é um local positivo – um lugar melhor do que a realidade – mas, ao mesmo tempo, sem existência física – isto é, imaginado ou até mesmo sonhado. No entanto, a relação entre a utopia e a vida humana não pode ser baseada exclusivamente nestes dois aspetos; ou seja, a utopia não deve ser colocada a num plano de oposição relativamente à realidade. Como coloca Lewis Mumford, «[h]abituámo-nos a ver a utopia em contraste com o mundo, quando, de facto, são as nossas utopias que tornam o mundo tolerável» (Mumford, 2007: 19): utopia e realidade coexistem numa tentativa de procura de uma vida ou de um mundo melhor e a utopia é condição necessária a esta procura.

Lewis Mumford, na sua obra *História das Utopias*, argumenta que o ser humano vive em dois mundos: interior e exterior – algo que torna a história humana incerta e fascinante – sendo que o mundo interior remete para o nosso mundo de ideias ou, como o autor designa, o *idolum* (Mumford, 2007: 21). É a partir deste *idolum* que formamos as nossas utopias. Aqui, Mumford distingue utopia em dois tipos: de escape e de reconstrução. No primeiro caso, a utopia desempenha uma função de compensação e de libertação face aos obstáculos e às dificuldades com que somos confrontados no quotidiano; por outro lado, a utopia de reconstrução fornece-nos os alicerces para uma tentativa de mudança do nosso mundo exterior, isto é, da nossa realidade empírica. As utopias de escape funcionariam, assim, como

uma espécie de fuga pessoal ou privada, tendo cada um de nós, seres humanos, a sua idealização utópica – «ela ergue-se, desmorona-se e volta a erguer-se quase todos os dias» (Mumford, 2007: 25) –, enquanto que as utopias de reconstrução poderiam ser projetadas para a nossa realidade. Mais uma vez, utopia e realidade misturam-se e coexistem: «[n]enhures pode ser um país imaginário, mas *Notícias de Nenhures*<sup>5</sup> traz notícias bem reais» (Mumford, 2007: 30), assim como a ilha de Thomas More, embora imaginada, apresenta normas de conduta bem reais e viáveis, a um olhar do século XVI.

Todavia, é também esta proximidade da utopia com a realidade que nela revela outra faceta. Ou seja, se a utopia é capaz de idealizar e formular um mundo melhor relativamente à nossa realidade, poderá, por outro lado, vir a construir uma alternativa pior. Esta ideia de representação de um mundo de *pesadelo* e de terror surge, essencialmente, a partir do século XX, resultado das sucessivas crises e económicas no mundo ocidental e, particularmente, das duas Grandes Guerras. Estes momentos da história puseram em causa a estabilidade das várias componentes da vida humana em sociedade e geraram imagens de grande devastação e miséria. As consequências das duas Guerras Mundiais, e particularmente o triunfo do nazismo e do comunismo na URSS e seus satélites, isto é, de diferentes ideologias totalitárias que resultaram na implantação de regimes ditatoriais concentracionários, moldam o pensamento europeu desse século, do qual emerge uma visão mais pessimista dos sonhos humanos: «[t]he crisis of the utopian novel is followed by the end of the harmony between the individual and society, between the individual and all of the others individuals» (Fortunati e Trousson, 2000: 638). Esta questão será, aliás, mais adiante explorada no sentido de pensar a supressão do indivíduo e do sujeito individual na distopia.

Se até então a literatura utópica descrevia um mundo ideal e melhorado, a partir daqui é exaltado o lado negativo destes *sonhos utópicos* quando levados às últimas consequências. Perante as ditaduras nazi e comunistas na Europa do século XX são levantas questões relevantes acerca da natureza humana – como definir um humano? E quando é que ele deixa de o ser? Quais os seus limites? – e do avanço científico – quais os limites deste avanço tecnológico e científico? A que preço avança a tecnologia? Qual o seu impacto da humanidade? É neste contexto que o conceito de distopia, apesar de já existir desde o século XVIII como

---

<sup>5</sup> Referência à utopia socialista de William Morris, *News from Nowhere*, publicada em 1890.

sinónimo de «bad place» (Sargent, 2013: 10), ganha mais impacto, tornando-se «the dominant form of utopianism», conforme argumentam Fortunati e Trousson:

After the First World War, dystopia spread widely. The birth of great dictatorships, the clash of political blocks aiming for the world hegemony, the experience of the concentration camps, anarchic overproduction and mass control destroyed the confidence in the future, which was considered as apocalyptic. People no longer believed in the state's organising power because of its totalitarian tendencies or in industrial development, which too often enslaved man instead of freeing him. (Fortunati e Trousson, 2000: 184)

Relativamente à origem da distopia, Fátima Vieira aponta-a como herdeira da utopia satírica, argumentando que a sátira está sempre presente na literatura utópica; porém, enquanto que na utopia satírica a atenção do autor e do leitor se foca no mundo real e no presente, na distopia a atenção é centrada num mundo futuro e alternativo (Vieira, 2007: 82). Contudo, como refere a autora, é no âmbito da distopia crítica<sup>6</sup> que se torna mais clara uma aproximação ao real, pois nela vemos não só uma crítica ao presente, mas também a colocação de uma possibilidade de rumos a tomar para o modificar.

A narrativa das *distopias críticas* abre normalmente *in media res* [...]. O protagonista vive, desde o início, na sociedade distópica, tendo de alguma forma conseguido construir um espaço de resistência. Existe portanto uma *estratégia de narrativa* (a história da sociedade) e de *contra-narrativa* (a história da resistência). (Vieira, 2007: 87)

No entanto, não podemos basear a relação entre utopia e distopia no princípio de oposição entre sonho/pesadelo e luz/sombra. A relação entre estas duas formas de utopismo é tão complexa como a própria relação entre utopia e realidade, sobre a qual falei previamente. Se considerarmos a citação de Fátima Vieira acima transcrita e o facto de a distopia crítica oferecer a possibilidade de vários rumos a tomar para alterar a realidade, poderemos concluir que o próprio conceito de distopia pode e deve conter em si mesmo o conceito de *eutopia*, o bom lugar – e vice-versa. É a partir desta ideia que Lywan Tower Sargent afirma que o problema reside em como «actualize the eutopia and get rid of the dystopia» (Sargent, 2013: 11).

---

<sup>6</sup> De notar que este conceito de *distopia crítica* pode ser repensado na medida em que, de uma forma ou de outra, todas as distopias apresentam uma crítica a determinado momento ou tempo da história do mundo ocidental.

A relação entre utopia e distopia não pode, portanto, ser reduzida a uma definição de contraste: «[d]ystopia is not so much the opposite of utopia as its shadow» (Kumar, 2013: 19). De facto, estes dois géneros estão tão próximos um do outro que, por vezes, torna-se difícil determinar com exatidão se estamos perante um ou o outro. Nos anos 1950/1960, por exemplo, estudantes universitários norte-americanos leram *BNW* – um dos grandes títulos da literatura distópica – como uma utopia, no contexto da sua perspetiva sobre o uso das drogas. Para além disso, apesar de não haver dúvidas que, à luz dos valores da sociedade de Thomas More, a sua obra é uma utopia, aos nossos olhos, leitores do século XXI, há certos aspetos na construção e organização da sociedade da ilha que a aproximam mais do modelo distópico do que propriamente da utopia. Estes exemplos demonstram como é ténue a linha que separa a utopia da distopia e como «one person's utopia is another's dystopia» (Claeys, 2013: 15).

É nesta linha de pensamento que Gregory Claeys reflete numa possível definição de distopia à luz de conceitos que delineiam o utopismo, tais como a tradição literária, a ideologia ou ideologias a ele inerentes e a tradição de vivência e organização comunal. Desta forma, o autor aponta a distopia não tanto como o oposto da utopia – visto que na primeira também estão presentes estas três facetas – mas sim como a sua essência; isto é, se, por exemplo, a vida em comunidade está no seio da utopia, é na supressão do indivíduo e do individual que reside a génese da distopia: «the family and private life are sacrificed to or subsumed under the greater identity of the society, state, party and/or nation» (idem). Sabemos que este é, na verdade, um dos pontos-chave na construção ou escrita distópica, na qual são sempre apresentadas sociedades «where human volition has been superseded or eroded by an authoritative imposition of control from outside» (Claeys, 2013: 17); isto é, há sempre um sistema totalitário ou autocrático que condiciona os desejos, as vontades e as liberdades do indivíduo. Desta forma, não nos podemos esquecer que os três componentes do utopismo acima descritos remetem não só para o modelo utópico mas também para o modelo distópico. Podemos então argumentar que também na sua estrutura e organização existe uma grande aproximação entre utopia e distopia; ambas coexistem e uma irá sempre, mesmo que de forma subtil, implicar a outra. Em suma, não podemos pensar uma sem tomarmos em consideração a outra.

Tudo isto contribui para que também a finalidade de ambas seja semelhante, se não mesmo coincidente; isto é, tanto a utopia como a distopia fazem-nos refletir sobre a realidade em que vivemos. Quando lemos *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell, por exemplo, não

podemos ignorar o contexto no qual foi escrito, nem as experiências pessoais do autor – nomeadamente a sua participação na Guerra Civil Espanhola do lado da causa Republicana<sup>7</sup> – que o levaram à escrita desta obra; não obstante, reconhecemos nesta distopia semelhanças com a nossa contemporaneidade – levadas a um expoente mais radical. Assim sendo, a este tipo de escrita são inerentes as marcas do tempo tanto da «realidade contemporânea, onde incide a sua visão crítica» quer «do discurso literário que define a sua construção textual» (Martins, 2004). O que faz com que a obra mantenha a sua atualidade muito para além do seu tempo histórico é precisamente o reconhecimento da possibilidade de a nossa sociedade (mundial) caminhar para um mundo descrito por Orwell, neste caso. O mesmo sucede com as duas obras que servirão de instrumento de análise nesta dissertação: quando lemos *BNW* de Aldous Huxley ou *HT* de Margaret Atwood não excluimos a hipótese da sua concretização na nossa realidade – quem nos garante que a ciência não poderá apoderar-se da eugenia para gerir, de forma totalitária, a reprodução humana? Quem nos garante que uma sociedade hierarquicamente estruturada como a criada por Atwood não é possível de ser concretizada nos dias de hoje, mesmo no Ocidente? Existem no terreno forças e movimentos cujos objetivos não se encontram distantes. Retomamos as questões apontadas no início acerca do avanço da ciência e a tecnologia e da debilidade humana.

No caso particular de *BNW*, é importante, aqui, referir ainda o forte laço que o une às obras de William Shakespeare, nomeadamente a *The Tempest*.

As referências a Shakespeare e às suas obras são frequentes no romance de Huxley – algo que será referido novamente adiante. É inegável a influência e a constante presença de *The Tempest* em particular, desde logo pelo título do romance de Huxley que remete, de imediato, para a fala de Miranda - «O brave new world,/ That hath such people in't» (Ato V, Cena I) – quando vê chegar à ilha um grupo de criaturas que nunca tinha visto, tendo crescido conhecendo apenas Prospero, seu pai, e Caliban, o escravo, cuja humanidade é discutível. Miranda não conhece, portanto, esses os homens, nem as mulheres, nem a sociedade organizada em comunidade; paralelamente, também John – o selvagem habitante da reserva de índios e que parte para Londres para conhecer a sociedade na qual a sua mãe, Linda, nascera

---

<sup>7</sup> É também nesta sua luta pela causa republicana espanhola – na qual o autor se coloca do lado libertário – que Orwell presencia a colaboração que Estaline mantinha com os comunistas espanhóis, apoiando-os rumo a uma centralização do poder político e a uma militarização hierárquica das milícias de trabalhadores. Após adquirirem a supremacia, as forças estalinistas perseguem os grupos e organizações libertárias e anarquistas, e todas as outras forças da República Espanhola que escapam ao controle dos comunistas, e ao lado das quais Orwell havia lutado. O regime de terror estalinista é, então, o grande referente empírico da obra *Nineteen-Eighty Four*

e sobre qual lhe contara maravilhosas histórias – não reconhece que essa sociedade a que ele chama «admirável mundo novo» esconde vários perigos e ameaças.

Como aponta Fátima Vieira no seu artigo «*O espaço da utopia em A Tempestade, de William Shakespeare*», *The Tempest* é comumente apontada pela crítica Shakespeareana como a peça utópica de Shakespeare:

As razões são essencialmente duas: em primeiro lugar, o facto de a acção se desenrolar numa ilha, cenário por excelência da literatura utópica renascentista; em segundo lugar, o facto de uma das personagens, o velho e leal Gonçalo, imaginar como seria a vida na ilha se por ele fosse governada. (Vieira, 2004: 377)

Apesar de não ser apresentada uma sociedade diferente da vigente em Inglaterra do início do século XVII – os habitantes da ilha regem-se pelas mesmas normas – o cariz satírico da peça levanta críticas à sociedade europeia de então. Não podemos, aliás, ler *The Tempest* sem termos presente o contexto do colonialismo europeu, sendo-nos apresentados Prospero como o colonizador e Caliban como o colonizado (numa das leituras possíveis da peça, e eventualmente a mais popular no nosso presente). Tal como em *BNW*, existe já na peça de Shakespeare uma dualidade e uma problematização da relação entre «civilizado» e «selvagem», própria do início da Expansão Europeia, como aponta Frank Kermode:

Shakespeare uses Caliban to indicate how much baser the corruption of the civilized can be than the bestiality of the natural, and [...] he is using his natural man as a criterion of civilized corruption (Kermode, 1961: XXXVIII)

De certa forma, revemos a personagem de John, o selvagem, na personagem de Caliban: tanto um como outro põem em evidência a corrupção do chamado mundo civilizado e, conseqüentemente, questionam quem é, realmente, o selvagem. Não deixa de ser irónico que seja John, em *BNW*, o grande apreciador e citador de Shakespeare e, nomeadamente, de *The Tempest*: ao mesmo tempo que é relegado para o lugar do «outro» inferior – aspeto explorado na peça de Shakespeare –, no contexto do novo mundo, ele é o único – pelo menos entre as massas – que conhece, de facto, o mais conceituado dramaturgo inglês dos séculos XVI-XVII.

A utopia e a distopia fornecem-nos, portanto, um espaço de questionação da sociedade em que nos encontramos, através de estratégias diferentes: enquanto que a utopia nos transporta para uma alternativa melhor, levando-nos a por em causa as normas e/ou valores da sociedade em que vivemos, a distopia expõe de forma exagerada e/ou satírica elementos

da nossa sociedade que poderão conduzir à construção de uma comunidade opressora – forma segundo a qual podemos ler *HT* –na qual não são reconhecidos valores e direitos aos seres humanos – ou a determinados grupos – contribuindo, desta forma, para uma debilidade dos valores humanitários; o ser humano deixa de ser humano. Lywan Tower Sargent argumenta que precisamos da distopia «to remind us our dystopia could get worse, but we need the eutopia even more to remind us that better, while difficult, is possible» (Sargent, 2013: 12); porém, acredito que tanto uma como outra, à sua maneira e através das suas estratégias, nos façam aperceber e temer o pior e, conseqüentemente, a querer mudar o presente de forma a construir um mundo melhor, próximo da *eutopia*. É provavelmente o principal ponto de incidência da escrita utópica/distópica: «they make us think» (Sargisson, 2013: 40) – sobre a nossa realidade, sobre a condição humana... – e, conseqüentemente, «they raise awareness» (idem). Acima de tudo, elas podem-nos fazer agir.

Mas não nos deixemos iludir: a *eutopia* no seu estado perfeito é inalcançável. Chegar à utopia «perfeita» implicaria que todos nós, seres humanos, pensássemos de forma igual e vivêssemos em concordância e segundo os mesmos valores – o que acabo de descrever é a aniquilação total do individualismo, algo que me parece, afinal, distópico. Vimos como a distopia reside já na utopia e é a sua essência; no entanto, acredito que é precisamente devido à presença da distopia que podemos continuar a lutar pela utopia, ainda que «creating and maintaing a eutopia is harder than creating and maintaing a dystopia» (Sargent, 2013:12). Manter uma utopia não é chegar ao seu estado pleno; manter uma utopia é lutar por ela todos os dias, pois tal como acontece em todas as distopias, haverá sempre relações de poder entre grupos de indivíduos que precisam de ser contestadas. A escrita funciona, assim, como campo de batalha nesta contestação das várias relações de poder, daí a importância deste espaço para grupos minoritários social, política, cultural ou economicamente oprimidos ou subalternos.

No caso particular da escrita de autoria feminina, veremos como vários romances utópicos/distópicos convidam a uma leitura feminista. A escrita pode, então, ser um espaço para a veiculação dos seus ideais e valores, assim como as suas propostas de mudança e transformação na sociedade patriarcal.



## Os movimentos feministas: lutas e principais impactos

Numa primeira abordagem, panorâmica e necessariamente superficial da história dos movimentos feministas, dividimo-los convencionalmente em três importantes vagas. Porém, é essencial partir para uma reflexão mais profunda de modo a evitar cair em lugares comuns acerca da história da emancipação das mulheres – ainda que nos possamos reger pelos parâmetros convencionais.

A chamada primeira vaga feminista inicia-se no final do século XIX e tem como principal objetivo uma participação política ativa e a conquista dos direitos políticos por parte da população feminina, nomeadamente o direito ao sufrágio. A Nova Zelândia torna-se o primeiro país a conquistar o sufrágio feminino, em 1893; nos Estados Unidos da América, por exemplo, este direito é conquistado em 1919.

Nancy F. Cott, no seu ensaio *Feminist Theory and Feminist Movements: the Past Before Us* (1987), afirma que «[f]eminism is nothing if not paradoxical» (Cott, 1987: 49). A autora sustenta o argumento referindo que um dos grandes paradoxos do feminismo é o facto de reconhecer a diversidade entre as mulheres ao mesmo tempo que afirma que as mulheres reconhecem a sua unidade; isto é, uma unidade baseada numa situação de subalternidade social comum aos indivíduos do sexo feminino da espécie. De facto, embora os movimentos feministas lutem pelos direitos das mulheres enquanto grupo, é importante não esquecer a diversidade dos membros que o integram – i.e. mulheres de diferentes etnias, de idades diferentes, provenientes de diferentes estatutos sociais, etc. É importante manter esta premissa em mente de forma a evitar olhar o feminismo como um movimento uniforme composto por um grupo uniforme e homogéneo: «as much as women have common cause in gender issues, they are differentiated by political and cultural and sexual loyalties, and by racial, class and ethnic identities» (Cott, 1987: 58). A unidade baseada na identidade sexual biológica não se coloca; diferentes *backgrounds* irão levantar diferentes questões e denúncias da posição subalterna das mulheres.

Consequentemente, a própria relação entre o conceito de «mulher» e o movimento feminista é complexa. Isto é, se há grupos que defendem que qualquer pessoa que partilhe a preocupação com os interesses das mulheres é, inevitavelmente, feminista (quer o reconheça ou não), há grupos que defendem que ser-se mulher (e/ou defender os direitos das mulheres)

não implica necessariamente ser-se feminista. Ora, se nem todas as mulheres se assumem como feministas nem são apenas elas que se podem assumir como tal, é importante separarmos a história do feminismo da história das mulheres, ainda que não devamos pensar uma sem a outra. Desta forma, o feminismo não pode, também, reclamar a mulher como o seu domínio, visto que muitas delas não se reveem nas lutas do movimento feminista. Devido a estas disputas internas mais agudas nos anos 70, o próprio conceito de feminismo é objeto de questionação e de reflexão, sofrendo uma fragmentação.

Em simultâneo com a ascensão dos movimentos sociais de contestação (a segunda vaga de movimentos feministas, por exemplo), os Estudos Culturais começam a ganhar expressão e a emergir como área de estudo fundamental para a compreensão (e transformação) da sociedade, nomeadamente na sua problematização das identidades. É neste contexto que, na década de 1970, nascem nas universidades americanas e, mais tarde, nas europeias os programas *Gender Studies* e *Women Studies*, que em português encontram tradução em «Estudos Feministas», «Estudos sobre as mulheres» e «Estudos de Género». Nesta fase, a preocupação dos movimentos feministas vai para lá da questão da igualdade entre os sexos na organização social; o principal objetivo é, agora, alterar a definição de género em termos de oposição, salientando que as diferenças biológicas não justificam diferenças em termos de papéis sociais. Torna-se cada vez mais recorrente uma reflexão acerca dos papéis de género inseridos numa determinada cultura – neste caso, na cultura ocidental. Isto é, os papéis de género começam a ser pensados como cultural e socialmente construídos. Ser homem ou ser mulher, na sociedade ocidental, resulta de constrangimentos culturais. Por outro lado, esta questão permite um debate acerca das identidades de género e sexual, desconstruindo a simples dualidade fundada exclusivamente no sexo biológico (de nascença).

Longe de ser unívoco, o termo «feminismo» abrange várias conceções diferentes, admitindo diversos posicionamentos e a existência de vários feminismos,

The fragmentation of contemporary feminism bears ample witness to the impossibility of constructing modern feminism as a simple unity in the present or of arriving at a shared feminist definition of feminism. [...] it now makes more sense to speak of a plurality of feminisms than of one. (Delmar, 1987: 9).

Comumente, a multiplicidade de orientações feministas é dividida em dois grandes grupos: liberal e radical. O Feminismo Liberal (ou igualitário ou tradicional) reivindica a igualdade e a homogeneidade entre os comportamentos femininos e masculinos, defendendo

que «[e]nquanto parte desfavorecida da sociedade, a mulher tem que ser defendida numa luta que só terminará quando o seu estatuto social e político for considerado equivalente ao do homem» (Amaral e Macedo, 2005: 76). De notar que a defesa destes direitos remete já para a Idade Moderna, nomeadamente com a publicação das obras *A Vindication of the Rights of Men* e *A Vindication for the Rights of Women*, em 1790 e 1792, respetivamente, por Mary Wollstonecraft. Como o próprio nome indica, o Feminismo Radical, por seu turno, vai mais longe, defendendo uma alteração de princípios e do *status quo*; ao mesmo tempo que se promove uma nova forma de estar no mundo, na qual os direitos das mulheres surgem como uma consequência lógica dessa mudança, os próprios valores femininos<sup>8</sup> contribuem para essa mudança. O Feminismo Radical é, acima de tudo, um movimento que pretende alcançar uma transformação social a vários níveis – a crítica às sexualidades masculina e feminina, por exemplo, gera um debate acerca da heteronormatividade da sociedade ocidental. Judith Evans complementa esta classificação acrescentando, para além destas duas correntes feministas, o feminismo socialista, o feminismo cultural e o feminismo pós-moderno. Na sua conceção, o Feminismo Socialista representa uma tentativa de atender ao poder que as mulheres poderão desempenhar numa democracia enquanto que o Feminismo Cultural pretende dar voz à especificidade da cultura feminina, sendo um movimento essencialista e separatista. Finalmente, o Feminismo Pós-moderno reflete essencialmente acerca da fragmentação do «eu» e da perda de identidade, contestando as clássicas posições de natureza/cultura, sexo/género, masculino/feminino.

É também devido a essa pluralidade dentro do movimento feminista que, a partir da década de 60, começam a ser pensados outros conceitos que se articulam com a luta pelos direitos das mulheres. A par da igualdade, por exemplo, é, agora, também pensada a diferença: «[b]oth theory and practice in feminism historically have had to deal with the fact that women are the same as and different from men» (Cott, 1987: 49). Cria-se, assim, um paradoxo no seio dos movimentos feministas no qual quer o argumento de *sameness* – «same intellectual and spiritual endowment as men» (Cott, 1987: 50) – quer o argumento de *difference* – «their sex differed from the male» (idem) – se tornam válidos. No primeiro caso, as mulheres apelam à necessidade da igualdade de oportunidades para se desenvolverem; conseqüentemente, no segundo caso, essa igualdade de oportunidades (na educação, no trabalho, na política, na

---

<sup>8</sup> Escrevo «valores femininos» no sentido de valores que expressam as particularidades do feminino e que podem até denunciar a subalternidade da mulher. Ainda assim, é importante ter presente a noção de que este conceito é sempre discutível.

cidadania, etc) proporciona à mulher um espaço para exprimir a(s) sua(s) diferença(s): «insofar as women were like men they deserved the same rights, and insofar as they differed they ought to represent themselves» (Laidlaw *apud* Cott, 1987: 52).

Embora, numa primeira leitura, possa parecer um argumento algo paradoxal, parece-me coerente que o argumento feminista englobe não só as semelhanças entre homem e mulher mas aponte, também, as suas diferenças.

Desta forma, também a sexualidade e o corpo feminino começam a ser temas centrais na reflexão feminista, assim como a importância da desconstrução dos papéis de género na formação da identidade. Assim, é importante separarmos os termos «sexo» e «género», por vezes usados como sinónimos: enquanto o sexo é um critério anatómico, hormonal e de cromossoma, o género diz respeito às características socialmente construídas atribuídas ao homem e à mulher. Todavia, a construção social dos papéis de género aproxima e associa estes dois conceitos num só, determinando o comportamento socialmente adequado a cada um dos géneros no contexto de uma cultura específica. Pretendendo desconstruir os papéis de género e as normas de conduta associadas a cada um deles, a partir da Segunda Vaga, os movimentos feministas criticam e repensam a definição de mulher em contraste com a definição de homem; isto é, o facto de a mulher ser definida numa relação de oposição com o homem. Em suma, é posta em causa a definição e a formação da identidade dos indivíduos. De facto, o conceito de *otherness* é essencial e necessário para a organização do pensamento humano; *eu* defino-me em relação ao *outro*. Por outro lado, este conceito de *otherness* coloca a tónica na hierarquia de poder existente em qualquer relação humana. Isto é, se o *outro* é diferente do *eu*, então não pertence, está à margem do *eu*. O *outro* é inferior.

Castells aponta que «do ponto de vista sociológico, toda e qualquer identidade é construída» (Castells, 2007: 4) e «ocorre num contexto determinado por relações de poder» (Castells, 2007: 8). A representação da mulher como inferior ao homem está presente na cultura ocidental desde a Antiguidade Clássica. Aristóteles, por exemplo, olhava a mulher como um *homem deficiente*. No seu ensaio seminal, *O Segundo Sexo* (1949), fazendo a história das relações entre os sexos na cultura ocidental, Simone de Beauvoir demonstra que o termo homem tem sempre uma conotação positiva, representando a norma e tornando-se um conceito para a humanidade no geral enquanto que, por oposição, o termo mulher é secundário, o *outro* em relação à norma, definido pela sua relação com o conceito de homem – daí o feminino ser definido como o *segundo sexo*, o *outro*. Se o homem é viril e forte, a mulher

é sensível e frágil. Se, por um lado, a identidade feminina é apontada como inferior, por outro, a identidade masculina é enaltecida como positiva e superior. Isto é, como argumenta Helena Neves no seu ensaio «O corpo das mulheres na história: corpo desapropriado» (2007), se o homem é definido, desde o pensamento socrático, como um ser racional, animal político, produto da cultura e da história e possuidor de um corpo, a mulher é um corpo, «um corpo natural, um corpo natureza que age sem saber porquê como todas as coisas da natureza» (Neves, 2007; 308) – como o «fogo queima e não sabe que queima» (idem). A mulher é, portanto, vista como um corpo (re)produtor, uma natureza desordenada, possuidora de um órgão perturbador – o útero, *imbecilias sexus* – responsável pela amoralidade da mulher. São também estas diferenças biológicas interiores e exteriores do corpo que fundamentam a marcação dos lugares, isto é, o espaço privado ou interior, afastado do poder, é relegado à mulher, enquanto que o espaço público ou exterior, lugar da política e da história, pertence ao homem. Helena Neves defende que é precisamente nesta «representação cultural dos sexos, fundamentada numa conceptualização de carácter biológico, que radica a problemática do género» (Neves, 2007; 307).

A esta componente do carácter biológico prende-se inerentemente as questões da sexualidade e da identidade sexual, nomeadamente femininas. Se os papéis de género ditam os comportamentos associados a cada género então, a sexualidade não pode ser isolada da ordem social, pois o comportamento dos indivíduos na própria relação reflete (ou poderá refletir) as normas articuladas pela sociedade. Desta forma, é atribuído à mulher um papel passivo que ilustra a relação de poder entre o masculino (superior, com um papel ativo) e o feminino (inferior e sem qualquer papel ativo). Os estudos acerca da sexualidade realizados até meados do século XX não atribuem, então, importância à sexualidade feminina como prática autónoma da sexualidade masculina, subalternizando-a aos modelos de padrão masculino:

A situação de subalternidade das mulheres na sociedade determinou que a sua sexualidade fosse ignorada e que só na segunda metade do século XX, em particular durante e após a Segunda Vaga do feminismo, a sexualidade feminina fosse encarada como existente e algo diferente da sexualidade masculina e fosse objecto de estudos. (Campos, 2007; 281)

A sexualidade masculina é, agora, também ela vista como um constructo social e uma forma de poder; é, portanto, necessário ter em conta a particularidade da sexualidade feminina em si mesma e como independente. Nas culturas ocidentais de matriz judaico-cristã, as normas de conduta determinavam, até há bem poucos anos, que incumbia às mulheres protegerem a

sua virtude até ao casamento e, após o matrimónio, a função da maternidade era a mais valorizada. Pelo menos ao nível das representações<sup>9</sup>, a sexualidade feminina resumia-se à fertilidade; o campo do prazer é reservado ao masculino. O próprio livro fundacional da religião cristã – predominante na sociedade ocidental – apresenta dois modelos dicotómicos reguladores do comportamento das mulheres: Eva e Maria. Eva simboliza as mulheres transgressoras enquanto que Maria simboliza as mulheres virtuosas, todas aquelas que se integram na sua totalidade no estereótipo de mulher submissa (e, logo, em posição subalterna). Na matriz cristã, a mulher deveria ser, então, a fonte e o objeto de prazer do homem, sendo-lhe negado o seu próprio prazer, representação esta que tem o seu triunfo na moral burguesa e o seu momento de apogeu no século XIX e primeira metade do século XX.

Segundo Ana Campos, no ensaio «Sexualidade e feminismo» (2007), um dos objetivos a atingir pelos movimentos feministas a partir da Segunda Vaga é exatamente promover debate sobre a sexualidade feminina e reivindicar o direito ao corpo, incluindo o direito ao prazer. A autora aponta, ainda, para a necessidade de um papel mais ativo da mulher na sexualidade, nomeadamente no ter uma voz que expresse a sua vontade: «[a]s questões da decisão sobre iniciar ou não uma relação sexual [...] são questões a ter em conta na sexualidade feminina que os modelos tradicionais de resposta sexual não contemplam» (Campos, 2007; 287).

Ana Campos salienta a ausência de uma linguagem própria da sexualidade feminina e a importância da emergência da mesma. De facto, se a nossa perceção do mundo é definida pelos nossos sistemas de representação, a linguagem torna-se um sistema de representação essencial (senão mesmo o mais importante) para o nosso conhecimento e visão do mundo e, conseqüentemente, as nossas práticas. A todo e qualquer sistema de representação estão inerentes implicações culturais que o delimitam e que são, ao mesmo tempo, por ele refletidas; desta forma, a linguagem, por ser uma capacidade adquirida desde cedo e, conseqüentemente, naturalizar o processo e o discurso, «is the main means by which cultural values are recycled and sustained from generation to generation» (Morris, 1997: 8). Assim sendo, a linguagem é a prática significativa na e pela qual o sujeito se transforma em ser social; na mesma linha de pensamento, a identidade feminina é construída na e pela linguagem: «o sujeito é construído pelo discurso na medida em que este condiciona as suas práticas e interações bem como este se vê a si próprio», conforme argumenta Ana Maria Correia em «Assimetrias de género:

---

<sup>9</sup> Falo exclusivamente de representações, uma vez que o conhecimento das práticas – tanto quanto são passíveis de serem conhecidas – é um trabalho de historiografia que aqui não cabe.

ensino e liderança educativa» (2009). Para desconstruir os discursos é fundamental saber como eles estão organizados.

O pensamento crítico feminista investiga, portanto, o modo como a linguagem, na sua opacidade, destabiliza a relação entre identidade e realidade e desconstrói o conceito de identidade enquanto categoria fixa e imanente e adverte para a necessidade de deixar em aberto a questão da diferença sexual enquanto produto culturalmente construído. Ou seja, a questão do género torna-se, sobretudo, uma questão de linguagem e as diferenças de género passam a ser, antes de mais, diferenças estabelecidas e fixadas na linguagem; é pois, também pela linguagem que podem ser questionadas e reconfiguradas.

Com esta problemática da identidade e da sexualidade articula-se diretamente a questão do corpo e do direito do indivíduo sobre ele. Ao consciencializarem a especificidade da sexualidade feminina, os movimentos feministas pensam o impacto do corpo para a perpetuação ou desconstrução dos papéis de género. Isto é, se, como defende Merleau-Ponty, o conhecimento do nosso próprio corpo e do mundo só pode ser adquirido através do corpo – sendo que a experiência é do corpo mas, ao mesmo tempo, é formulada por ele – então os corpos «articulam discursos, sem necessariamente falarem, porque são codificados com e como símbolos» (Merleau-Ponty *apud* Amaral e Macedo, 2005: 25), inscrevem e transparecem códigos sociais.

A argumentação em torno do que é «natural» e do que é resultado de construção cultural tem uma longa história e continua a ser fraturante, não só entre as académicas feministas mas também muito para além desta área de investigação, com particular incidência na antropologia. Marcel Mauss defende que não existe comportamento natural; pelo contrário, todo e qualquer tipo de ação carrega um cunho de aprendizagem. Por outro lado, em *The Two Bodies*, ensaio incluído num livro originalmente publicado em 1970<sup>10</sup>, a antropóloga Mary Douglas argumenta que há inevitavelmente um comportamento natural – só assim se pode justificar a necessidade do sono e da alimentação, por exemplo, sensações experimentadas por todos os seres humanos em qualquer parte ou altura –, porém este é culturalmente determinado. Desta forma, o corpo deve refletir os códigos e valores sociais, tornando-se, portanto, num veículo de expressão. Ao encaixar-se nas normas de conduta da sociedade, o seu comportamento é reduzido a uma passividade e transparência conhecidas e previsíveis; ou

---

<sup>10</sup> Este ensaio é um capítulo do livro *Natural Symbols*, de 1970.

seja, perante dadas situações, as respostas e/ou reações por parte de diferentes corpos serão semelhantes, pois estão condicionadas e sob influência dos códigos e valores sociais. Corpo e cultura representam dois corpos distintos – «the two bodies are the self and society» (Douglas, 2005: 81) – e indissociáveis: «sometimes they are so near as to be almost merged; sometimes they are far apart. The tension between them allows the elaboration of meaning» (idem).

Contudo, se, por um lado, o corpo está condicionado pela cultura na qual está inserido, por outro, também ele pode servir como meio de contestação das normas e valores dessa mesma cultura. Desta forma, na década de 70, os movimentos feministas reclamam o corpo como o lugar da diferença e um polo fundamental de luta e resistência e exigem o direito de decisão sobre o seu próprio corpo<sup>11</sup> – nomeadamente através das lutas pelo uso de contraceptivos e pelo direito ao aborto. Estas reivindicações no âmbito do corpo feminino traduzem uma política de localização, isto é, um reclamar de um território espaço-temporal ocupado cujo objetivo, como refere Adrienne Rich, deve ser «[t]entar ver, como mulher, a partir do centro» (Rich *apud* Amaral e Macedo, 2005: 25).

Já anteriormente apresentei como os sistemas de representação condicionam a nossa perceção do mundo; para além da própria linguagem, numa sociedade de consumo, a imagem torna-se um meio de representação essencial tanto para publicitar o produto de consumo como, e acima de tudo, para formular a ideia do corpo (feminino) apresentada como ideal<sup>12</sup>. Vivemos numa sociedade em que a imagem é fundamental. Somos constantemente confrontados com imagens dentro e fora de casa, no espaço público e no espaço privado; ela torna-se uma das principais formas de comunicação. Não podemos ter em conta apenas o papel da publicidade na televisão, nas revistas e nos jornais; ainda que evitássemos o contacto com este tipo de representações, teríamos sempre um contacto visual constante com o nosso próprio corpo através dos espelhos. O visual estabelece-se como um traço particularmente marcante do feminino nomeadamente na transmissão das ideias de corpo e comportamento ideais. Apesar de a mulher ser comumente pensada como o principal sujeito consumidor ela é, acima de tudo, objeto de consumo, um modelo construído pela sociedade no qual «o corpo

---

<sup>11</sup> A luta pelo direito sobre o próprio corpo adquire também importância para os movimentos *queer*, sobretudo no âmbito da identidade sexual. Isto é, há uma tentativa de inversão da suposição «that the 'outter' male or female body is an expression of the 'inner' masculine or feminine self» (Fraser & Greco, 2007: 13) e de contestação do binómio masculino/feminino.

<sup>12</sup> Num contexto de heteronormatividade.



superfície não é ainda o corpo sujeito» (Neves, 2007: 318). Este constante confronto com imagens de beleza padronizada coloca na margem os corpos femininos que fogem desse padrão, contribuindo para um crescente «bodily self-consciousness and self-scrutiny» (Fraser e Greco, 2007: 27).

É neste contexto que, a partir da década de 60, os movimentos feministas formulam críticas e levantam questões acerca da imagem dominante do corpo feminino transmitida ao público através dos *media* e das artes visuais – de que modo produzem essas representações visuais significados? Que ideologia do que é e do que deve ser a mulher transmitem? Que representação social do feminino constroem? Com o intuito de expor visualmente os significados culturais associados a um género e a outro, o movimento de contestação *Women in Advertising*, fundado em 1970, substitui imagens do feminino em anúncios publicitários por homens na mesma situação. A sensação de estranheza, ou até mesmo do ridículo, causada no espectador evidencia, mais uma vez, a construção social dos papéis de género e, consequentemente, dos estereótipos. Para além disso, este exercício representa uma tentativa de subversão dos *gender roles*.

Embora o início desta luta pela representação realista, não objetificada e não estereotipada do feminino remeta para os debates centrais da Segunda Vaga dos movimentos feministas, ela perdura nos dias de hoje. Apesar de, em 1997, Manuel Castells ter apontado o declínio das formas tradicionais da família patriarcal, temos consciência de que ainda vivemos numa sociedade patriarcal que perpetua a imagem do feminino como subalterno e objetificado. Para além dos movimentos, contestações e protestos, muitas feministas encontram um espaço de luta e resistência ao sistema na arte, nomeadamente no âmbito da escrita.

## **O Feminino e o Utopismo**

Ora se a literatura é uma prática de grande influência cultural, uma obra elaborada num dado momento da história irá sempre refletir o tempo e os valores da sociedade em que foi escrita. Deste modo, é possível verificarmos como os valores da cultura patriarcal são perpetuados de tal forma que, muitas das vezes, nem nos apercebemos uma vez que se encontram naturalizados, isto é, são aceites como sendo «natureza» e não resultado de uma construção social; por outro lado, é também devido a este aspeto que as feministas veem nela

um local no qual podem encontrar a sua voz, numa tentativa de alterar os valores expostos até então. Um dos motivos que impulsiona a prática da escrita no seio dos movimentos feministas é o facto de grande parte das obras canonizadas da cultura ocidental terem sido escritas por homens e darem primazia a um ponto de vista masculino – muitas vezes, mesmo em obras escritas por mulheres. O «acesso ao cânone» tornou-se uma das linhas de atuação de escritoras e críticas literárias com consciência feminista. Muitas destas obras refletem valores partilhados pelo patriarcado cujo (pouco) espaço que reserva às vozes femininas apenas apresenta figuras estereotipadas que ocupam um lugar passivo. Conforme argumenta Pam Morris; «[t]he active, judging consciousness within most texts [...] is male; the female is almost always the passive object of the narrative gaze, to be judge or praised or punished» (Morris, 1997: 29). Neste âmbito, a crítica literária feminista aponta a necessidade de nos tornarmos leitoras e leitores resistentes e de resistência; isto é, quando lemos uma obra – canónica ou não – devemos tomar uma atitude crítica e saber identificar e questionar o uso dos estereótipos nas representações do feminino (entre outros estereótipos, naturalmente). Conforme Morris, uma observação da literatura ocidental revela que a mesma atitude ou qualidade de uma personagem, por exemplo, pode traduzir-se de forma diferente consoante se trate de uma personagem feminina ou masculina:

To be heroic, plots tell us, men must embrace action, seeking to shape circumstances to their will whereas for women heroism consists of accepting restrictions and disappointments with stoicism. (Morris, 1997: 32)

Não só as personagens femininas são submetidas a um estereótipo de papel de género, mas também, historicamente, e de uma forma geral – embora em transformação –, as mulheres que demonstram um gosto pela prática da escrita o são: ainda hoje podem ser vistas não como artistas ou como intelectuais, tal como a sua arte não é reconhecida. A sua «condição de mulher» secundariza o seu trabalho intelectual e criativo, cujo reconhecimento, em graus diferentes, dependendo do contexto, encontra dificuldades. Os próprios críticos masculinos encaram-nas como «unhappy women denied family fulfilment» (Morris, 1997: 44) – isto é, mulheres que não conseguiram cumprir o seu *dever* de maternidade e, por isso, ocupam um espaço *reservado* ao homem – e apontavam para os perigos que um exercício intelectual como a escrita poderia despertar na mulher (frágil e demasiado emocional) – «mental excitement would seriously damage a women's always precarious physical and mental health» (idem) – demonstrando que a obra elaborada por uma mulher nunca terá a mesma credibilidade e

legitimidade que a obra escrita por um homem<sup>13</sup>. O próprio facto de a escrita feminina não se encaixar no campo da escrita no geral e necessitar de se afirmar e diferenciar num campo à parte – *women's writing* – traduz a discriminação e o afastamento desta relativamente à atividade intelectual da escrita e ao cânone literário enquanto que «writing by men is just writing» (Morris, 1997: 46). Acerca deste afastamento das mulheres nas atividades intelectuais, Beauvoir argumentava no final da década de 1940, «[c]omo poderiam as mulheres ter tido génio, quando toda a possibilidade de realizar uma obra genial [...] lhes era recusada?» (Beauvoir, 1981: 548).

Todavia, afirma Morris, tem havido, em parte devido à crítica literária feminista, uma crescente recuperação e (re)descoberta da escrita feminina ignorada e negligenciada ao longo da história, tornando-se cada vez mais divulgada e disponibilizada a um público cada vez mais alargado. A escrita de autoria feminina torna-se, então, fundamental para uma subversão dos pontos de vista transmitidos através da arte literária:

[w]omen's stories help us live and dream as women [...]. Writing by women can tell the story of the aspects of women's lives that have been erased, ignored, demeaned, mystified and even idealized in the majority of traditional texts. (Morris, 1997: 60)

Desta forma, abre-se um espaço para a vocalização das vivências femininas e, ao mesmo tempo, são desconstruídos os estereótipos perpetuados pelas obras literárias canónicas e não só. Devido à componente emocional de qualquer tipo de expressão artística, a literatura «may [...] provide a more powerful understanding of the ways in which society works to the disadvantage of women» (Morris, 1997: 7), apelando e provocando emoções e, simultaneamente, reflexão, na leitora e no leitor. Isto é, abrindo espaço para a expressão das vozes femininas, ocorrerá uma mudança na perceção da nossa realidade.

Entendendo a literatura como (também) um sistema de significação que produz modelos novos de comportamentos e de relações sociais, incluindo nestas as relações entre os sexos, é fácil de perceber a adesão das escritoras feministas ao género literário utópico, no qual, relembro, se incluem as distopias. Por um lado, devido ao facto de a teoria utópica ter exercido uma grande influência, de várias formas, sobre o movimento feminista – na era pós-1960 observamos a existência de elementos utópicos no movimento –; por outro lado, o facto

---

<sup>13</sup>Daí muitas autoras, ao longo da história – inclusive mesmo já no século XX – terem optado por heterónimos que se aproximam de nomes de masculinos ou assinando apenas com o sobrenome. O masculino confere imediatamente mais credibilidade ao trabalho intelectual e criativo

de a escrita utópica/distópica, como foi previamente referido, descrever e contestar relações de poder, implícita ou explicitamente, torna-a um campo favorável à escrita feminina e feminista, nomeadamente no combate a uma sociedade patriarcal. Desta forma, o modo utópico assume-se como veículo para a crítica social feminista: através da contestação dos valores masculinos poderão ser exaltadas as vivências e as experiências femininas – «utopian literature may figure a new ethical order projected on ‘feminine’ qualities» (Morris, 1997: 7) – que servirão de argumento para a emergência de uma subversão dos valores dominantes na sociedade, em particular os que resultam na subalternidade das mulheres. Consequentemente, esta tentativa de subversão de valores implica, também, uma crítica ao próprio utopismo enquanto género literário tradicionalmente masculino; isto é, é posto em causa o facto de os projetos utópicos não representarem, para a mulher «an alternative place» (Fortunati e Trousson, 2000: 641), pois elas continuam a ser subalternas – na sua representação e no espaço que lhes é reservado na narrativa:

we cannot say that the female protagonist is introduced due to any desire to paint the feminine psychology in any depth. She is there for the sole purpose of adding a bit of zest to the tale. On the other hand, male characters are primarily but spokesmen for his or her ideas (Fortunati e Trousson, 2000: 639)

Será, portanto, necessária uma renovação da caracterização das personagens femininas e uma abertura a espaços onde possam ser elas mesmas a tomar ação e a expressar as suas vontades e ideias. Um espaço no qual as personagens femininas não precisem que uma personagem masculina as guie; um espaço no qual elas conquistem a sua autonomia – e mesmo poder.

Centrando a sua visão no papel das mulheres na sociedade e na cultura, Qingyun Wu argumenta que o utopismo feminino se distingue dos demais textos utópicos «na medida em que apresenta uma crítica à opressão patriarcal, baseando o futuro da mulher e da humanidade em valores feministas» (Wu *apud* Amaral e Macedo, 2005: 192); ou seja, ao encontrar um espaço onde pode divulgar a sua voz, a mulher já não tem de sonhar através dos sonhos do homem; ela sonha os seus próprios sonhos:

They [women writers] not only desire to criticise and deconstruct the *status quo*; but also, and more importantly, they desire to present a world which is radically different from the present: that is, a world no longer structured on the rigid traditional division of sexual roles, a world capable of giving voice ‘to the female territory of difference’ (Fortunati e Trousson, 2013: 28)

Em suma, a literatura, a par dos movimentos de contestação social, surge como mais um campo de batalha, um terreno onde se luta pela «capacitação para a ação» de metade da humanidade.

## Capítulo II – Personagens femininas num mundo distópico

*O, wonder! / How many goodly creatures are there here! / How beauteous mankind is! O  
brave new world, / That hath such people in't*

(The Tempest, V, I)

A consciência feminista de algumas mulheres escritoras resulta na criação de obras utópicas de carácter feminista. Neste âmbito, podemos destacar alguns títulos como *Herland* (1915), de Charlotte Perkins Gilman, *Lesbian Body* (1973), de Monique Wittig, *The Dispossessed* (1974), de Ursula Le Guin, *The Female Man* (1975), de Joana Russ, *Woman on the Edge of Time* (1976), de Marge Piercy e *The Wanderground* (1979), de Sally Miller Gearheart.

Desta escrita utópica feminista resultam, não só, uma reflexão sobre a nossa sociedade patriarcal, como também um incentivo para um olhar renovado sobre as obras – não só literárias, mas de qualquer manifestação cultural – escritas até então, algo de que os Estudos Feministas se ocupam:

One of the most stimulating directions in the study of utopia as a literary genre is focused on the controversial debate if utopia is traditionally a male genre. Women's Studies have revisioned the history of utopias from the woman's point of view and have revealed a profound gap between the reformist intention show by the utopian author in writing his innovative political-economic or religious proposals and his moralistic and censorial conservatism when dealing with the problems of women. (Fortunati e Trousson, 2013:641)

De facto, como já tínhamos visto no capítulo anterior, quando encontramos uma personagem feminina na literatura utópica/distópica, ela não é portadora das suas próprias ideias ou mesmo das suas ações; o homem serve, sim, de porta-voz e protagoniza as ações que representam uma tentativa de mudança do sistema totalitário que caracteriza a sociedade na qual habita. Partindo deste contexto, parece-me pertinente a escolha de *BNW* e de *HT* como objetos de estudo desta dissertação: no primeiro caso, por um lado, temos a oportunidade de aprofundar a perspetiva das personagens femininas mais relevantes atribuindo-lhes mais significância ao invés de as categorizarmos automaticamente como incapazes de promover e liderar uma mudança; o segundo caso, por seu turno, apresenta-nos um universo no qual a reflexão relativamente à opressão da sociedade é-nos transmitida por uma personagem feminina sendo que é ela, juntamente com outras personagens (femininas, principalmente), que conspira e sonha com uma sociedade mais liberal e tolerante.

Esta análise mais profunda das personagens femininas permitir-nos-á refletir acerca da afirmação de Fortunati e Trousson na sua obra *Dictionary of Literary Utopias*:

we can [...] see the [...] tenacious conservatism in the treatment of the female character in the twentieth century dystopias [...]. Therefore we have Lenina, Linda and Julia [...] [who] appear to be perfectly integrated in the system and incapable of rebellion. (Fortunati e Trousson, 2013:641)

Perante este argumento podemos colocar várias questões: será que, de facto, as personagens femininas – nomeadamente Lenina<sup>14</sup> e Linda, fundamentais para a análise levada a cabo nesta dissertação – estão, como referem os autores, «perfeitamente integradas» no sistema ou há algo na sua conduta e nos seus comportamentos que poderia despontar uma rebelião? Será que as personagens masculinas não se enquadram, de certa forma, também no sistema? De que forma é que as personagens e a escrita de Atwood quebram este conservadorismo geral no tratamento das personagens femininas?

No caso particular do romance de Atwood, aliás, Stephanie Barbé Hammer, no seu artigo «*The World as it Will be? Female Satire and the Technology of Power in The Handmaid's Tale*» (1990), considera-o uma exceção, na medida em que é das poucas obras satíricas escritas por uma mulher criticamente reconhecidas e com sucesso de vendas:

In particular, *The Handmaid's Tale* plays a significant role in the evolution of women's writing in so far as it represents one of the few commercially successful and critically recognized (if not universally acclaimed) contributions by a woman writer to a literary genre dominated by men—namely, satire. (Hammer, 1990: 39)

É, portanto, relevante uma abordagem das personagens no quadro do que tenho vindo a argumentar. A análise de qualquer personagem requer, antes de mais, uma contextualização e análise do espaço em que ela se insere na economia narrativa. São as regras que lhes são impostas que irão, de certa forma, condicionar o seu percurso na narrativa. Tendo em conta que nos encontramos no âmbito de duas narrativas distópicas, estas normas impostas por autoridades governamentais irão apresentar-se em maior escala e com uma maior relevância. Exemplo disso é a própria estrutura rigidamente hierárquica das sociedades, nas quais, por

---

<sup>14</sup> A grande parte dos nomes das personagens criadas por Huxley tem por referente uma personagem histórica real: Lenina refere-se a Lenine, Bernard Marx a Karl Marx, o Grande Ford a Henry Ford e é ainda mencionado um dr. Wells referente ao autor de *The Time Machine*, H.G. Wells.

exemplo, as cores e o vestuário representam um importante instrumento de identificação e distinção entre os vários escalões da hierarquia.

Em ambas as distopias, o primeiro referente espacial descrito apresenta-se como um espaço pesado e frio. Estamos, em *BNW*, no Centro de Incubação e de Condicionamento de Londres-Central e, em *HT*, no *Red Center*, isto é, no local onde as *Handmaids* serão formadas antes de serem atribuídas a uma casa. Parece-me bastante irónico que os locais que simbolizam o princípio da vida remetam para tais ambientes de morte e de secretismo, respetivamente: «[t]he overalls of the workers were **white**, their hands gloved with a **pale corpse-coloured** rubber. The light was **frozen, dead, a ghost.**» (Huxley, 2004: 1, negritos meus); «There was old sex in the room and loneliness [...]. We learned to whisper almost without sound. [...] We learned to lip-read [...]. In this way we exchanged names, from bed to bed» (Atwood, 2010: 13-14).

Para além destes aspetos, as duas sociedades aproximam-se, também, na sua posição em relação ao conhecimento, à memória e à cultura. No caso de *BNW*, vemos como privilegiado o conhecimento científico e tecnológico e como ele representa a única e a mais precisa fonte de conhecimento, mas desprovido de toda e qualquer humanidade; por seu turno, em *HT*, vemos como a sociedade se apoia, essencialmente, na religião. Desta forma, ambas as sociedades rejeitam todo o conhecimento que deriva das letras, da história e das humanidades: em *BNW*, todas as línguas para além do Inglês são línguas *mortas*, todas as grandes obras essenciais para a sociedade ocidental são abolidas – ninguém, para além de John e de Mustapha Mond, tem conhecimento das peças e sonetos de Shakespeare – e sabemos que um dos lemas da sociedade é «history is blunk» (Huxley, 2004: 29); paralelamente, no universo de *HT*, vemos como todo o exercício de escrita e de leitura – até das mais simples revistas – é abolido e proibido.

Em ambos os casos verificamos uma ausência de qualquer tipo de manifestação cultural: literatura, cinema, pintura, música. Através dos olhos de Offred deparamo-nos, em *HT*, com vários edifícios fechados, entre o quais uma universidade<sup>15</sup> – transformada numa prisão política – e um cinema. Apenas na memória de Offred permanecem o nome dos atores e das atrizes

---

<sup>15</sup> Sabemos, através de várias pistas na narrativa e de entrevistas feitas a Margaret Atwood, que o espaço onde a ação se passa tem por modelo Cambridge, no estado de Massachusetts, sendo, assim, esta a Universidade de Harvard



e, sobretudo, aquilo que aquelas mulheres representavam enquanto figuras conhecidas e potenciais modelos para outras mulheres ou raparigas:

Lillies used to be a movie theatre, before. Students went there a lot; every spring they had a Humphrey Bogart, with Lauren Bacall or Katherine Hepburn, women on their own, making up their minds. [...] I don't know when they stopped having the festival. (Atwood, 2010: 35)

Nas poucas ocasiões em que assistimos a manifestações artísticas, estas são usadas em prol da perpetuação das normas da sociedade vigente. No caso de *BNW*, por exemplo, constatamos que o cinema e a música dos *sexofones* são utilizados com propósitos e finalidades específicos: «they mean a lot of agreeable sensations to the audience» (Huxley, 2004: 194). Estas manifestações têm, então, como grande objetivo manter a estabilidade social do que propriamente produzir arte. No seu ensaio «'Eutopia' e 'distopia' no *Brave New World*, de Aldous Huxley», de Mauro César Bartolomeu e Mauri Cruz Previde, os autores comparam esta ausência de cultura no universo de *BNW* à «República» de Platão: «a cultura é banida do *New World* com o mesmo argumento com que Platão bane os poetas de sua República: eles são subversivos.» (Bartolomeu e Previde, n.d.: 6).

No contexto destas duas sociedades veremos como se formam as identidades das várias personagens e como estabelecem as relações entre si. Visto que o objeto de estudo desta dissertação são as personagens femininas e a forma como são vistas e representadas, o ponto de partida para este capítulo serão elas mesmas. Um dos principais aspetos que define as suas vidas nestas duas distopias é problemática da maternidade e da reprodução, explorada infra.

## **Maternidade e Reprodução**

O primeiro contacto que temos em *BNW* com uma personagem feminina surge quando Lenina nos é apresentada. Descrita como uma rapariga jovem, excecionalmente bonita e encantadora, a figura de Lenina aparece, assim, como a figura do ideal feminino nesta sociedade. Apesar da interação entre as várias personagens femininas não ser explorada em profundidade neste romance, a conversa entre esta personagem e a sua confidente, Fanny, revela-nos bastante acerca do papel da mulher nesta sociedade distópica: ela deve comportar-se sempre de forma atenciosa e simpática e nunca deve rejeitar um convite de um homem para sair. Para além disso, a atividade sexual é sempre incentivada no final de um encontro,

mas nunca para fins reprodutivos. O facto de a reprodução estar ao cargo exclusivamente da ciência permite ao homem manipular a genética dos embriões, produzindo, desta forma, seres humanos perfeitos; isto é, seres humanos que correspondem ao estereótipo de beleza do mundo ocidental. De forma geral, os habitantes de *Outro Lugar* são, então, descritos como altos, de corpos esbeltos e bonitos. Apesar de nunca utilizar o conceito de eugenia, este controlo na gestação e formação dos indivíduos introduz uma forma de eugenia.

Utilizado pela primeira vez em 1883 por Francis Galton, o autor associa este termo à ciência «which deals with all influences that improve the inborn qualities of a race»<sup>16</sup> (Galton, I: 1904). No início do século XX é fundada em Londres a *Eugenics Education Society*, a qual é fortemente apoiada pela elite britânica. H.G. Wells e George Bernard Shaw, por exemplo, são dois dos nomes que faziam parte desta sociedade. Apesar de nunca se ter juntado a esta sociedade, Huxley era, também, apoiante do movimento eugénico. Também nos Estados Unidos da América começa a ser difundido o pensamento eugénico, sem, tal como no caso da Grã-Bretanha, nunca se expandir para além de uma elite de pensadores. A questão central no pensamento eugénico prendia-se, essencialmente com a possibilidade de melhorar e promover a saúde e as capacidades intelectuais do indivíduo: «[a]ll creatures would agree that it was better to be healthy than sick, vigorous than weak, well-fitted than ill-fitted» (Galton, 2: 1904). De facto, Huxley – assim como muitos dos seus contemporâneos – via nos processos eugénicos uma possibilidade de encorajar um aumento da taxa de natalidade entre as «classes intelectuais» e promover a esterilização nas classes mais baixas. Tais políticas iriam melhorar as capacidades mentais das gerações futuras e, conseqüentemente, impulsionar uma maior qualidade de vida e sentido de cidadania. Na sua opinião, «eugenics was not a nightmare prospect but rather the best hope for designing a better world if used in the right ways by the right people» (Woiak, 107: 2007). Porém, há sempre o risco de estes progressos científicos e tecnológicos serem levados a extremos e/ou serem usados para praticar crimes contra a humanidade. Prova disso – remetendo ao tempo da escrita do romance – são, justamente, as políticas nacional-socialistas que rapidamente fizeram que associássemos «eugenia» a nazismo; este termo denota, desde então, no mundo ocidental, um significado pejorativo e associado à imoralidade. É importante questionar esta associação e pensar a eugenia como um ramo da ciência e não necessariamente associada a uma única posição política; não foi a eugenia que se serviu da ideologia nazi, foram, ao invés, os nazis que se serviram da eugenia de modo a por

---

<sup>16</sup> Termo *race* aqui usado no sentido de *gene*.

em prática as suas políticas<sup>17</sup>. Ao questionarmos o sentido pejorativo da palavra, poderemos aceitar que algumas práticas realizadas nos dias de hoje representam uma forma de eugenia<sup>18</sup> – práticas legais, contudo não totalmente livres de críticas e de objeções.

A interpretação da distopia de Aldous Huxley não é unânime e pode variar no espaço e no tempo – a obra não terá sido, certamente, interpretada da mesma forma antes e depois da segunda guerra mundial. Apesar de Huxley ver na eugenia um instrumento de controlo político e social, estaria, ao mesmo tempo, ciente da possibilidade de estas práticas serem levadas ao extremo. Ao escrever *BNW*, o próprio autor reflete acerca da natureza da sua obra: «he was unsure in his own mind whether he was writing a satire, a prophecy or a blueprint» (Bradshaw, XII: 2004). Se, por um lado, Huxley oferece um cenário futuro onde a eugenia desempenha um papel fundamental na estruturação da sociedade, não podemos negar a sátira ou crítica à standardização extrema dos indivíduos – o que iria, consequentemente, resultar numa falha da eugenia na construção de uma sociedade ideal:

It [the novel] could be parodying the eugenicists' hereditarian beliefs about a hierarchy of ability correlated with social class, or it could be a blueprint for how to build a relatively desirable society using selective breeding. (Woiak, 115: 2007)

Ora, esta normatização da reprodução articula-se também com a questão da maternidade e do papel da mulher na sociedade. Ambas as distopias apresentam visões distintas acerca da maternidade e da reprodução e que estabelecem vínculos diferentes com a sociedade ocidental. De facto, na nossa sociedade, a conceção acerca da maternidade sofreu várias alterações ao longo do tempo, relacionando-se, também, com a alteração do papel da mulher na sociedade. Inerentemente, as próprias relações no seio da família sofreram mudanças.

Percecionada como inferior ao homem na Antiguidade e até à Idade Média, a mulher não ocupava um lugar central na família, sendo a maternidade – enquanto poder maternal, e não a capacidade para a procriação – desvalorizada. A ênfase era colocada, ao invés, no poder paterno: «o homem era, então, percebido como superior à mulher e à criança [...] [dotado]

---

<sup>17</sup> Muitos dos eugenistas alemães desta época não eram nem apoiavam a ideologia nazi. As suas pesquisas foram fundamentais mas sempre desassociadas das práticas políticas.

<sup>18</sup> Por exemplo, a técnica de *pre-implantation genetic diagnosis* (PGD), que permite que pessoas com uma condição ou doença hereditárias evitem passá-las para os filhos, é, inegavelmente, uma forma de eugenia.

de uma autoridade natural sobre a esposa e os filhos» (Moura e Araújo, 2004: 45). Todavia, na segunda metade do século XVIII esta visão começa a alterar-se e exalta-se o «amor materno». Consequentemente, altera-se a dinâmica das relações conjugais e do matrimónio. O número de casamentos por conveniência diminui e aumenta o número de casamentos por escolha. Formula-se, assim, um novo discurso que reforça a necessidade de a mulher se ocupar dos filhos. Já no século XIX, com a normalização do modelo burguês de família, o bebé e a criança tornam-se os objetos privilegiados da atenção materna, sendo que a «devoção e presença vigilantes da mãe surgem como valores essenciais» (Moura e Araújo, 2004: 47).

Se, por um lado, existe uma crescente da valorização da mulher como mãe e dona do lar, por outro, esta valorização limita o papel ideal da mulher e cinge-o a estas atividades; isto é, qualquer mulher que se afastasse destas responsabilidades carregava consigo um sentimento de culpa e de «anormalidade». A maternidade é, portanto, fortemente associada à feminilidade; ser mãe faz parte do «papel natural» de uma mulher. De certa forma, em *HT*, esta conceção é levada ao extremo no que respeita o papel das *Handmaids* na sociedade: a sua única função é dar à luz. Não podemos considerar o seu papel como o cumprimento da maternidade na medida em que não serão elas a criar da criança; porém o facto de elas cumprirem a função física de dar à luz um bebé, proporcionará a outra mulher essa experiência da maternidade – no sentido de criar e cuidar de uma criança.

Contudo, como apontam Maria de Fátima Araújo e Solange Maria Sobottka Rolim de Moura no seu artigo «A maternidade na história e a história dos cuidados maternos» (2004), à medida que aumentam os acessos à educação e à entrada no mercado de trabalho à mulher, na segunda metade do século XX, denota-se uma crescente importância do papel paterno na criação dos filhos; a sua presença passa a ser valorizada. Segundo as autoras, com a abertura da mulher ao espaço público da sociedade, a «gestação passava a ser percebida como uma escolha pessoal» (Moura e Araújo, 2004: 52). Nesta crescente possibilidade de escolha apresentam-se como fundamentais os progressos tecnológicos e científicos na criação de métodos de contraceção. Se, até então, qualquer método para interromper a gravidez representava um risco para a vida da mulher, a partir daqui há uma abertura para uma escolha segura. É no século XIX que ocorre a «primeira grande explosão do aborto» como meio de limitar os nascimentos. Contudo, é o aparecimento da pílula contracetiva que marca o acesso a uma escolha livre na maternidade: «a recusa circunstancial da maternidade deu lugar à escolha da maternidade» (Scavone, 2001: 50). Esta possibilidade vai sendo consolidada no

decorrer do século XX e para tal contribuíram de forma fundamental os movimentos e a crítica feministas. De facto, desde os anos 70 do século XX que a teoria feminista se ocupa da problematização da maternidade, usando-a para fundamentar e explicar a desigualdade de géneros. Segundo Lucila Scavone (2001), as correntes feministas radicais consideravam a maternidade como o eixo fundamental da opressão das mulheres já que ela determinava o papel das mulheres não só na família, mas também na sociedade. O caminho proposto pelas feministas radicais dessa época era, então, a recusa consciente da maternidade.

Por outro lado, num segundo momento, uma nova corrente feminista inspirada pela psicanálise entendia a maternidade como um poder insubstituível que só as mulheres possuem e defendia que deveria ser pensada uma divisão de responsabilidades entre mãe e pai. A crítica feminista põe, assim, em causa o discurso dominante da «invenção da maternidade» ressaltando uma maior tomada de consciência das mulheres na construção de uma escolha reflexiva da maternidade e um questionamento mais profundo das relações de género na família, nomeadamente, uma discussão acerca do lugar do pai. Para além disso, o foco é colocado nas questões de segurança e direitos no uso dos diferentes métodos contraceptivos. A maternidade é, então, vista como uma experiência feminina e sobre a qual a mulher deve ter controlo.

Apesar de todas as mudanças feitas até agora e da existência de uma possibilidade de escolha face à maternidade, é preciso lembrar que ainda há muitas práticas discriminatórias. Mesmo existindo uma escolha, as mulheres que privilegiam a sua carreira profissional em oposição à sua vida familiar são, muitas vezes, ainda alvo de julgamentos como se, de certa forma, estivessem a faltar à sua função. Ainda que de forma diferente, as distopias de Huxley e de Atwood apresentam universos onde essa escolha não existe; as vidas das personagens femininas estão – neste aspeto e em muitos outros, como veremos posteriormente – condicionadas e mesmo determinadas.

Como já foi referido previamente, no universo de *BNW*, a mulher deve mostrar sempre disponibilidade para sair com um homem e para participar na atividade sexual que ele desejar no final do encontro; tal como, ainda nos dias de hoje é, na sociedade ocidental, sempre esperada uma resposta positiva por parte da mulher. É, aliás, desde tenra idade que as crianças – raparigas e rapazes – são expostas a jogos e atividades de cariz sexual, algo que é encarado com naturalidade pelos cidadãos desta sociedade: «[f]or a very long period before the time of Our Ford [...] erotic play between children had been regarded as abnormal (there was a roar

of laughter); and not only abnormal, actually immoral» (Huxley, 2004: 27). Para além disso, grande parte da população feminina desta sociedade é esterilizada (são referidas como «neutras»); àquelas que não o são, são ensinados, através da hipnopedia e dos chamados exercícios malthusianos, os métodos contraceptivos que devem ser aplicados antes da atividade sexual para prevenir a gravidez. Sabemos que a ciência ocupa um lugar fundamental neste universo distópico e que controla vários aspetos da vida humana. De certa forma, os avanços tecnológicos e o uso de contraceptivos são, aqui, levados ao extremo; o facto de a maior parte da população feminina ser esterilizada retira qualquer possibilidade de escolha a estas mulheres relativamente à maternidade. Estes procedimentos estão de tal forma entranhados nas normas socialmente aceites que, mesmo quando Lenina se encontra ébria devido a várias doses de soma, não se esquece de tomar todas as precauções necessárias no final de um encontro amoroso.

Esta necessidade de evitar e erradicar a gravidez mas nunca a atividade sexual demonstra, mais uma vez, uma relação de poder na qual a personagem feminina ocupa o lugar de subalterna, cuja existência é em função do prazer masculino; uma mulher grávida não poderá satisfazer e proporcionar prazer a um homem, daí que ser «neutra» seja visto, no contexto desta sociedade, como uma vantagem.

Para além disso, toda a relação entre pai, mãe e filhos, resulta numa total extinção de relações afetuosas. Em *Outro Lugar* o ser humano não conhece o amor, a outras formas de afetividade. Todas as relações descritas entre os habitantes desta sociedade são puramente físicas. Quando Bernard Marx tenta explicar a Lenina esta falta de intimidade emocional e pessoal que tanto o atormenta, Lenina não consegue compreender por que motivo fica ele desconcertado com tal situação, não consegue ver que há, de facto – aos olhos de quem lê, e que vive numa cultura que valoriza os afetos –, uma falha nas relações que as várias personagens estabelecem entre si. Este comportamento está, de tal forma, enraizado na conduta dos cidadãos que ninguém, para além de Bernard – por ele próprio ser um renegado, a vários níveis –, consegue perceber a sua dor e a sua sensação de vazio.

Bernard Marx surge, no início do romance, como símbolo da inconformidade face à sociedade em que se insere. A sua aparência física não corresponde àquela esperada da casta a que pertence, fazendo com que a sua perspetiva da sua sociedade em que habita seja diferente da dos seus concidadãos. Ele sabe e sente o que é a rejeição e a dor e apercebe-se de que falta algo nas relações estabelecidas entre as várias personagens. Existe, de facto, uma

intimidade física, mas falta uma proximidade emocional e afetuosa. O facto de ele se encontrar à margem da sociedade coloca-o, ao mesmo tempo, numa posição de iluminado<sup>19</sup>.

A naturalização<sup>20</sup> das normas de conduta superiormente impostas revê-se, também, na personagem de Linda, que mesmo tendo vivido tantos anos numa reserva dos chamados «selvagens», não consegue, em qualquer momento da sua vida, desprender-se daquela que é a única forma de vida que ela sempre conheceu; ela pode ter saído fisicamente de *Outro Lugar*, no entanto, nunca se conseguirá desprender das suas raízes e, nomeadamente, das normas de conduta aceitáveis nesse lugar. Mesmo tendo sido mãe, o vínculo afetivo que a une ao seu filho, John, é muito frágil. Linda pode ter sido mãe no sentido biológico, isto é, deu, efetivamente, à luz; no entanto, nunca poderá ser mãe no sentido de criar uma relação de criar um vínculo afetivo com aquele que é o seu filho: nunca lhe foi ensinada essa parte, nunca lhe foi aberta a possibilidade de, um dia, poder ser mãe – nem a ela, nem a nenhuma mulher de *Outro Lugar*. Como poderá, então, alguém adaptar-se ao desconhecido?

Esta impotência perante o desconhecido traduz-se, então, em vários momentos em que Linda parece desprezar o seu filho – «I'm not your mother. I won't be your mother. [...] If it hadn't been for you, I might have gone to the inspector, I might have got away. But not with a baby.» (Huxley, 2004; 109-110) – e lamentar o facto de ele próprio se tentar integrar na sociedade dos selvagens: «[b]ecause I never *could* make him [John] understand that that was what civilized people ought to do. Being mad's infectious, I believe. Anyhow, John seems to have caught it from the Indians.» (Huxley, 2004: 105). Desta forma, é, aqui posta a selva em contraste com a civilização. Dar à luz não faz parte de uma sociedade civilizada e ela é parte daquilo que define uma sociedade selvagem; como se, através desse ato, os seres humanos se aproximassem dos animais.

Por outro lado, embora possa parecer paradoxal, quando Linda exprime, ocasionalmente, que não quer ser mãe de John, ela expõe a faceta negativa da maternidade que é frequentemente omissa até na nossa sociedade atual do século XXI. Muitas mulheres sofrem de depressão pós-parto ou dos chamados *baby blues*, contudo, estes casos são raramente falados e recorrentemente apontados como acontecimentos isolados. Até aos dias de hoje, falar sobre maternidade significa apontar os seus pontos positivos, exaltando o amor

---

<sup>19</sup> Ainda assim, uma posição frágil, como veremos adiante.

<sup>20</sup> Uma discussão sobre os processos de «naturalização» encontra-se infra.

da mãe pelos seus filhos e omitindo as partes negativas e o desespero muitas vezes vivido. Este dogma de que a maternidade é, em qualquer ocasião, algo positivo e de louvar remete para a construção social da maternidade:

motherhood is a social construction, subject to cultural imperatives and changed by a decreasing birthrate, women's participation in production and the isolation of the nuclear family. (Humm, 1995: 179)

A personagem de Linda está de tal forma ligada à percepção hegemónica do universo de *BNW* relativamente ao que significa ser mãe que os seus *baby blues* parecem durar até ao final da sua vida. Nos últimos momentos de vida de Linda, apesar de John estar a seu lado, Linda não o reconhece e chama pelo seu amante, Popé, provando, mais uma vez, que não se consegue desprender das normas de conduta de uma sociedade na qual as relações sexuais prevalecem relativamente às relações de afetividade.

Tal como em *BNW*, também em *HT* as relações de afetividade não são fomentadas pois, à luz de uma distopia autocrática, as amizades tornam-se suspeitas – «[f]riendships were suspicious, we knew it, we avoided each other (Atwood, 2010: 81). Apesar de a percepção da maternidade e da reprodução diferir da visão da sociedade de Huxley, em ambos os casos, ela é vista como algo «animalesco», relegado para aquelas que pertencem a castas inferiores ou para as selvagens, isto é, para aqueles que se encontram mais afastados – literal e metaforicamente – da civilização. Na República de Gilead, compete às *Handmaids* assegurar a reprodução e a continuação da humanidade: distribuídas por casas de famílias de um estatuto social superior nas quais as mulheres (*Wives*) não podem dar à luz (sendo o principal motivo, a infertilidade), é a função das *Handmaids* assegurar a gestação. Tal como em *BNW*, o ato de dar à luz é, também aqui, visto como algo animalesco e, conseqüentemente, relegado a uma casta inferior. A reprodução é, em *HT*, conduzida através de um ritual – *Ceremony* – que envolve as três partes – *Handmaid*, *Wife* e *Commander*:

I lie on my back, fully clothed except for the healthy white cotton underdrawers. [...] Above me, towards the head of the bed, Serena Joy [the Wife] is arranged, outspread. Her legs are apart, I lie between them, my head on her stomach, her pubic bone under the base of my skull, her thighs on either side of me. She too is fully clothed. My arms are raised; she holds my hands, each of mine in each of hers. This is supposed to signify that we are one flesh, one being. What it really means is that she is in control, of the process and thus of the product. [...] My red skirt is hitched up to my waist, though no higher. Below it the Commander is fucking. (Atwood, 2010: 104)



A maneira como a *Ceremony* é conduzida traduz, desde logo, uma cadeia de relações de poder entre as três partes, sendo que o *Commander* se encontra no topo na cadeia e a *Offred* – a *Handmaid* – na base. O facto de a narradora pertencer à casta inferior, permite que ela nos descreva o seu ponto de vista de desprivilegiada. O facto de estar deitada e imóvel – com os braços presos – traduz a sua posição de subalterna. Assim, torna-se claro que a posição da *Handmaid* é a mais vulnerável e o facto de não conseguir cumprir a sua função representa vários riscos para a personagem. As *Handmaids* que se revelarem inférteis ou que derem à luz bebés fisicamente imperfeitos – *unbabies* – correm o risco de ser exiladas e declaradas *Unwomen*<sup>21</sup>. Ao cruzar-se com Janine, uma *Handmaid* grávida, *Offred* diz-nos que «[n]ow that she's the carrier of life, she's closer to death» (Atwood, 2010: 36).

Como em qualquer distopia, enquanto é negada a privacidade e a individualidade, privilegia-se o coletivo: a vida pública representa uma parte importante da vida da comunidade, sendo frequentes os rituais e grandes cerimónias públicas. Mesmo aqueles que possam parecer privados – como a *Ceremony* – traduzem-se sempre numa função pública, um dever, um papel a representar na sociedade. O próprio nascimento de um bebé torna-se numa espécie de ritual, mostrando-nos a importância que a gravidez e a maternidade mantêm, apesar da sua nova forma – pretende-se apenas assegurar a sobrevivência da espécie – na República de Gilead. Nesta ocasião, várias *Handmaids* devem juntar-se àquela que irá dar à luz e, rodeando-a, oferecem-lhe assistência, sobretudo através de uma espécie de cântico no qual as expressões «breathe, breathe», «hold, hold», «expel, expel, expel» e «pant, pant, pant» são repetidas em perfeita sintonia. A descrição soa-nos familiar visto que se realiza de forma semelhante a um parto na nossa cultura ocidental, no qual várias enfermeiras ou parteiras rodeiam a mulher prestes a dar à luz e proclamam as mesmas palavras. Neste acontecimento, *Offred* descreve-nos o ambiente do quarto como abafado, quente e barulhento, como se aquele fosse um momento de tensão e ansiedade partilhado por todas elas e não algo pelo qual apenas Janine está a passar; como se estas mulheres não existissem como indivíduos, mas como um grupo; como se a sua humanidade resultasse de uma pertença a um grupo e do cumprimento da sua função.

Embora a descrição do parto em *HT* se assemelhe ao que conhecemos na sociedade ocidental, o conceito de família, por outro lado, difere, nas sociedades de *HT* e de *BNW*, da

---

<sup>21</sup>Mulheres (transgressoras, velhas ou inférteis) que são exiladas em colónias onde prevalecem a fome, a doença e a miséria.

nossa concepção. No caso concreto de *BNW*, este é, até, um conceito inexistente – vimos anteriormente como as palavras «mãe» e «pai» são consideradas obscenas. Em *HT*, por outro lado, a família é constituída pelo *Commander*, a respetiva *Wife* e o conjunto de empregados – no qual se incluem as *Handmaids* e as *Marthas* – que desempenham variadas funções. Estas duas perspetivas permitem uma reflexão acerca do espaço da criança na família e na sociedade. Isto é, em ambas as sociedades, são pouco mencionadas as crianças: as únicas alusões a crianças em *HT* surgem relativamente à filha de *Offred* e ao bebé de *Janine*, ambos com representações abstratas e pouco claras; em *BNW*, por outro lado, a única referência à infância surge através das memórias de *John*, sendo, também esta, apenas uma ideia abstrata. Não sabemos, então, qual o espaço designado à criança nestas duas sociedades; podemos apenas adivinhar que será distinta da concepção que temos, na sociedade ocidental, sobre a infância e supor que será ainda de tenra idade que cada indivíduo, pertencente ao universo de *HT* ou ao de *BNW*, será encaminhado para as funções que desempenhará na sociedade. Esta educação precoce está, embora de forma breve, presente em *BNW*, quando observamos pequenas crianças a participar em jogos que despertarão a sua sexualidade.

No caso particular de *HT*, vemos como o bebé que nasce saudável é, antes de ser considerado um ser humano, é visto como uma vitória (pelo menos para as *Handmaids*), pois a *Handmaid* quer dar à luz um bebé sem qualquer deformação nunca será exilada nem declarada *unwoman*. No entanto, o ritual de dar à luz reflete também um risco: a possibilidade de dar à luz uma criatura deformada, considerada não-humana – um *unbaby* – isto é, estamos perante a prática da eugenia levada ao limite de uma redefinição muito estreita do humano «viável».

Tal como em *BNW*, aqueles que não corresponderam ao ideal da estética humana são vistos como monstros deformados e não como seres humanos. Tal como na sociedade ocidental, aqueles que apresentam alguma diferença ou incapacidade física são relegados para uma posição inferior, são em maior ou menor grau, vítimas de discriminação. Embora à primeira vista pareça saudável, sabemos que o bebé de *Janine* nasce deformado – segundo os critérios daquele universo –, sendo declarado um *unbaby*. Sendo esta a segunda tentativa falhada de *Janine* providenciar um filho a uma família, sabemos que ela terá apenas mais uma tentativa e que, caso, volte a falhar, o seu destino será a ostracização ou até mesmo a morte; paralelamente, se uma mulher engravidasse no universo de *BNW* seria obrigada a abortar ou exilada da sociedade. Num mundo ou no outro, a mulher estaria sempre «closer to death».

Ainda assim, Janine não põe em causa as normas da sociedade nem questiona o seu eventual destino; ao invés, culpa-se a si mesma por estes erros, como se os seus pecados a incapacitassem de cumprir a sua função: «“She thinks its her fault, [...] Two in a row. For being sinful”» (Atwood, 2010: 227).

Esta auto culpabilização por parte da mulher traduz a própria posição da mulher no mundo ocidental contemporâneo. Mesmo em situações em que a mulher se encontra na posição de vítima, frequentemente lhe é atribuída a culpa. A culpabilização da vítima – porque não tomou as precauções necessárias para evitar a violência, por exemplo, – ao invés da condenação do agressor/opressor é uma prática recorrente e frequente no discurso dominante. Atwood expõe e critica este discurso em vários momentos do seu romance, nomeadamente num episódio em que, encontrando-se ainda no centro, as *Handmaids* participam numa espécie de cerimónia – chamada *Testifying* – na qual devem descrever vivências – nomeadamente, episódios em que foram vítimas de assédio sexual – da sua vida no período pré-República de Gilead. Estes relatos são sempre vistos como uma lição na vida destas mulheres e a culpa é sempre colocada na vítima, como constatamos após o relato de Janine acerca da violação de que foi vítima aos 14 anos: «[b]ut whose fault was it? [...] Her fault, her fault, her fault, we chant in unison» (Atwood, 2007: 82). O processo é repetido de tal forma que as próprias vítimas acreditam que a culpa é verdadeiramente delas, da mesma forma que o discurso da culpabilização da vítima perdura entre nós.

A existência destas personagens reduz-se, apenas, à sua função reprodutora; é este o seu dever na sociedade. Ora, esta questão prende-se com outras problemáticas fundamentais, nomeadamente, o papel do prazer em contraste com a reprodução e o espaço do corpo da mulher. Se em *BNW* é estimulado e incentivado o prazer numa relação entre um homem e uma mulher – sempre representando uma relação de poder na qual a mulher ocupa um lugar subalterno –, sendo posta de parte qualquer possibilidade de reprodução, em *HT*, a obrigação de assegurar a reprodução sob os regulamentos da *Ceremony* não deixa espaço – sobretudo às personagens femininas – para o prazer. É por este motivo que Offred mostra dificuldades em encontrar palavras para descrever todo o processo da *Ceremony*: «[w]hat 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» (Atwood, 2010: 104-105). Tal como em *BNW*, não existe, nesta relação, espaço para um

sentimento de romance ou até mesmo desejo entre as partes envolvidas na cerimónia, Offred sente-se mais como uma observadora da situação do que propriamente envolvida nela. O próprio *Commander* parece ausente, «like a man who has other things on his mind» (Atwood, 2010: 105). No fundo, diz-nos a protagonista, todos eles, cada um pertencente a um determinado grupo que constitui aquela sociedade – *Commander, Wife, Handmaid* – cumprem com a sua função, o seu dever; deixam de ser humanos para serem apenas instrumentos.

Esta representa uma das diversas formas em que o ser humano perde a sua identidade individual numa distopia. Nomeadamente, na obra de Atwood, a forte ligação à função que cada um dos grupos sociais deve exercer contribui para uma instrumentalização de determinadas personagens, com especial incidência nas *Handmaids*. Reduzidas à sua função, o instrumento fundamental do seu corpo é o ventre: «I'm a cloud, congealed around a central object, the shape of a pear, which is hard and more real than I am and glows red within its translucent wrapping» (Atwood, 2010: 84). O ventre é a única parte do corpo que a torna indispensável na República de Gilead; uma *Handmaid* incapaz de gerar um ser no seu ventre, torna-se dispensável e inútil nesta sociedade. As próprias *Wives* são vistas como mulheres derrotadas por não serem capazes de reproduzir - «they are defeated women. They have been unable...» (Atwood, 2010: 56) –, não sendo declaradas *Unwomen* nem exiladas devido ao seu estatuto social superior anterior à formação da sociedade de então.

Por outro lado, no universo de *BNW*, sabemos que o contacto físico é incentivado. Desde o início do romance somos confrontados com os vários lemas que sustentam a sociedade, nomeadamente, «everyone belongs to everyone else» (Huxley, 2004: 29). Todavia, à medida que avançamos no romance, apercebemo-nos de que, na verdade, são as mulheres que pertencem a todos os outros: está patente uma subalternização das personagens femininas. Nunca serão elas a tomar a iniciativa de convidar as personagens masculinas para um encontro; pelo contrário, são elas quem tem de esperar pelo convite e mostrarem-se disponíveis no momento em que este lhes é proposto. Vemos como, de certa forma, as personagens femininas têm pouco controlo sobre este aspeto da sua vida. Assistimos, com frequência, a diálogos entre personagens masculinas que descrevem as suas *amantes* – isto é, os corpos que já lhes proporcionaram prazer, que já cumpriram com a sua função. No caso particular de Lenina, vemos como ela é descrita frequentemente – até por ela própria – como «pneumática», isto é, voluptuosa. Não é coincidência que o mesmo adjetivo apareça mais adiante no romance para descrever o conforto de uma cadeira ou de um sofá. Ora, ao utilizar

o mesmo adjetivo, a mulher é colocada ao mesmo nível que uma peça de mobília, como se também ela proporcionasse conforto ao homem, estabelecendo uma relação metonímica entre o objeto-sofá e a personagem-objeto. Como Bernard Marx aponta, as personagens femininas são, aqui, vistas como «uma peça de carne».

Tanto num caso como no outro, assistimos a uma objetificação da personagem feminina, quer pela função que têm a cumprir na sociedade, quer pelo prazer e conforto que podem proporcionar a um homem. Ambos os casos reduzem a personagem feminina a esses aspetos, ignorando por completo aquilo que faz de nós seres humanos: pensamentos, ideias, vontades, sentimentos e afetos.

## **Identidade(s)**

Tal como já foi previamente referido na presente dissertação, a construção de uma sociedade utópica ou distópica implica a sobreposição e o controlo do coletivo sobre o individual. Aniquilando o individual perde-se uma parte da identidade e da humanidade. Os habitantes dos mundos distópicos tornam-se cópias uns dos outros. Vemos esta ideia tornar-se literal em *BNW*, no qual as personagens são, de forma ideal, idênticas fisicamente e os próprios nomes são limitados – duas pessoas podem ter o mesmo sobrenome sem que isso implique algum grau de parentesco. Também como já foi anteriormente referido, na estrutura base de ambas as sociedades representadas nos romances em discussão está a divisão em diferentes classes ou castas, carregando, cada uma delas, características e símbolos que, implícita ou explicitamente, remetem para as funções desempenhadas pelas personagens desse grupo.

Em ambas as sociedades, a população é bastante homogénea: os vestuários – e as respetivas cores – dos grupos dos cidadãos são padronizados e, no caso de *BNW*, o recurso à ciência (do qual falamos previamente) permite determinar o aspeto físico dos cidadãos, criando gémeos e privilegiando sempre a procura de um ideal estético nas castas consideradas superiores. Esta é justamente uma das vertentes da anulação do indivíduo, que os projetos utópicos acarretam: a uniformização da aparência. Constatamos, em *BNW*, que as cores e o tipo de vestuário são diferentes para cada casta:

Alpha children wear grey [...] Gammas [...] wear green, and Delta children wear khaki. And Epsilons are still worse. [...] they wear black, which is such a beastly colour. (Huxley, 2004: 22-23).

Contudo, veremos como em *HT* estas diferenças adquirem um significado mais profundo e simbólico. Ainda assim, é importante referir que não é por acaso que as roupas femininas da casta alfa – a que melhor acompanhamos ao longo da narrativa – são todas compostas por fechos: estes permitem um movimento mais rápido e mais fácil ao remover as roupas; isto é, um acesso ao prazer (masculino) mais rápido. Não só é abolida a individualidade como também é reforçado o papel subalterno da personagem feminina.

Em *HT* toda a uniformização do vestuário e das suas cores adquire uma profundidade ainda maior. As roupas de cada personagem dizem-nos em que grupo ela se insere e que função desempenha na sociedade; a personagem é, portanto, vista como pertencente a um grupo e nunca como individual, tudo aquilo que faz parte da sua história de vida pessoal deixa de ser relevante.

Como aponta Márcia Lemos no seu artigo «Vestir Identidades: Uma Leitura de *HT*, de Margaret Atwood», as cores atribuídas a cada grupo de personagens femininas carrega um simbolismo: o azul, ligado intimamente às *Wives*, é a mais fria das cores; o branco das *Daughters* ilustra um momento de passagem – posteriormente, elas tornar-se-ão *Wives* –; o castanho das *Aunts* remete para um estado de espírito negro, para a tristeza, para o Outono e as suas folhas mortas e para um estado de degradação – estado esse que, como a autora argumenta, se associa à função das *Aunts* na sociedade –; o verde do traje das *Marthas* resulta de um intermédio entre o azul e o vermelho (isto é, entre as *Wives* e as *Handmaids*), ele é o «mediador entre o calor e o frio, o alto e o baixo, é uma cor tranquilizante, refrescante, humana» (Chevalier e Gheerbrant *apud* Lemos, 2012: 5). Apesar de a criação de laços amistosos ser inexistente nesta sociedade são, de facto, as *Marthas* que estabelecem um maior contacto tanto com as *Wives* – em cujas casas trabalham – como com as *Handmaids* – a quem, sob as ordens das *Wives*, devem proporcionar alguns cuidados para que a gravidez seja bem-sucedida.

Finalmente, o vermelho, cor do sangue mas também do princípio da vida<sup>22</sup>, associa-se às *Handmaids*. O facto de a protagonista, Offred, pertencer a este grupo possibilita ao leitor um

---

<sup>22</sup> Note-se que também em *BNW* é feita uma alusão à luz vermelha que preenche a sala de Depósito de Embriões – local onde é iniciada a vida.

maior conhecimento das condições de vida destas mulheres e da forma como encaram o seu *destino*. Na verdade, este *destino* não é mais do que uma forma de naturalização<sup>23</sup> do futuro das *Handmaids*; isto é, o facto de estas personagens não possuírem livre-arbítrio nas suas vidas fá-las aceitar o seu futuro como algo natural e inevitável.

Para além disso, o facto de a narrativa estar escrita na primeira pessoa permite ao leitor aceder às memórias de Offred, memórias de um tempo anterior à República de Gilead. Contrariamente ao que acontece em *BNW*, *HT* apresenta-nos uma sociedade em estado de transição; isto é, a geração de Offred é aquela que sente as mudanças na pele, aquela que vive no mundo atual mas que tem memórias (recentes) de um tempo diferente, proporcionando ao leitor e à leitora um contraste evidente entre o *dantes* e o *agora*, obrigando a uma reflexão não só entre os dois tempos apresentados no romance, mas também em relação à sociedade ocidental atual e à nossa posição enquanto integrantes dessa sociedade. Por outro lado, no romance de Huxley as memórias de um tempo anterior são demasiado distantes e, portanto, o leitor não é – pelo menos diretamente – confrontado com qualquer dimensão de saudosismo ou nostalgia no romance. Ainda assim, como em qualquer texto utópico/distópico, é feita, por parte do leitor, essa reflexão sobre o vínculo entre a sociedade construída por Huxley e a realidade empírica do momento da leitura, comparação indispensável para conferir ao romance a dimensão de pesadelo.

Neste contexto, Em *HT*, as memórias de Offred são, então, como pequenos vislumbres da sua identidade individual, agora quase totalmente eclipsada: o que resta da individualidade reside na memória. Todavia, Offred nunca nos revela qual era o seu nome num tempo pré-República de Gilead – algo que nenhuma mulher que pertença a este grupo social tem possibilidade de manter. De facto, os nomes das *Handmaids* referem-se ao Comandante da casa onde foram colocadas (*Of Fred* ou *Of Warren*, etc.)<sup>24</sup>; as suas identidades dissipam-se para dar lugar a uma condição de pertença, como se de um objeto que fosse propriedade de outrem se tratassem. Assim sendo, se as *Handmaids* forem transferidas para outra casa, o seu nome altera também; tal e qual como se fossem uma nova peça da mobília para a casa<sup>25</sup>. Se a identidade pessoal se forma em comparação com o *outro*, no caso das *Handmaids*, a sua condição não só de alteridade mas sobretudo de subalternidade torna-a praticamente invisível.

---

<sup>23</sup> Conceito explorado infra (ver Capítulo III – Violência Simbólica)

<sup>24</sup> Esta formulação dos nomes relaciona-se com o tema da escravatura; era desta forma que eram atribuídos os nomes a muitos escravos no sul dos Estados Unidos da América e noutras sociedades escravagistas.

<sup>25</sup> Recorde-se a aproximação entre as personagens femininas de *BNW* com as peças de mobiliário através do uso do adjetivo «pneumática» para descrever ambas.

O próprio vestuário das *Handmaids* é feito de maneira a mostrar menos pele possível e a própria cara está quase totalmente coberta:

The skirt is ankle-length, full, gathered to a flat yoke that extends over the breasts, the sleeves are full. The white wings too are prescribed issue; **they are to keep us from seeing, but also from being seen.** (Atwood, 2010: 18, negrito meu)

A invisibilização é a mais total rasura da individualidade de cada uma delas que resulta, inevitavelmente, na invisibilização de uma individualidade feminina.

Quando um grupo de turistas vindas do Japão visita a República de Gilead, Offred não consegue evitar observá-las e notar o contraste evidente com o seu vestuário: saias curtas, sapatos de tacão, maquilhagem e cabelos soltos provocam uma sensação ambígua tanto em Offred como na sua companheira, Ofglen:

It's been a long time since I've seen skirts that short on women. [...] **We are fascinated, but also repelled.** They seem undressed. It has taken so little time to change our minds, about things like this. Then I think: I used to dress like that. (Atwood, 2010: 38, negrito meu)

Stephanie Barbé Hammer argumenta que esta presença das turistas japonesas que suscita tais sensações nas *Handmaids* demonstra como ambos os grupos de mulheres – e o seu vestuário – são como que prisioneiros das respetivas sociedades: as *Handmaids* usam os seus fatos vermelhos pois eles representam a sua função de parideiras na sociedade; as turistas japonesas usam as saias curtas pois elas são um símbolo de feminilidade estereotipada e ideal: «this moment of inter-cultural confrontation suggests very clearly that *both* Offred and the Japanese tourist are prisoners of their societies.» (Hammer, 1990: 44).

Apesar de pertencer à geração de passagem de uma sociedade para outra, Offred – tal como as restantes *Handmaids* – está já entrelaçada na teia do novo sistema. O facto de isso se revelar através de uma posição automática e inconsciente demonstra como um sistema distópico consegue incutir no cidadão e na cidadã as normas de conduta rigidamente preestabelecidas para o funcionamento da sociedade de acordo com o plano. Paralelamente ao que observamos em *BNW*, os métodos adotados para o controlo da mentalidade do indivíduo – que se traduz na formação de uma mentalidade coletiva, una e sem fissuras – são, na sua maioria, estratégias psicológicas e não de cariz fisicamente violento. De facto, grande parte das estratégias utilizadas por ambas as distopias inserem-se no âmbito da violência simbólica, que se apresenta como essencial para a manutenção e perpetuação da sociedade



distópica<sup>26</sup>. Estes detalhes do vestuário, por exemplo, que no contexto da nossa sociedade ocidental aparentam ser pouco relevantes, surgem, no contexto destas distopias, como um dos mecanismos fundamentais da sociedade para garantir a sua estabilidade totalitária<sup>27</sup>.

Todavia, a formação da identidade nestes universos distópicos vai para além do vestuário – que se reveste de um carácter simbólico – e centra-se, essencialmente, na função desempenhada pelas personagens (nomeadamente femininas) e numa idealização de condutas que determinado grupo de personagens deve comportar. Ora, se estes aspetos traduzem, em ambos os romances, o que é ser feminino ou masculino podemos facilmente argumentar que, em qualquer circunstância, os papéis de género são social e culturalmente estipulados; isto é, são convenções de uma determinada sociedade num determinado tempo que excluem e colocam na margem todos aqueles e aquelas que não se enquadrem nessas convenções. Sabemos que, em ambos os romances, uma das punições é o exílio: é esse o destino de Bernard Marx e de Helmholtz em *BNW* e das *Unwomen* em *HT*.

Como foi já referido no capítulo anterior, o sentimento de desintegração na personagem de Bernard Marx é evidente desde logo através da sua estatura baixa, algo anormal na casta a que pertence (alfa): «smallness was so horribly and typically low-caste» (Huxley, 2004: 39). Para além disso, Bernard Marx não demonstra interesse nas atividades mais privilegiadas pela sociedade, tais como as atividades desportivas, as cerimónias coletivas e, sobretudo, as práticas sexuais regulares como observa Ana Paula Lopes na sua análise da personagem: «não gosta de desportos [...], preza a solidão [...], gosta de observar o mar e quer ser algo mais do que uma célula do corpo social» (Lopes, 2008: 3-4).

Este sentimento de diferença e de afastamento da sociedade resultam num profundo descontentamento e vazio que Marx sabe que o *soma* não pode preencher; ele procura aquilo que já não existe – uma relação afetuosa e não puramente física – e sente-se profundamente atónito quando Lenina não consegue entender o seu descontentamento perante o mundo em que habitam. Contudo, apercebemo-nos ao longo da leitura que o sentimento de pertença aspirado por esta personagem rapidamente se traduz numa ascensão a uma posição de poder. Ou seja, assim que Bernard Marx é vistos pelos seus compatriotas como um dos seus e deixa de ser marginalizado pelo seu aspeto físico, ele parece deixar de contestar a sociedade:

---

<sup>26</sup> Esta questão da violência simbólica será explorada adiante, no Capítulo III.

<sup>27</sup> Característica presente em grande parte dos textos utópicos/distópicos. Desde *A Utopia* de Thomas More a *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell, as vestes das personagens são sempre uniformizadas e normalmente de cores discretas, tornando-se um dos principais símbolos da comunidade.

«Success went fizzily to Bernard's head, and in the process completely reconciled him [...] to a world which, up till then, he had found very unsatisfactory. In so far as it recognized him as important, the order of things was good.» (Huxley, 2004: 136).

É na reserva dos selvagens que, ao conhecer Linda e John, Bernard encontra a sua ponte de acesso ao poder. Ambas estas personagens são usadas por Bernard no seu regresso a *Outro Lugar*. Linda não só serve como objeto de pesquisa e de observação, devido ao seu aspeto físico, como também de armadilha para retirar Thomas, o diretor do «Centro de Incubação e de Condicionamento», do poder – devido à natureza da relação entre Thomas e Linda, da qual resultou John. Quanto a John, Bernard aproveita-se da sua confiança e amizade para o exibir – tal como se fosse uma aberração de circo – perante os seus contemporâneos de forma a alcançar, assim, respeito e poder. Em suma, a personagem que mais parecia desprezar o mundo que o rodeia é aquela que se deixa conformar assim que atinge uma posição de poder desejável e confortável, revelando-se um ser humano covarde e sem escrúpulos. Quando, por fim, Mustapha Mond anuncia o seu exílio – juntamente com Helmholtz – Marx acusa prontamente os seus companheiros e não é capaz de confrontar o sistema que tanto contestava, adotando uma atitude submissa:

I haven't done anything. It was the others.' He pointed accusingly to Helmholtz and the Savage. 'Oh, please don't send me to Iceland. I promise I'll do what I ought to do. [...] I tell you, it's their fault [...] Oh, please your fordship, please...' (Huxley, 2004: 199).

Paralelamente, Helmholtz vê-se a si próprio como um excluído, embora represente, ao mesmo tempo, um ideal masculino da sociedade tanto a nível da sua constituição física como ao seu envolvimento nas atividades consideradas fundamentais. Helmholtz escreve material de propaganda no Colégio de Engenharia Emocional e ambiciona ser poeta num mundo em que a poesia – na verdade, toda a literatura e cultura – foi abolida. É desta forma que a crítica de Helmholtz ao mundo onde habita se distingue da crítica de Bernard Marx; enquanto que no caso do segundo ela parte essencialmente de um sentimento de inveja, no caso do primeiro ela é muito mais racional, ou seja, ela parte de uma capacidade de reflexão acerca da sua vivência neste sistema:

That which had made Helmholtz so uncomfortably aware of being himself and all alone was too much ability. [...] it was only quite recently that, grown aware of his mental excess, Helmholtz Watson had also become aware of his difference from the people who surrounded him (Huxley, 2004: 58).

É assim que Helmholtz sabe que procura algo mais, algo que não lhe pode ser oferecido pela sociedade em que está inserido, algo que nem ele próprio sabe bem o que poderá ser; no entanto, ele sabe que a solução poderá estar nas palavras que ele utiliza todos os dias para criar *slogans* vazios: ele sabe que talvez elas possam ser usadas para criar algo substancial, algo com significado. Note-se que é recorrente nos universos distópicos este recurso à escrita como fuga ou mesmo contestação ao sistema. Para além do caso de Helmholtz em *BNW*, Offred, a protagonista de *HT*, conta-nos a sua história através de um diário – que mantém numa época em que a escrita é uma atividade proibida.<sup>28</sup>

É, aliás, esta fé nas palavras que fomenta a amizade entre Helmholtz e John, o selvagem. De todas as personagens pertencentes a este universo, John é talvez aquele que mais deslocado se sente; apesar de ter contacto tanto com o mundo dos chamados selvagens como com o novo mundo, John nunca consegue realmente pertencer a nenhum deles. Se, por um lado, John cresce no ambiente da reserva de selvagens e aprende sobre os seus rituais e as suas crenças, por outro, passa a sua infância e adolescência a ouvir a sua mãe a contar-lhe todas as maravilhas de *Outro Lugar*, histórias que o fazem pensar como será, de facto, esse lugar. John vive, assim, entre dois mundos:

Lying in bed, he would think of Heaven and London and Our Lady of Acoma and the rows and rows of babies in clean bottles and Jesus flying up and Linda flying up and the great Director of World Hatcheries and Awonawilona. (Huxley, 2004: 111).

Embora John queira pertencer e participar na comunidade selvagem, os índios da reserva impediam o seu envolvimento nos vários rituais pois não o viam como um dos seus devido ao seu tom de pele – mais clara que a dos índios, indicava que ele era um *estrangeiro*. John sabe que está sozinho na reserva e encontra uma fuga, um lugar só seu, na leitura das obras de William Shakespeare. Tal como Helmholtz, John sabe e conhece o poder das palavras e da literatura e de como estas podem ser usadas para *corromper* o indivíduo, isto é, no contexto dos valores desta sociedade, para promover uma reflexão pessoal acerca de diversos assuntos do quotidiano.

Por outro lado, histórias que Linda lhe conta sobre *Outro Lugar* depositam nele uma esperança infinita nessa *civilização*. Quando Bernard o convida a viajar com ele de volta para

---

<sup>28</sup> Recorde-se também que um dos primeiros passos de Winston, em *Nineteen Eighty-Four*, na sua tentativa de objecção ao sistema político do *Big Brother* foi, exactamente, manter um pequeno caderno de anotações e memórias.

Londres, John, citando Shakespeare, refere-se a essa promessa de civilização como um «admirável mundo novo!»; contudo, assim que chega a Londres, John apercebe-se de que aquela sociedade nada tem a ver com o mundo por ele imaginado. Chocam-no a facilidade de acesso ao *soma* e a sua produção instantânea de felicidade iludida, os métodos de educação através da hipnopédia e a consequente atitude dos cidadãos relativamente a alguns aspetos da vida – relativamente à morte, por exemplo – e toda a dinâmica das relações entre os indivíduos. No seu relacionamento com Lenina, John não consegue compreender a facilidade e a naturalidade com que ela encara a atividade sexual, como se de qualquer outra atividade desprovida de paixão e de afeto se tratasse, isto é, como se fosse mecânica e não implicasse o estabelecimento de um laço *humano*. Se, por um lado, Lenina não sabe nem nunca experienciou o que é paixão, para John, por outro, esse é o sentimento que fundamenta qualquer relação. John quer provar-se digno e merecedor do amor de Lenina, porém, acaba por se sentir frustrado quando vê que ela não consegue entender os seus gestos daquilo que ele entende como «amor», não sabe como lidar com eles nem como responder. Assim que Lenina começa a desapertar os fechos das suas roupas, John repudia-a brutalmente enquanto a chama de prostituta e meretriz. John cita, neste contexto, uma fala de *Othello*, da peça de Shakespeare com o mesmo nome, dirigida à sua mulher – «Impudent strumpet!» (Ato IV, Cena II). *Othello* acusa injustamente a sua mulher de traição quando utiliza esta expressão; paralelamente podemos argumentar que o uso da mesma expressão para se referir a Lenina seja também injusto.

Mais uma vez citando Shakespeare (*King Lear*), John categoriza, nesta passagem, não só as mulheres – não só às que vivem neste universo distópico, mas a todas de forma geral – como também a sexualidade feminina como algo demoníaco:

The fitchew nor the soiled horse goes to 't  
With a more riotous appetite.  
Down from the waist they are centaurs,  
Though women all above.  
But to the girdle do the gods inherit,  
Beneath is all the fiend's.  
There's hell, there's darkness, there is the sulphurous pit;  
Burning, scalding, stench, consumption: fie, fie, fie, pah, pah!  
Give me an ounce of civet; good apothecary, sweeten my imagination  
(*King Lear*, Ato IV, Cena VII)

Através do uso da figura do centauro, Shakespeare (e, consequentemente, John) condena a excessiva sexualidade da mulher: uma hipersexualidade imaginada e misógina. Para

além disso, ao citar este excerto de Shakespeare, John expõe a posição subalterna da mulher, característica que, como já vimos no capítulo anterior, está presente na cultura ocidental desde a Antiguidade. Esta é talvez das poucas características em comum entre o velho mundo (ou a nossa sociedade atual) e o novo mundo distópico: em qualquer dos universos a mulher é sempre percecionada como inferior em relação ao homem e como infratora imoral e mesmo como origem do Mal, centrado na sua sexualidade, que, nesta fantasia masculina, não é possível controlar. Através de John apercebemo-nos de que a sociedade patriarcal é perpetuada tanto na Reserva como na dita sociedade civilizada de Ford.

O facto de esta personagem estar em contacto com as duas sociedades permite ao leitor por em confronto os conceitos de «selvagem» e «civilização». Aquele que é designado pelas outras personagens como o Selvagem é aquele que fomenta a reflexão entre o que é ou quem são verdadeiramente os selvagens e o que torna alguém ou uma sociedade civilizada. Quando Lenina visita com Bernard Marx a Reserva de Índios e observa o ambiente em que estes habitam, interroga-se: «[b]ut how can they live like this?» (Huxley, 2004: 94). Parece-me irónica a colocação desta questão visto que o leitor e a leitora podem coloca-la não em relação aos índios que habitam a reserva mas, essencialmente, em relação aos habitantes de Londres de BNW.

Quando confrontado com a sociedade de Londres, John, o Selvagem é atormentado por vários aspetos da civilização que o fazem, por fim, rejeitá-la e procurar um local isolado para viver – sem qualquer sucesso, pois a sua privacidade acaba por ser invadida e John é, novamente, *engolido* pela sociedade. Ao olhar do leitor do século XXI a dita sociedade civilizada nada tem de *civilização* – tal como a conhecemos hoje em dia. Tal é evidente em determinadas instâncias, nomeadamente na forma como tanto John e Linda são tratados como objetos de investigação. Quando John decide isolar-se, por exemplo, a população de Londres continua a tentar observá-lo, ainda que contra a sua vontade.

Chegada a Londres depois de viver décadas em Malpaís, na Reserva de Índios, Linda representa tudo aquilo contra o qual a sociedade lutou para eliminar: velhice, sujidade, gordura, fealdade, etc. Este repudiar da velhice, da fealdade e da gordura relaciona-se, também, com a realidade empírica da nossa cultura. Como já foi mencionado no *Capítulo I*, somos constantemente confrontados com imagens do corpo esteticamente ideal, nomeadamente através da publicidade, um ideal fundado na juventude e na magreza; por outro lado, é também a publicidade que tem o poder de nos vender produtos que nos permitam alcançar esse ideal

estético. O caso particular da velhice reflete, ainda, a aproximação de um dos maiores medos do ser humano: a morte.

Em *BNW*, a imagem *monstruosa* de Linda, que se afasta radicalmente dos padrões de beleza estipulados e standardizados na sociedade, provoca náuseas nos cidadãos de Londres: «[b]loated, sagging, and among those firm youthful bodies, those undistorted faces, a strange and terrifying monster of middle-agedness» (Huxley, 2004: 130). Vimos já, anteriormente, como esta sociedade recorre à eugenia de modo a eliminar estas características abominadas.

A rejeição da velhice – ou do corpo envelhecido, representado como grotesco – surge desde logo quando Bernard e Lenina, em visita à Reserva, se deparam com um velho índio. Perante a sua figura – «[a] face [...] profoundly wrinkled and black [...]. The toothless mouth had fallen in. [...] The long unbraided hair hung down in grey wisps round his face. His body was bent and emaciated to the bone, almost fleshless.» (Huxley, 2004: 94-95) –, Lenina pergunta o que tem este homem, como se de uma doença se tratasse. Mesmo Bernard Marx, habituado por força da sua natureza ao que é diferente e invulgar, demonstra, nesta situação, desconforto – que tenta esconder.

Tal como este homem, Linda, já em Londres, é percecionada pelos seus supostos compatriotas como um *outro* subalterno e não como um ser humano quando, no entanto, a sua imagem é a mais humana possível: o seu corpo mostra as marcas do tempo e da vida, algo que de mais natural há num ser humano. Contudo, numa sociedade em que as marcas físicas da idade foram eliminadas, o corpo de Linda representa uma obscenidade. Esta personagem será, então, até à hora da sua morte, objeto de uma curiosidade científica e de aprendizagem para os cidadãos mais jovens de Londres. Quando confrontados com a figura de Linda no seu leito de morte, no hospital, um grupo de crianças delta comenta a sua imagem. Completamente insensíveis perante a aproximação da morte – resultado das lições de hipnopedia e da eliminação de qualquer sentimento de afeto – estas crianças não conseguem perceber o desespero de John perante a sua mãe moribunda. A exibição de afeto por parte do Selvagem é, sob o olhar da enfermeira que o acompanha, escandalosa e perigosa:

Should she [the nurse] [...] remind him of where he was? of what fatal mischief he might do to these poor innocents? Undoing all their wholesome death-conditioning with this disgusting outcry – as though death were something terrible (Huxley, 2004: 181).

Linda sabe que nunca pertenceu à comunidade de Malpaís: o seu comportamento na Reserva era diferente do comportamento das outras mulheres, o que gerava que fosse

maltratada e desrespeitada por elas. Num choque de culturas completamente opostas, Linda não conseguia perceber os costumes, tradições e estilo de vida dos índios, nem estes conseguiam entender o comportamento de Linda, resultando na marginalização desta personagem.

O enraizamento das normas de conduta da sociedade Fordiana é evidente em Linda: mesmo após décadas de convivência com os índios, mantém vários amantes – algo condenável na Reserva –, não consegue compreender o ritual do casamento que os índios perpetuam e sente falta da vida em Londres. Para além disso, uma das últimas palavras articuladas por Linda na hora da sua morte constituem um dos lemas fundamentais para a sociedade: «everyone belongs to everyone else». Devido à quantidade de *soma* ingerido desde que regressa a casa até à sua morte, Linda não se apercebe que o seu aspeto físico, radicalmente alterado durante os anos em que viveu na reserva, é motivo de repulsa e desprezo por parte dos cidadãos de *Outro Lugar*, vivendo na ilusão – causado pelo *soma* – de que aquele mundo lhe pertence e de que ela pertence àquele lugar. Em suma, Linda não tem consciência de que é, de facto, marginalizada

Lenina, por outro lado, faz um percurso diferente na narrativa. Quando conhecemos esta personagem pela primeira vez, captamos pequenos vislumbres do que poderá vir a provocar uma contestação ao sistema, nomeadamente quando posta em contraste com Fanny. Fanny, uma personagem fiel às normas de conduta socialmente impostas, alerta Lenina para qualquer desvio no seu comportamento – como, por exemplo, o facto de manter relações apenas com Henry Foster há várias semanas: «'there's been nobody else except Henry all that time. Has there?' [...] 'No, there hasn't been anyone else [...] [a]nd I jolly well don't see why there should have been'» (Huxley, 2004: 34). Em conversa com Fanny, Lenina interroga-se sobre o porquê de não poder manter uma relação apenas com um homem, numa aparente crítica ao sistema; no entanto, acaba por se conformar e admitir que o problema deve ser seu, aceitando, assim, a sua situação de opressão<sup>29</sup>. Quando conhece John, Lenina parece sentir algo que provavelmente nunca experienciou: um afeto mais profundo ao invés das relações vazias de afeto que mantinha com os outros homens. Mais uma vez em confiança com Fanny, Lenina admite que não quer estar com mais ninguém para além de John, mesmo que existam «millions of other men in the world» (Huxley, 2004: 164).

---

<sup>29</sup> Exemplo da eficiência a violência simbólica – questão desenvolvida infra.

Todavia, o facto de Lenina conhecer apenas o mundo em que cresceu e as circunstâncias em que foi educada impede-a de perceber as intenções de John, cujos códigos são radicalmente distintos. No mundo Fordiano, a relação entre uma mulher e um homem<sup>30</sup> baseia-se na atividade sexual e no alcançar do prazer; essa entrega é tudo o que Lenina conhece e toma como fundamental. Tal como refere Bernard Marx, «[a]nd what makes it worse, she thinks of herself as meat» (Huxley, 2004: 45).

No fundo, esta personagem afasta-se das normas da sociedade somente quando sabe que o que sente por John é algo para qual, neste mundo, não existem palavras; porém, não consegue nunca decidir-se por uma ação que possa ser vista como uma contestação às normas.

Contrastando com *BNW*, em *HT*, a contestação à ordem social é feita, essencialmente, por parte de personagens femininas e todo o relato dos acontecimentos (passados e presentes) são-nos relatados por uma narradora. O próprio facto de Offred manter um diário num tempo em que a escrita é proibida constitui, desde logo, uma oposição ao sistema – e uma transgressão de peso. É através de Offred que tomamos conhecimento das histórias da sua mãe e de Moira, a sua melhor amiga, duas personagens simbólicas no percurso da protagonista. Se estas duas personagens residem na memória da protagonista, podemos argumentar que é, também, através da memória e do relembrar dos tempos anteriores – das manifestações em que a sua mãe participava e das festas *underground* que Moira organizava, por exemplo – que esta se apercebe da sua condição subalterna, agora, numa República de Gilead.

Num tempo pré-República de Gilead, a mãe de Offred tinha sido uma forte contestatária da sociedade patriarcal; contudo, Offred diz-nos que nunca compreendeu realmente as motivações a mãe e do grupo de feministas do qual fazia parte. Talvez por tomar a sua liberdade como garantida, talvez porque as notícias que vinham no jornal sobre as vidas das outras mulheres não a afetavam diretamente:

There were stories in the newspapers, of course, corpses in ditches or the woods, bludgeoned to death or mutilated [...], but **they were about other women, and the men who did such things were other men.** [...] We were the people who were not in the papers. We lived in the white blank spaces at the edges of print. (Atwood, 2010: 66, negrito meu)

---

<sup>30</sup> Sem nunca esquecer o tempo de escrita da obra – final dos anos 30 – em que a homossexualidade era tabu, note-se, ainda assim, a heteronormatividade das relações. Tal também acontece no romance de Atwood, na qual a homossexualidade é condenada (veja-se o caso de Moira) e proibida.



O pensamento e o distanciamento de Offred num período pré-distópico aproximam-se muito da nossa realidade social. Olhando para trás na história dos feminismos e das lutas pelos direitos das mulheres, podemos verificar um grande número de direitos de cidadania foram conquistados; apesar disso não podemos esquecer que ainda há muitas batalhas a travar e que as *pequenas* histórias que aparecem no jornal são mais exemplos de que a mulher é ainda subalterna. Assim sendo, como expõe a mãe de Offred, pormenores do nosso quotidiano que possam parecer triviais, na verdade não o são: «[y]ou young people don't appreciate things [...]. You don't know what we had to go through, just to get you where you are» (Atwood, 2010: 131).

Na verdade, só quando confrontada os constrangimentos que lhe são impostos na República de Gilead, Offred começa a perceber as preocupações e motivações da sua mãe. Não sabemos ao certo qual o fim desta personagem; Moira – na última vez que Offred a encontra – afirma tê-la visto num documentário sobre as colónias das *Unwomen*. Todavia, é de salientar o facto de as memórias que tem da mãe e dos seus ideais influenciam em grande escala o pensamento e as ações de Offred, já inserida no novo sistema.

Paralelamente, a personagem de Moira representa, para Offred e para o leitor, a resistência ao poder e ao sistema – desde logo por ser homossexual e feminista – e, conseqüentemente, a esperança de uma mudança de valores na sociedade. Moira é a única *Handmaid* que consegue escapar do *Red Centre* – apesar de a sua primeira tentativa falhar, não desiste. Moira parece perceber como funciona o sistema e quais as suas opções para o contornar, para escapar – disto é exemplo a forma como planeia a sua primeira tentativa de fuga: «I'll fake sick. They send an ambulance [...] They send to guys with you, in the ambulance. Think about it. They must be starved for it» (Atwood, 2010: 100).

Apesar de não a ver durante um longo período após Moira ter conseguido escapar, Offred acredita que esta esteja segura e longe da República de Gilead. Contudo, reencontra-a mais tarde num bordel – *Jezebel's*. Apanhada na sua tentativa de fuga, foi dada a Moira a escolha entre o exílio nas colónias das *Unwomen* ou a prostituição naquele bordel, perante a qual Moira escolhe a segunda opção e conforma-se com a situação: «[s]o here i am. They even give you face cream. You should figure out some way of getting in here. [...] The food's not bad and there's drink and drugs, if you want it» (Atwood, 2010: 261). Para Offred, o conformismo de Moira traduz-se numa total falta de esperança na possibilidade de resistência à autoridade por parte do coletivo. Se aquela personagem em quem mais confiança depositava acaba, também ela, por ser dominada pela sociedade, então mais ninguém conseguirá derrubar

a República de Gilead: «I don't want her to be like me. Give in, go along, save her skin. That is what it comes down to. I want gallantry from her, swashbuckling, heroism, single-handed combat. Something I lack.» (idem).

Ainda assim, constatamos que Offred toma conhecimento, através da *Handmaid* sua companheira, Ofglen, de um movimento de contestação ao sistema; e, apesar de não tomar ações em nome desse movimento, Offred apercebe-se de que não está sozinha. Não obstante, qualquer passo em falso pode resultar na sua condenação à morte ou, pior, no seu exílio nas colônias das *Unwomen*<sup>31</sup>.

Constituídas por mulheres que não podem dar à luz – por serem inférteis ou *demasiado* velhas –, homossexuais, feministas ou opositoras do sistema, as colônias das *Unwomen* são locais onde predominam a fome, a podridão e a doença. Como se o local degradante onde são abandonadas não bastasse para ilustrar a sua marginalização, o próprio nome incutido a este grupo de personagens – com especial ênfase no sufixo *un-* – retira-lhes qualquer réstia de identidade e mesmo de humanidade que pudesse permanecer. Elas não são sequer mulheres, são seres inferiores, derrotados, sub-humanos, sem qualquer utilidade para o coletivo a não ser a limpeza dos destroços de guerra deixados para trás e do lixo tóxico, que garante a sua morte a prazo. Paralelamente, os corpos pendurados na *Wall*, cujas cabeças estão cobertas por sacos de plástico, rasuram por completo as identidades das personagens – maior parte das vezes condenados injustamente –, sendo apenas possível identificar a sua função social através do seu vestuário:

The Wall is hundreds of years old [...]. [t]here are six more bodies hanging, by the necks, their hands tied in front of them, their heads in white bags tipped sideways onto their shoulders. [...] It's the bags over the heads that are the worst, worse than the faces themselves would be. (Atwood, 2010: 41-42)

De uma forma ou de outra, os dois sistemas distópicos e autoritários apresentados nestes dois romances mantêm estratégias para a abolição da identidade individual, tendo em vista uma identidade coletiva uniforme e supostamente perfeita. Embora haja sempre um leque de personagens que se oponha ao sistema e que lute pelo seu direito à diferença e à identidade singular, grande parte das vezes não conseguem ter voz para subverter as normas da sociedade.

---

<sup>31</sup> Considero o exílio nestas colônias pior que a condenação à morte pois, neste espaço, a morte é também inevitável; no entanto, ela aproxima-se de uma forma mais demorada sendo, conseqüentemente, mais dolorosa.

Para além disso, quando colocadas em contraste, é evidente como as personagens femininas de *HT* ocupam um papel mais ativo no contestar das normas da sociedade do que as personagens femininas de *BNW*. Estas últimas nunca conseguem, realmente, olhar criticamente o coletivo em que se inserem, ainda que, em alguns momentos, pudessem ter tomado esse rumo. Tal como referiam Vita Fortunati e Raymond Trousson, há sempre uma personagem masculina que fala e age por elas. É, então, fundamental fazer uma análise das relações estabelecidas entre personagens femininas e masculinas nos dois romances.

## Relações com personagens masculinas

Como já foi previamente referido, as personagens femininas em *HT* ocupam um papel central em relação às personagens masculinas – contrariamente ao que acontece em *BNW*. No entanto, em ambos os casos, é relevante analisarmos os comportamentos e as relações entre as personagens femininas e masculinas, pois as relações entre os sexos são um dos eixos que estruturam as respetivas sociedades.

Ao longo da narrativa de *HT*, Offred desenvolve uma relação com o *Commander* da casa onde foi colocada, visitando-o, à noite, no seu escritório – a pedido deste, um pedido que é, na verdade, uma ordem. Estas visitas representam outra transgressão visto que é proibido que uma *Handmaid* esteja sozinha com um *Commander*. Porém, Offred sabe que recusar-se a aparecer quando o *Commander* solicita a sua presença não é uma opção: «[t]here's no doubt about who holds the real power» (Atwood, 2010: 146).

A ilegalidade desta relação estende-se às atividades que juntos desenvolvem dentro das quatro paredes, nomeadamente os jogos de *Scrabble* e a leitura de revistas e livros publicados num tempo pré-República de Gilead – recorde-se que estamos no contexto de uma sociedade que aboliu qualquer atividade de escrita ou de leitura, numa paródia ao que constitui «adultério» na sociedade empírica: aqui, o proibido não é o sexo. Para além disso, é através do *Commander* que Offred vê e obtém alguns produtos vendidos no mercado negro, tais como o creme para as mãos ou os cigarros que o *Commander* fuma.

Apesar de estas duas personagens desenvolverem uma intimidade – redefinida, nos termos do que constitui o proibido neste universo – nestes encontros secretos, Offred sabe que esta relação nunca estará assente na paridade – algo visível na forma como o *Commander*

observa e fala com Offred. O seu tom e ar condescendentes fazem com que, regularmente, a *Handmaid* se sinta como uma criança ou como um animal de estimação obediente:

[t]he Commander likes it when I distinguish myself, show precocity, like an attentive pet, prick-eared and eager to perform. [...] he is positively daddyish. He likes to think that I am being entertained. (Atwood, 2010: 193)

É, aliás, perceptível a forma como o *Commander* olha para a sua *Handmaid* como se esta fosse um objeto das suas fantasias; como se o contemplar de uma transgressão fosse, ele mesmo, uma transgressão carregada de erotismo: «[f]or him, I [Offred] must remember, I am only a whim» (Atwood, 2010: 168). De facto, o *Commander* culmina essa fantasia quando convence Offred a vestir roupas por ele escolhidas – tal e qual como se de uma boneca se tratasse – e a leva até a um bordel – *Jezebel's*<sup>32</sup> –, onde Offred é confundida com as restantes mulheres que lá trabalham. Mais uma vez, o componente do proibido e do profano carregam um significado erótico.

De certa forma, esta relação assemelha-se às relações entre homem e mulher descritas em *BNW* na medida em que, em ambos os casos, é esperada uma determinada atitude por parte da mulher. Ou seja, quando um homem, em *BNW*, convida uma mulher para sair – ou até mesmo para viajar, como é o caso de Bernard Marx e Lenina – é esperada da personagem feminina uma entrega ao acto sexual. Paralelamente, o desfecho da relação de Offred com o *Commander* em *Jezebel's* – desde o vestir das roupas escolhidas pelo *Commander* até ao final da noite – parece também reflectir uma relação de troca por troca; isto é, como se de tudo aquilo com que o *Commander* foi presenteando a sua *Handmaid* fosse esperado algo em troca.

Ademais, o facto de bares de alterne como *Jezebel's* existirem em segredo contribui para a perpetuação de um olhar sobre a sexualidade feminina como algo profano e imoral. Tal como John manifesta em relação ao comportamento de Lenina, em *BNW*, a sexualidade e o corpo femininos são demonizados e apontados como origem de todos os males. Em ambas as sociedades, persiste a dicotomia Eva/Maria – explorada no *Capítulo I* desta dissertação –; isto é, não só é demonizada a expressão da sexualidade feminina como é louvada a mulher que preserva a sua virtude. Em *HT* este contraste é evidente sendo que, enquanto o *Commander* desenvolve uma intimidade e se envolve em várias atividades ilícitas com Offred, Serena Joy, a

---

<sup>32</sup> «Sidonian queen of Israel, maligned in the Bible for worshipping Astarte instead of Yahweh.» (Walker, 1983: 475). Nos nossos dias, o nome Jezebel representa a mulher sedutora e sem escrúpulos, mas, ao mesmo tempo, sedutora, determinada e detentora do poder.

*Wife*, mantém-se – aparentemente – na ignorância relativamente à conduta do seu *Commander*, permanecendo em casa na noite em que os dois visitam *Jezebel's*.

É, essencialmente, através da personagem do *Commander* que esta dicotomia se torna visível sobretudo devido à sua necessidade de manter uma amante – em vários instantes do romance, a leitora e o leitor são levados a acreditar que o *Commander* já teria tido o mesmo comportamento com *Handmaids* anteriores – que lhe poderá proporcionar «algo que lhe falta», algo que Serena Joy, a esposa, «não lhe pode dar», numa repetição irónica do cliché que justifica o adultério masculino nas representações realistas do mundo: «[m]en at the top have always had mistresses, why should things be any different now? [...] I [Offred] am the outsider woman. It's my job to provide what is otherwise lacking.» (Atwood, 2010: 172).

Para além disso, os próprios espaços onde o *Commander* se encontra com Offred são espaços que Serena Joy não frequenta – o seu escritório, *Jezebel's* – sendo, assim, acentuada esta diferença.

O *Commander* encontra-se, então, no controlo de ambas as relações, não havendo espaço para a personagem feminina manifestar a sua vontade. Tal é evidente através da incapacidade que Offred tem em recusar o acto sexual no final da noite no bordel. Ao invés, a protagonista mantém-se no seu lugar subalterno, subjugando-se a algo do qual não quer fazer parte e mostrando a sua passividade:

[...] I lie there like a dead bird. [...] Fake it, I scream at myself inside my head. You must remember how. Let's get this over with or you'll be here all night. Bestir yourself. Move your flesh around, breathe audibly. It's the least you can do. (Atwood, 2010: 267)

Para além desta relação com o *Commander*, outras interações com diferentes personagens masculinas demonstram a posição subalterna a que a mulher – neste caso, as *Handmaids* – é submetida. Colocando sempre a tónica na vítima e na sua forma de vestir, a República de Gilead orgulha-se de ter eliminado os assédios dos quais as mulheres eram alvo: «no wonder those things used to happen. *Things*, the word she used when whatever it stood for was too distasteful or filthy or horrible to pass her lips. [...] Such things do not happen to nice women.» (Atwood, 2010: 65). O discurso é exatamente o mesmo da nossa sociedade empírica, que continua a dividir as mulheres nestas duas categorias. Pela colocação deste discurso num universo distópico, o seu absurdo torna-se evidente.

No entanto, sabemos que estas situações continuam a existir por parte de várias personagens masculinas com diferentes estatutos e posição de poder. Quando Offred é levada ao médico para realizar os seus testes mensais – aos quais todas as *Handmaids* têm de se sujeitar de forma a determinar se ainda estão aptas para cumprir a sua função – este tenta aliciá-la a ter relações sexuais com ele, com o pretexto de que assim engravidaria – afinal a justificação para a sua existência e o que a salvava de ser expulsa para as colónias, onde morreria, a prazo. Servindo-se do contacto físico que a sua profissão exige, dentro de quatro paredes, e da pressão psicológica, o médico tenta persuadir a protagonista:

Is that his hand, sliding up my leg? He's taken off the glove. "The door's locked. No one will come in. They'll never know it isn't his" [...] "Lots of women do it [...]. You want a baby, don't you?" (Atwood, 2010: 71)

A própria linguagem utilizada pelo médico adquire um simbolismo importante, nomeadamente quando este se dirige a Offred como *honey*. Se, por um lado, o uso deste vocativo demonstra o assédio do qual Offred é vítima, por outro, expõe a posição a que a mulher é subjugada: tal como o mel, ela atrai as personagens masculinas. A vítima é, novamente, vista como culpada dos avanços do agressor, tal como frequentemente acontece no romance de Atwood, algo que podemos interpretar como uma crítica à nossa realidade empírica – tanto no tempo de escrita de Atwood como no nosso tempo. Para além disso, o facto de o médico sublinhar a importância de Offred engravidar sugere que mesmo que os *Commanders* sejam estereis, serão as *Handmaids* as punidas por não conseguirem cumprir com o seu dever, num processo de «responsabilização da vítima» já aqui discutido.

O facto de, perante este episódio, Offred não conseguir expressar que se encontra ofendida demonstra, novamente, o seu conhecimento das relações de poder nesta sociedade. Offred sabe quão fácil seria para o médico alterar o resultado dos seus exames de modo a que ela fosse exilada para as colónias das *Unwomen*.

É exatamente este poder e esta facilidade que qualquer personagem masculina tem na mudança de rumo da vida de uma personagem feminina – sendo que quanto mais baixo for o grupo a que ela pertence, mais fácil será ter esse controlo sobre a sua vida – que fazem a leitora e o leitor duvidar das suas intenções. Por este motivo, a relação de Offred com Nick e, conseqüentemente, o final do romance – no qual Nick aparentemente a salva – representam uma incógnita.

É através de Serena Joy, desesperada por ter um bebê nos braços, que Offred inicia uma relação com Nick, o motorista da casa. Embora esta relação tenha como ponto de partida uma negociação – em troca de um filho, Serena Joy compromete-se a fornecer a Offred informações sobre a sua filha<sup>33</sup> – é dentro das quatro paredes do quarto de Nick que Offred reencontra o prazer no ato sexual. Aqui, contrariamente ao que acontece na *Ceremony* e até mesmo em *Jezebel's* com o *Commander*, Offred não se confina a um papel passivo e reencontra o prazer – ainda que acompanhado pelo sentimento de culpa, o que também não nos é estranho das ficções realistas.

Contudo, as intenções e crenças de Nick nunca são claras e, por este motivo, não sabemos qual o destino de Offred no final do romance, como argumenta Hammer:

does he really love her, or does he simply resemble the other men of Gileadian society in that he becomes so enraptured at the thought of fathering a child that he decides to protect the vessel carrying it? If the latter motive is indeed the case then Offred's relationship with Nick is not very different than her relationship with Fred [the Commander]. In both cases she is a breeder rather than a person in her own right. (Hammer, 1990, 44)

Na última noite que passa naquela casa, a protagonista é levada por um grupo de homens que chegam ao comando de Nick, não sabendo ela própria o que lhe reserva o futuro:

[w]hether this is my end or a new beginning I have no way of knowing: I have given myself over into the hands of strangers, because I can't be helped. And so I step up, into the darkness within; or else the light. (Atwood, 2010: 307)

Se Offred é levada por um grupo organizado da resistência<sup>34</sup> que a irá ajudar na sua fuga para fora do país ou se o grupo de homens que a levou era, na verdade, constituído por *Eyes* – denunciando os seus atos transgressores – é algo que a leitora e o leitor nunca saberão.

Todavia, esta incerteza relativamente às intenções de determinada personagem masculina manifesta-se já num momento de transição e de formação da República de Gilead. Offred relata-nos como esta mudança foi feita de forma gradual, nomeadamente no que concerne às vidas das mulheres e à sua perda de autonomia. Offred vê postos de trabalho

---

<sup>33</sup> Através das suas memórias, sabemos que, no processo de instauração da República de Gilead, Offred foi separada da filha, ainda criança, como terá acontecido com as restantes mulheres – pelo menos das classes mais baixas.

<sup>34</sup> Grupo cujo nome, *Underground Femaleroad*, exprime as dificuldades que as personagens femininas atravessam para poder escapar à República de Gilead e, ao mesmo tempo, indica que seria significativo o número de mulheres que tentava escapar.

anteriormente ocupados por mulheres nos quais os empregados são, agora, homens; quando a protagonista é impedida de trabalhar no seu local empregador é-lhe dito que, pela lei, ela não poderá trabalhar mais ali. Para além disso, Offred vê as suas contas bancárias serem congeladas: «[w]omen can't hold property any more [...]. It's a new law.» (Atwood, 2010: 187).

Perante estas alterações, as mulheres da futura República de Gilead perdem totalmente a sua autonomia financeira, ficando completamente dependentes dos seus maridos. Neste contexto, Offred manifesta dúvidas em relação à opinião de Luke, o seu marido, sobre estas mudanças: «[h]e doesn't mind this [...]. He doesn't mind it at all. Maybe he even likes it. We are not each other's, any more. Instead, **I am his**» (Atwood, 2010: 191-192, negrito meu).

O facto de homens e maridos, como Luke, não manifestarem a sua opinião demonstra como é frágil a situação em que as mulheres se encontram numa sociedade patriarcal. Quando perdem o controlo sobre as suas próprias vidas nada é feito para reverter a situação. Embora não se encontrem em posições de poder governamental, o silêncio dos homens como Luke perpetua a sociedade patriarcal e a situação subalterna da mulher.

Embora os dois romances, *BNW* e *HT*, partam de premissas e visões distintas acerca da sexualidade – com especial incidência sobre a sexualidade feminina – verificamos como em ambas as sociedades são constantes os assédios sobre as mulheres. A grande distinção está na forma como são encarados, isto é, enquanto que em *HT* estes ocorrem quase em secretismo – contando com o silêncio da vítima – em *BNW* estes são vistos como um respeitar das normas de comportamento:

'He [Henry Foster] patted me on the behind this afternoon', said Lenina. [...] Fanny was triumphant. 'That shows what he stands for. The strictest conventionality.' (Huxley, 2004: 35)

No caso concreto de *HT*, a presença das vozes masculinas é de tal forma marcante que é com elas que a própria obra encerra. Nas *Historical Notes*, Atwood explora a forma como historiadores e académicos leem o diário de Offred, vários anos após a sua escrita. Perante uma plateia de estudantes, os oradores, homens, afirmam não ter a certeza da autenticidade do diário, argumentando que este poderia ser falso e produto de ficção. Tirando a credibilidade à protagonista e autora do diário, a voz da personagem masculina sobrepõe-se à da personagem feminina. Offred descrevia uma sociedade na qual as mulheres eram relegadas



a uma posição subalterna e na qual não podiam expressar os seus pensamentos e sentimentos face à situação em que se encontravam, sociedade essa analisada, neste caso, através do seu testemunho; contudo, anos mais tarde, apesar de sermos transportados para uma época pós-República de Gilead, estes valores parecem já estar presentes, apenas de forma menos violenta e totalitária. Talvez de uma maneira subtil, disfarçada, tal como acontece nos nossos dias.

Perante todos estes aspetos, podemos afirmar que em ambas as sociedades persistem os valores do patriarcado, embora se possam manifestar de maneiras diferentes. Quer seja de forma subtil ou sob o falso pretexto de que as regras sociais foram criadas para proteger as personagens femininas, ser mulher nestas duas distopias implica não ter controlo sobre diversos aspetos da sua vida. Às suas experiências e crenças serão sempre sobrepostas as das personagens masculinas. Atentando à componente crítica que um texto utópico/distópico apresenta, podemos transpor esta premissa à nossa realidade empírica, pensando de que forma somos nós, mulheres ocidentais do século XXI, subalternizadas por um discurso, práticas e relações de poder patriarcais. Como já foi apontado várias vezes ao longo desta dissertação, assistimos a várias situações – fruto desse discurso –, em ambos os romances que continuam a existir na nossa realidade atual.

## Capítulo III – Violência Simbólica

Nos dois romances em discussão neste trabalho, se, por um lado, algumas personagens se opõem ao sistema, através das suas ações, outras, por seu turno, contribuem para a sua perpetuação através do seu conformismo.

Todavia, podemos ler este conformismo essencialmente como um mecanismo de defesa; isto é, o não questionar das normas das sociedades e a sua conseqüente aceitação, é a garantia da sobrevivência. Uma vez mais, podemos encontrar aqui uma referência às pessoas reais que vivem sob um estado totalitário, e aos dilemas éticos colocados por esta situação.

Já anteriormente referi que nestas distopias a violência física, embora continue a existir, não é a mais recorrente forma de violência utilizada na manutenção da ordem política; passarei a analisar as estratégias utilizadas por cada uma das sociedades para alcançar essa tal identidade coletiva desejável que resulta num funcionamento pleno da sociedade como um todo.

Estas estratégias subtis inserem-se no conceito de «violência simbólica» desenvolvido por Pierre Bourdieu. Inserido na sua teoria sociológica, Bourdieu refere que este conceito pode – e deve – ser aplicado a várias instituições de autoridade da nossa sociedade ocidental, tais como a família, a igreja, a escola e o Estado. Bourdieu define, então, «violência simbólica» como

[...] violência branda, insensível, invisível para as suas próprias vítimas, que se exerce no essencial pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, no limite, do **sentimento** (Bourdieu, 1999: 1, negrito meu)

Realço a palavra «sentimento» pois, apesar de alguns sentimentos que reconhecemos das nossas vidas serem abolidos ou abafados nestas duas sociedades distópicas, é precisamente esse sentimento de pertença – relacionado com o cumprir da sua função na comunidade – que dará origem a uma conformidade perante a autoridade. São, portanto, recorrentes as cerimónias que envolvem todos – ou pelo menos grande parte – os membros da comunidade e que, de uma forma ou de outra, suscitam diferentes sentimentos nos cidadãos, desviando, quase de forma catártica, as atenções e emoções dos indivíduos das falhas da sociedade. Mais do que isso, estas estratégias da violência simbólica *naturalizam* as normas de conduta e os valores das comunidades, fazendo que elas sejam vistas pelas personagens

como algo *natural*. Maria Drosila Vasconcelos, no seu artigo «Pierre Bourdieu: a herança sociológica» (2002), explica como Bourdieu aborda este conceito de naturalização:

Através do uso da noção de violência simbólica ele tenta desvendar o mecanismo que faz com que os indivíduos vejam como “natural” as representações ou as ideias sociais dominantes. A violência simbólica é desenvolvida pelas instituições e pelos agentes que as animam e sobre a qual se apoia o exercício da autoridade. (Vasconcelos, 2002: 80).

Ambas as distopias apresentam exemplos da eficácia da violência simbólica. Desde logo, de uma forma ou de outra, ambas as sociedades promovem o medo, nomeadamente o medo do exílio, do qual já falamos anteriormente nos dois casos – através da projeção de documentários sobre a vida das *Unwomen*, no caso de *HT*.

Todavia, a violência simbólica manifesta-se ainda de outras maneiras, com maior subtilidade e sempre através de rituais ou atividades em comunidade. Em *BNW* vemos, por exemplo, Bernard Marx a participar numa «Cerimónia de Solidariedade» – um evento que ocorre de quinze em quinze dias. Aqui vemos, mais uma vez, como a prática de desportos é valorizada e essencial à vida do cidadão, pois é neste assunto que a conversa entre os participantes se centra – conversa na qual Bernard Marx não se sente capaz de participar pois não atribui importância a estas atividades.

Nesta cerimónia, uma taça preenchida com *soma* é passada de mão em mão, por todos os participantes, enquanto estes entoam vários cânticos que glorificam Ford e a sua sociedade. Intoxicados pelo *soma*, um a um começam os participantes a pressentir e a antecipar a chegada do Grande Ser. Observamos como Bernard Marx – intimidado perante a euforia dos outros participantes – admite sentir, também, a chegada deste Grande Ser, fazendo o leitor e a leitora duvidar da veracidade das crenças dos restantes membros; isto é, quantos, para além de Marx, participam nesta cerimónia coagidos pela pressão social? Quer sejam motivadas por uma fé verdadeira um apenas pela pressão social, o facto é que este tipo de rituais perpetua a estrutura da sociedade e as suas premissas.

Se pensarmos na nossa realidade social, encontramos exemplos deste tipo de eventos (quase) ritualizados como, por exemplo, o futebol. Assistir a um jogo de futebol é quase uma cerimónia na qual, após aproximadamente duas horas de grandes emoções e de ânimos exaltados, existe uma sensação de unidade e comunhão entre os membros que apoiam a mesma equipa e um rancor, mais ou menos forte, direcionado à equipa oposta.

Em *BNW*, vemos nesta cerimónia, nomeadamente nos seus cânticos, se traduzem muitos dos fundamentos desta sociedade:

Orgy-porgy, Ford and fun,  
Kiss the girls and make them One.  
Boys at one with girls at peace;  
Orgy-porgy gives release. (Huxley, 2004: 73)<sup>35</sup>

A estrofe acima transcrita traduz, essencialmente, o ideal «everyone belongs to everyone else», numa total abolição do individualismo, característica central nas sociedades distópicas, como já foi aqui referido. Vemos como, mais uma vez, este lema se traduz, na realidade, numa passividade da personagem feminina e na tomada de ação por parte da personagem masculina. De facto, Bourdieu vê também a sociedade patriarcal como um exemplo da violência simbólica: «[...] vi sempre na dominação masculina, e na maneira como é imposta e sofrida, o exemplo por excelência dessa submissão paradoxal, efeito daquilo a que chamo violência simbólica» (Bourdieu, 1999: 1).

Para além disso, a última estrofe resume o principal objetivo destas cerimónias: *to give release*. Referindo-se, também, ao atingir do orgasmo, esta última estrofe exalta a importância do ato sexual nesta sociedade e de como, através dele, as personagens são submetidas a uma experiência catártica. Ao mesmo tempo, esta experiência vai para além disso; de certa forma, funciona como um mecanismo no qual os participantes libertam as suas emoções – e mesmo o seu instinto sexual – e direcionam-nas para um determinado alvo – a adoração do grande Ford, neste caso. No final, cada um dos membros estará em paz consigo mesmo e com a sociedade que o rodeia:

'Wasn't it wonderful?' said Fifi Bradlaugh. [...] Hers was the calm ecstasy of achieved consummation, the peace [...] of balanced life [...]. A rich and living peace. [...] She was full, she was made perfect, she was still more than merely herself. (Huxley, 2004: 74).

Paralelamente, assistimos em *HT* a cerimónias comunitárias semelhantes. As *salvagings*, por exemplo, nas quais participam todos os membros da comunidade, desde as *Handmaids* até aos *Commanders*. É nesta cerimónia que vemos condenados e condenadas por diferentes crimes a serem punidos das mais diversas formas, mas sempre com um componente de humilhação para o ofensor ou a ofensora: «[t]here's a long piece of rope which winds like a

---

<sup>35</sup> Esta quadra é escrita a partir de uma conhecida *nursery rhyme*: «Georgie Porgie, Puddin' and Pie,/ Kissed the girls and made them cry,/ When the boys came out to play/ Georgie Porgie ran away». Adiante veremos qual o significado da reescrita a partir de uma quadra conhecida num tempo anterior. (Ver secção «Linguagem»).

snake in front of the first row of cushions [...]. On stage, to the left, are those who are to be salvaged: two Handmaids, one Wife. (Atwood, 2010: 285)

Tal como acontece em *BNW*, as emoções dos cidadãos e das cidadãs são direcionadas para aqueles que cometeram as ofensas; a revolta que carregam em si é, assim, descarregada nestes eventos, desviando a atenção das personagens para todas as questões do seu quotidiano que poderiam causar nelas semelhantes emoções. Em suma, em ambos os casos, observamos um expressar das emoções levado a um estado de euforia de forma a que não sejam exaltadas noutras ocasiões que poderiam comprometer a estabilidade destas duas sociedades<sup>36</sup>.

O grande problema destas práticas de violência simbólica é o facto de cegar quem expressa tais emoções; isto é, se, tal como vimos acima, vários participantes das «Cerimónias de Solidariedade» afirmam sentir e ouvir determinadas coisas apenas derivado de uma pressão social para o fazer, nestas *Salvagings* muitas vezes o condenado ou a condenada não cometeu, na verdade, o crime pelo qual é julgado. No entanto, é punido na mesma, sob fundamento de servir como castigo exemplar àqueles ou àquelas que conspiram insurgir-se contra o sistema.

De tal é exemplo a *Participation*, integrada na cerimónia de *Salvaging*. Acusado de violar uma *Handmaid*, um homem será por elas fisicamente punido. Sabemos, contudo, através de *Ofglen*, que a acusação é falsa e que este homem fazia parte de um movimento de resistência à sociedade: «[h]e wasn't a rapist at all, he was a political. He was one of ours. I knocked him out. Put him out of his misery. Don't you know what they're doing to him?»<sup>37</sup> (Atwood, 2010: 292). Em resultado da violência simbólica que as formatou, as *Handmaids* reagem de forma automática a alguém que alegadamente constitui um perigo à sua vivência sem questionarem primeiro até que ponto será essa punição justa.

Ainda em *HT*, observamos outras cerimónias deste género mas em ambientes mais restritos, tais como o *Testifying* – o qual faz parte da formação das *Handmaids* no Red Centre – os *Birth Days* – nos quais participam todas as *Handmaids*, *Wives* e *Aunts* – e as *Ceremony* – nas quais participam a *Handmaid*, a *Wife* e o *Commander* de cada casa.

Antes de o ato sexual da *Ceremony* ser iniciado, os três participantes, juntamente com as *Marthas* e o motorista da casa, reúnem-se na sala de estar para uma leitura de algumas

---

<sup>36</sup> Este aspeto está também presente em *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell, porém, ao contrário da sociedade criada por Huxley, Orwell apresenta-nos um universo em que o ato sexual é reprimido e abolido: «[o] mais importante residia no facto de a privação sexual provocar uma desejável histeria, podendo esta ser transformada em ímpeto guerreiro e em culto do chefe.» (Orwell, 2012: 136)

<sup>37</sup> Note-se, aliás, que atribuir crimes de delito comum a prisioneiros políticos era uma das estratégias mais recorrentes dos regimes totalitários do século XX.

passagens da Bíblia – proferidas pelo *Commander*, aquele que exerce o maior poder dentro de casa e na sociedade em geral. Assim, vemos como ambas as sociedades – de uma forma ou de outra – se apoiam na fé: no grande Ford, em *BNW*, e no Antigo Testamento em *HT*.

Porém, como já foi referido previamente, sabemos que no caso de *BNW* é o conhecimento científico que exerce o maior controlo sobre a sociedade. O *soma* surge, então, como o símbolo maior desse controlo e, conseqüentemente, outro exemplo da violência simbólica exercida pelo poder sobre os cidadãos que culmina na felicidade total dos cidadãos, independentemente da casta a que pertencem:

'I'm glad I'm not an Epsilon' said Lenina, with conviction.  
'And if you were an Epsilon,' said Henry 'your conditioning would have made you no less thankful that you weren't a Beta or an Alpha. [...] Everybody's happy now' (Huxley, 2004: 64-65)

Ainda que alguém se possa sentir infeliz perante a sua realidade, basta consumir *soma* para voltar a mergulhar nessa ilusão de felicidade plena e constante, tal como Lenina aconselha a Bernard Marx:

'I don't understand [...] why you don't take *soma* when you have these dreadful ideas of yours. You'd forget about them. And instead of feeling miserable, you'd be jolly.' (Huxley, 2004: 79)

Não é de espantar este tipo de comportamento numa sociedade fortemente controlada pela ciência e na qual abundam todo o tipo de comprimidos, químicos e drogas. Para além do uso leviano de *soma*, vemos, por exemplo, Fanny a recomendar a Lenina que tome um «Sucedâneo de Gravidez» quando esta não manifesta vontade em manter relações sexuais com mais que um parceiro. Neste universo, a ciência responde sempre aos problemas das cidadãs e dos cidadãos.

Paralelamente, no mundo ocidental dos anos 30 do século XX – o tempo de escrita de *BNW*, portanto – as drogas com maior consumo eram a cocaína, a morfina, o ópio e, mais tarde, a marijuana. Apesar da variação das tendências ao longo das décadas, o uso (e abuso) de drogas acompanha sempre a história da humanidade. Huxley ao criar o *soma* aponta, precisamente, a procura do ser humano de ascender a um estado ébrio de felicidade. A diferença entre o *soma* e as drogas por nós conhecidas é que as segundas carregam sempre consigo um lado negro e devastador assim que o ser humano regressa ao seu estado sóbrio, enquanto que o *soma* não implica esse lado negativo.

Por outro lado, o ambiente que é fomentado em *HT* é, sobretudo para as personagens femininas, um ambiente de inveja e de desconfiança: «[i]n this house we all envy each other something» (Atwood, 2010: 57). Atwood descreve este ambiente com o intuito de satirizar o preconceito de que estes sentimentos existem sempre nas relações entre duas (ou mais) mulheres, preconceito esse perpetuado até aos nossos dias.

O texto de Atwood explica como a estrutura da República de Gilead fomenta, precisamente, este ambiente entre as personagens femininas. Ora, se cada uma das personagens é designada para uma determinada função, há liberdades que lhes vão ser retiradas, isto é, atividades que lhes vão ser negadas. Se a sua participação no coletivo se restringe apenas ao cumprimento de uma função, então elas nunca podem ser um ser completo, com diversos interesses que ocupam lugar em diferentes espaços. Vemos como, por exemplo, Offred observa Serena Joy a cuidar do jardim, invejando aquele bocadinho do dia em que Serena Joy tem controlo sobre uma atividade específica:

This garden is the domain of the Commander's Wife. [...] it's something for them to order and maintain care for. [...] Maybe it's just something to keep the Wives busy, to give them a sense of purpose. It's good to have small goals that can be easily attained. (Atwood, 2010: 22-23)

De facto, o poder que Serena Joy sente representa mais uma das estratégias da violência simbólica exercida pela sociedade: estas ocupações diárias das *Wives* não passam, na verdade, de uma ilusão do seu poder na sociedade. Ou seja, estas pequenas metas diárias manifestam-se como fundamentais para uma sociedade que, na realidade, remete o sujeito (neste caso as *Wives*) para uma posição subalterna.

Offred conta-nos que, num tempo anterior à República de Gilead, Serena Joy costumava ser a porta-voz dos «valores tradicionais», discursando regularmente na televisão sobre a importância do papel doméstico da mulher; agora, diz-nos Offred, esta *Wife* «has become speechless» (Atwood, 2010:56).

Ainda que a violência simbólica se apresente como a principal forma de violência em ambas as distopias, é, por outro lado, relevante mencionar as estratégias da violência física. Vimos, anteriormente, como o universo de *BNW* se serve da eugenia na formação do embrião humano. Acrescentando ou retirando um ou outro elemento químico – como o álcool ou o oxigénio – no embrião, os eugenistas desta distopia determinam a que casta pertencerá o

cidadão ou a cidadã em questão. Tal ato insere-se na vertente da violência física, presente já no momento da criação.

Por outro lado, o espetáculo dos corpos pendurados na *Wall* em *HT* – já anteriormente mencionados – são um dos grandes exemplos deste tipo de violência na distopia de Atwood: «[i]t [the bags over their heads] makes the men look like dolls on which faces have not yet been painted; like scarecrows, which in a way is what they are, since they are meant to scare.» (Atwood, 2010: 42).

Suscitando o medo, estes espantalhos representam a ameaça de um dos muitos castigos que poderão ser aplicados a quem ousar desafiar as normas da sociedade; olhar estes corpos suspensos poderá ser o suficiente para gelar a última réstia de coragem de alguns cidadãos, impedindo-os de partir para a ação transgressora.

Embora os dois tipos de violência sejam importantes na perpetuação das relações de poder e dos valores da sociedade, o facto de a violência simbólica se manifestar de forma mais subtil torna-a mais eficaz:

Todo o poder de violência simbólica, isto é, todo o poder que chega a impor significações e a impô-las como legítimas, dissimulando as relações de força que estão na base da sua força, acrescenta a sua força, i.e., propriamente simbólica, a essas relações de força. (Bourdieu e Passeron, 1982: 19)

A violência simbólica funciona silenciosamente, conduz à inconsciência, que, por sua vez, inibe o indivíduo de agir e alterar o sistema em que habita:

[...] em termos de dominação simbólica, a resistência é muito mais difícil, pois é algo que se absorve como o ar, algo pelo qual o sujeito não se sente pressionado; está em toda a parte e em lugar nenhum, e é muito difícil escapar dela. (Bourdieu e Eagleton *apud* Bicalho e Paula, 2009: 2)

Por um lado, estas estratégias submetem as personagens a estados ilusórios em relação ao contexto em que estão inseridos e, por outro, fomentam o medo e, conseqüentemente, a incapacidade de as personagens se manifestarem contra as normas da sociedade, normas essas das quais são vítimas.

Veremos, de seguida, qual o papel que a linguagem desempenha no âmbito da violência simbólica. Enquanto capacidade adquirida desde cedo, a linguagem será o espaço de naturalização do discurso.



## O poder da linguagem

No seguimento das estratégias de violência simbólica usadas por estas duas sociedades distópicas, não podemos deixar de referir a linguagem como um dos seus mais eficazes instrumentos. É através da linguagem que são construídas e perpetuadas as relações de poder e os papéis atribuídos a cada género: «é na linguagem e pela linguagem que a discriminação é feita de forma inconsciente e por isso mais opressiva» (Amaral e Macedo, 2005: 176).

Os discursos estruturados, e a linguagem em geral, funcionam também como instrumento desta perpetuação das assimetrias de poder no caso em apreço, das assimetrias de poder entre os sexos. Michel Foucault aponta o conjunto de discursos como «práticas que sistematicamente formam os objetos aos quais se referem» (Foucault, 2005: 49). Isto é, mais do que sujeitos, a linguagem transforma-nos em objetos, moldando-nos e atribuindo-nos um papel e um local no mundo que habitamos. Consequentemente, a linguagem, sempre carregada de ideologia, molda também a forma como observamos aquilo que nos rodeia.

Este carácter opressor da linguagem encontra-se bem presente nas obras de Atwood e de Huxley desde logo através dos nomes atribuídos aos vários grupos e castas que estruturam as sociedades. Como referido no capítulo anterior, estes grupos e castas representam as funções que os seus membros desempenham na sociedade e que se traduzem na sua posição na hierarquia das várias relações de poder mantidas nas duas distopias.

No caso particular de *HT*, verificamos como as personagens pertencentes ao grupo das *Handmaids* perdem parte da sua identidade quando deixam de usar o seu nome verdadeiro para passarem a ser tratadas em função do homem da casa em que foram colocadas: Offred, Ofwarren e Ofglen são alguns exemplos da denominação destas personagens femininas, nomes constituídos pelo determinante possessivo *of* seguido do nome do *Commander* da casa (nestes casos, Fred, Warren e Glen). Para além da perda de uma parte fundamental da sua identidade, a utilização destes nomes relega estas mulheres a uma posição de objeto, de posse, perpetuando a superioridade do homem sobre elas.

Simultaneamente, a denominação dada às mulheres dos *Commanders* – as *Wives* – remete-as para a posição da mulher confinada ao espaço doméstico e ao governo da casa.

Sabemos, através da personagem de Serena Joy, que o carácter rotineiro da *Wife* se transforma num profundo tédio, do qual as *Wives* tentam escapar em tardes de álcool e de comida, de novo uma referência às figuras-tipo de «esposas», frequentes em ficções realistas norte-americanas. Por outro lado, vemos como todas aquelas personagens femininas que não se enquadrem em nenhum dos grupos existentes ou que representem uma afronta ao sistema são exiladas e relegadas ao grupo das *Unwomen*, não sendo sequer reconhecidas como mulheres. É precisamente o poder da linguagem que as retira da condição de mulheres e que as submete para algo que não é sequer digno de integrar a sociedade; é através da nomação que lhes é atribuída que a sua posição inferior é perpetuada.

Em contrapartida, os nomes dos grupos das personagens masculinas traduzem posições de poder superiores, como é o caso dos *Commanders*, ou conotações positivas, como é o caso dos *Angels* – uma nomeação irónica que designa os militares, supostos protetores da sociedade.

Para além disso, a protagonista demonstra como a nossa língua – ou as línguas do mundo ocidental – tendem a colocar a tónica no masculino, excluindo a expressão do feminino: «*Fraternize means to behave like a brother. [...] there was no corresponding word that meant behave like a sister. Sororize, it would have to be*» (Atwood, 2010: 21).

Paralelamente, em *BNW*, a personagem de John<sup>38</sup> é constantemente referida como «o Selvagem» e raramente pelo seu nome próprio. Tal implica a existência de uma separação, uma fronteira, entre «o mundo civilizado» e «o mundo selvagem» que resulta, inevitavelmente, numa superioridade entre o nosso mundo visto como civilizado e a marginalização do «outro», inferior e selvagem, proveniente de uma comunidade não-civilizada.

Relativamente ao tratamento das personagens femininas, a linguagem é, também aqui, exemplo – e, ao mesmo tempo, agente – de uma subalternização inerente a estas figuras. O leitor ou a leitora assiste, em vários momentos, a conversas entre personagens masculinas acerca de personagens femininas conduzidas como se de uma troca de ideias sobre um objeto se tratasse<sup>39</sup>. De tal é exemplo a seguinte frase proferida por Henry Foster relativamente a

---

<sup>38</sup> Como já foi previamente referido, os nomes das restantes personagens – tais como Bernard Marx e Lenina – também carregam vários significados; no entanto, estes apresentam uma crítica mais social e política que tem por referente empírico mais próximo e reconhecível o sistema soviético, não sendo, propriamente, exemplos das relações de poder patentes na sociedade criada por Huxley.

<sup>39</sup> Recorde-se o início do segundo capítulo da presente dissertação, no qual foi referida a utilização do adjetivo «pneumática» tanto para descrever peças de mobília (cadeiras, sofás) como os corpos femininos.

Lenina: «'Yes, I really do advise you to try her'» (Huxley, 2004: 39). A personagem feminina é, então, equiparada a um produto de consumo. Para além disso, é frequente a utilização do verbo «possuir» relativamente ao engajar do ato sexual com uma personagem feminina, demonstrando, assim, o papel passivo da mulher em contraste com o papel ativo do homem, sujeito da ação e aquele que se pretende que atinja o prazer.

Em ambos os casos, a linguagem perpetua e naturaliza as relações de poder, funcionando, então, como um instrumento da violência simbólica. Tal é evidente no quotidiano das personagens e estende-se a vários aspetos da sociedade em que se inserem.

Como já foi brevemente referido supra, ambas as sociedades se servem de *slogans* que transmitem – e, conseqüentemente, perpetuam – os seus ideais. No universo de *BNW*, o uso destes *slogans* torna-se particularmente fundamental no ensinamento das normas de conduta vigentes, pois eles são implementados desde cedo no indivíduo – desde bebé – através das sessões de hipnopédia. Frases como «everyone belongs to everyone else», «history is blunk» (Huxley, 2004: 29) e «ending is better than mending» (Huxley, 2004: 42)<sup>40</sup>, por exemplo, são repetidas centenas de vezes na fase de crescimento e desenvolvimento do ser humano. Nas palavras (irónicas) de Bernard Marx, «[s]ixty-two thousand four hundred repetitions make one truth» (Huxley, 2004: 40). Desta forma, estes motes são absorvidos, naturalizados e tidos como verdades absolutas.

Por outro lado, em *HT*, exemplos destes *slogans* são mais escassos; não obstante, parece-me relevante apontar aquele que é proferido em várias ocasiões pela protagonista: «waste not want not». Em primeiro lugar, parece-me importante referir o contraste entre estas palavras e um dos motes da sociedade de *BNW* – «mais vale destruir do que conservar». Este contraste vai ao encontro das diferentes perspetivas defendidas pelas duas sociedades relativamente ao consumo. Se em *BNW* estamos no âmbito de uma sociedade consumista<sup>41</sup>, em *HT*, por outro lado, encontramos-nos numa sociedade anti-consumismo – parte do puritanismo em todas as áreas da vida humana que regula essa sociedade. Em segundo lugar, esta frase reprime, também, a vontade do indivíduo, sendo particularmente significativa quando aplicada às personagens femininas (nomeadamente às *Handmaids*) que, como já foi exemplificado em

---

<sup>40</sup> Veja-se o desprezo daquilo que é velho em relação à repulsa que os cidadãos e as cidadãs de Londres manifestam quando confrontados com a figura velha de Linda – aqui também uma nomeação irónica.

<sup>41</sup> Note-se o fácil acesso e consumo de drogas, por exemplo.

vários momentos desta dissertação, assumem, em maior parte dos momentos do seu quotidiano, um papel passivo.

Em determinados aspetos, a sociedade molda a linguagem – resignificando palavras e expressões da nossa cultura e do nosso quotidiano real – de modo a que esta reflita os seus valores. Em *HT*, por exemplo, a protagonista refere como foi alterado o sentido do *Labour day*<sup>42</sup>: «September first will be Labour Day, they still have that. Though it didn't used to have anything to do with mothers» (Atwood, 2010: 209). Offred sugere, assim, que o *Labour Day* é ainda festejado, exaltando, porém, os valores da República de Gilead, nomeadamente a maternidade e a reprodução, explorados supra.

No caso de *BNW*, vimos acima como a sociedade se apropria da linguagem utilizando e alterando, nomeadamente, rimas infantis, conhecidas e cantadas num mundo anterior. Este aspeto relaciona-se fundamentalmente com o papel que a memória desempenha numa sociedade distópica; isto é, memórias de um mundo anterior, dos seus valores, do seu funcionamento, da sua estrutura social, etc, poderiam por em causa toda a estrutura que fundamenta o universo de *BNW*. Assim sendo, tudo aquilo que poderia recordar esse tempo anterior foi alterado e apropriado de forma a eliminar qualquer memória, perpetuando, ao invés, os valores da sociedade vigente.

Ora, se em *BNW* não existem quaisquer réstias de memória de um tempo anterior – pelo menos entre as massas – em *HT*, por outro lado e como já foi anteriormente referido, estamos perante uma geração de transição e acedemos, através dos relatos da narradora autodiegética, a memórias de um tempo pré-República de Gilead. Desta forma, recordar pode ser também um ato transgressor e pode servir-se da linguagem para tal.

Offred recorda, por exemplo, um tempo que agora lhe parece distante através da música, cantando, na sua mente, *Amazing Grace*, um conhecido hino tradicional protestante, e a canção *Heartbreak Hotel* de Elvis Presley. Ambas estas canções – tal como muitas outras – são, agora, proibidas: «[s]uch songs are not sung anymore in public, especially the ones that use words like *free*. They are considered too dangerous» (Atwood, 2010: 64).

---

<sup>42</sup> *Labour Day* corresponde ao nosso feriado do dia do trabalhador, celebrado nos EUA na primeira segunda-feira do mês de Setembro. No entanto, *labour* pode ser também traduzido como «trabalho de parto». Atwood serve-se, assim, deste jogo de palavras.

Este exemplo demonstra como recordar através de formas de expressão cultural e/ou artística pode corromper o pensamento do ser humano. Por este mesmo motivo, vemos a literatura ser abolida em ambas as sociedades. No caso particular de *BNW*, as constantes referências a Shakespeare adquirem um simbolismo na medida em que elas são, ao mesmo tempo, referências a um mundo anterior, um mundo que pertenceu a Shakespeare e nunca a Bernard Marx, a Helmholtz ou até mesmo a John.

Citando Shakespeare, John recorda um tempo anterior no qual os valores da sociedade eram completamente diferentes daqueles agora vigentes. O acesso a estas obras poderia subverter o pensamento dos cidadãos e das cidadãs deste novo mundo; daí ser, também, fundamental destruir e eliminar tudo aquilo que é velho, ou seja, representante de um velho mundo. A arte é, assim, abolida em prol da estabilidade social e da falsa felicidade: «You've got to choose between happiness and what people used to call high art» (Huxley, 2004: 194).

Se, por um lado, a linguagem perpetua as relações de poder e os valores da sociedade, por outro, podemos nela encontrar esperança e, até, usa-la como instrumento para subverter essas mesmas relações de poder e valores.

Numa almofada inscrita com a palavra *faith*, por exemplo, Offred encontra esperança e uma forma de contestar a sociedade através do ato de leitura – ainda que de apenas uma pequena palavra. Apesar de ter sido colocada no quarto da *Handmaid* somente como elemento decorativo, a pequena almofada com a palavra inscrita adquire um simbolismo relativamente à situação em que a protagonista se encontra e ao seu destino no final do romance.

Para além disso, Offred encontra, também, apoio na frase em latim (macarrónico), inscrita dentro do armário do seu quarto: *nolite te bastardes carborundorum* (traduzida para o inglês como «don't let the bastards grind you down»). Apesar de o *Commander* afirmar que se trata de uma brincadeira de rapazes de escola com a língua latina, a protagonista encontra nesta frase um símbolo de resistência tornando-a, de certa forma, no seu lema – tal como teria feito a *Handmaid* que a precedeu e que terá inscrito a frase no armário.

Exemplo da resistência através da linguagem é, também, o uso da palavra *Mayday*, usada para identificar aqueles que fazem parte de um grupo secreto de contestação ao poder. É através da sua companheira, Ofglen, que Offred toma conhecimento deste grupo e do significado da expressão neste contexto. O uso desta palavra é simbólico, pois é, desde o início

do século XX, sinal de emergência ou de ameaça. O facto de o interlocutor exclamar *Mayday*, convencionalmente três vezes seguidas, remete para o perigo em que a sua vida se encontra.

A linguagem tem, assim, duas facetas: se, por um lado, serve de instrumento para a perpetuação das relações de poder e dos valores da sociedade são perpetuados, é, por outro lado, através dela que podemos subverter essas relações e valores. Isto é, se a linguagem, como sistema de representação do mundo, molda a maneira como vemos tudo aquilo que nos rodeia é através dela que devemos desconstruir e romper com os discursos de forma a podermos, conseqüentemente, alterar a visão que temos do mundo.

## Conclusão

Ao longo desta dissertação, foram analisadas as personagens femininas e os contextos em que estão inseridas nos dois romances de forma a encontrar respostas às questões levantadas na introdução – assim como às demais que foram surgindo ao longo da escrita.

Primeiramente, foi necessário discutir os conceitos teóricos – nomeadamente os de utopia, distopia e feminismo – nos quais a abordagem aos romances está ancorada. Estes conceitos serviram de ponto de partida e, ao mesmo tempo, de *background* para a análise elaborada no desenvolvimento da dissertação.

Na procura das respostas às questões levantadas, optei por, depois de caracterizar brevemente as características de ambas as sociedades distópicas, introduzir um tema essencial a ambas: maternidade e reprodução, fenómenos que, também na realidade empírica, ainda se encontram no centro tanto dos papéis sociais das mulheres como da sua idealização. A forma como estas são encaradas distintas nos dois mundos: em *BNW*, recorrendo à eugenia, a prática da reprodução do ser humano está totalmente entregue à ciência, sendo totalmente obscena a ideia de uma mulher engravidar e dar à luz; por outro lado, em *HT*, compete às *Handmaids* assegurar a reprodução, sendo necessário que estas participem nas chamadas *Ceremonies* juntamente com o *Commander* e a *Wife* da casa em que foram colocadas. Esta questão da maternidade e da reprodução é um dos principais aspetos no que diz respeito à regulação da sexualidade, principalmente das mulheres. Isto é, ao ditar quem ou em que medidas se deve realizar a atividade reprodutora serão também ditados os hábitos sexuais dos indivíduos, com especial incidência nas personagens femininas. Ditar este aspeto da sua vida implica ditar o seu propósito no mundo: em *HT*, as *Handmaids* devem assegurar a reprodução; em *BNW*, as personagens femininas devem proporcionar prazer às personagens masculinas.

Para além das diferenças que apresentam entre si na maneira como reformulam a maternidade, ambas as sociedades diferem, ainda, da forma como a nossa sociedade ocidental do século XXI encara a maternidade e a reprodução. Em ambos os universos, caso uma personagem feminina, pelas mais variadas razões, não se enquadre na conceção da sociedade sobre quais são as suas funções ou qual o seu comportamento adequado ser-lhe-á retirada a condição de mulher; isto é, dentro dos valores e normas da sociedade ela não será vista como mulher. Exemplos disto são Moira e a mãe de Offred (em *HT*) e Linda (em *BNW*) que, de maneiras diferentes, são socialmente marginalizadas.

Em ambas as sociedades não existe escolha para as personagens femininas, mesmo numa questão que se relaciona com seu próprio corpo. A maneira como a reprodução e a maternidade devem ser encaminhadas é-lhes imposta por uma autoridade e nunca decidida por elas próprias. O seu corpo torna-se numa espécie de espaço público no qual as decisões não são tomadas pela personagem a quem ele pertence mas sim por uma entidade autoritária, ou melhor, por um mecanismo dela imanente.

Esta questão do corpo como espaço público remete, inerentemente, para a questão da sexualidade feminina, encarada, à primeira vista, de forma diferente pelas duas distopias.

Enquanto a sociedade de *BNW* incentiva ao ato sexual com diferentes parceiros – sempre a par do uso de contraceptivos –, vemos como, em *HT*, ele está apenas reservado às três partes envolvidas da *Ceremony* – *Wife*, *Handmaid* e *Commander*. No segundo caso, contudo, é extinta por completo a componente do prazer, sendo que todos os envolvidos encaram a situação como o cumprir de uma função – que lhes é socialmente imposta. Em *BNW*, por seu turno, vemos como o prazer no ato sexual se foca, essencialmente, no proporcionar do prazer masculino e nunca no feminino.

Em determinados momentos dos romances, observamos como a sexualidade feminina é, ainda, encarada como algo demoníaco e profano: em *BNW* através do discurso de John, no qual cita *King Lear*, e, em *HT*, através da existência (secreta) de bares de alterne como *Jezebel's*.

John vê os avanços de Lenina como um ato imoral e condena a sua perspetiva acerca da sua sexualidade, chamando-a de prostituta. Citando *King Lear* – passagem na qual o Rei compara as mulheres a centauros, «abaixo da cintura» pertencendo ao demónio – John expõe o lado animalesco e profano com que a sexualidade feminina é percecionada pela sociedade, apontando-a como a origem do mal da humanidade. Paralelamente, o facto de bares de alterne como *Jezebel's* continuarem a existir em secretismo categoriza a sexualidade feminina como algo imoral, percecionada como um pecado. Ambos os casos condenam o papel ativo das personagens femininas face à sua sexualidade, relegando-as a um papel passivo. Ao longo dos romances é, assim, posto em contraste o papel ativo das personagens masculinas no ato sexual com o papel passivo das personagens femininas. Este é mais um dos aspetos que evidencia a subalternidade das personagens femininas em relação às personagens masculinas, nestes dois universos.



É, nomeadamente, através das relações com as personagens masculinas que essa subalternidade da personagem feminina se torna, também, evidente. Vemos, em *BNW*, como as personagens femininas – particularmente, Lenina – são comentadas e olhadas pelas personagens masculinas como pedaços de carne. A sua constituição física e os seus corpos são comentados e apreciados como se peças de mobília se tratassem – apelando, desta forma, à importância que é dada ao conforto (e, conseqüentemente, ao prazer) que a mulher pode proporcionar ao homem.

Para além disso, constatamos ainda como Linda é usada por Bernard Marx para ascender ao poder e, posteriormente, marginalizada pelos seus compatriotas. Numa sociedade cujo grande objetivo é eliminar a velhice – promovendo a juventude eterna –, a imagem envelhecida, gorda e suja de Linda surge como uma obscenidade e uma afronta ao sistema.

Em *HT*, por seu turno, através das diferentes relações que Offred, a protagonista, mantém com as várias personagens masculinas verificamos como a personagem feminina é sempre colocado num lugar do outro inferior. Várias vezes comparada a uma criança ou até mesmo a um animal de estimação, rodeada de restrições, Offred tem consciência da sua condição.

Em ambos os casos, as relações personagem feminina-personagem masculina, colocam, mais uma vez, a tónica na passividade da personagem feminina – num sentido mais abrangente, não se restringindo à sexualidade – ignorando as suas vontades e motivações.

O diário de Offred permite-nos não só ter conhecimento da sua situação subalterna enquanto *Handmaid* mas também de outras mulheres pertencentes a outros grupos, como as *Wives* ou as *Marthas*. Pertencentes a um grupo ou a outro, as personagens femininas veem sempre aspetos da sua vida – em maior ou menor escala – e direitos que anteriormente tomavam como garantidos serem-lhes retirados, consoante a função que cumprem na sociedade.

Torna-se, por outro lado, clara a forma como a dinâmica e a estrutura das sociedades são perpetuadas através da colaboração voluntária – mas inconsciente – das personagens. Ambas as sociedades distópicas – tal como é comum nos textos distópicos do século XX – se servem das violências física e simbólica de forma a manter o *status quo* e a naturalizar os seus discursos, os seus valores e as suas relações de poder. Várias estratégias são utilizadas no âmbito da violência simbólica, destacando-se as cerimónias comunitárias presentes nos dois

romances. Como refere Pierre Bourdieu, são estas estratégias de violência simbólica que impedem uma revolta coletiva:

o efeito da dominação simbólica exerce-se não só na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de apreciação e de acção que são constitutivos dos *habitus* e que fundam, aquém das decisões da consciência e dos controlos da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura para si própria. (Bourdieu, 1999: 32)

Ainda no âmbito da violência simbólica, vemos como a linguagem é um instrumento da qual os sistemas se servem de forma a manter a sua estrutura. Verificamos, por exemplo, como os nomes das personagens e dos grupos ou castas em que se inserem se ligam diretamente com a posição e função que cumprem na organização social. Para além disso, a linguagem é ainda utilizada de forma a eliminar as memórias de um tempo anterior – recorde-se, por exemplo, a utilização das rimas infantis, agora com uma nova letra, nas atividades comunitárias em *BNW* –, razão pela qual também as grandes obras da literatura ocidental (assim como as mais variadas formas de expressão artística) são, nos dois mundos, abolidas.

No entanto, conjugada com a memória, a linguagem pode ser também um instrumento de mudança e de subversão dos valores e das relações de poder das sociedades. Se nela detetamos essa perpetuação, é, por outro lado, através dela que podemos desconstruir os discursos, usando-a como uma arma.

Após a análise destes variados aspetos nas duas obras distópicas, retomo a questão central colocada na introdução: estaremos perante sociedades patriarcais? Sim, estamos.

Em ambos os universos assistimos a situações recorrentes nas quais a posição da mulher é inferior. Como já constatamos anteriormente, as personagens femininas são constantemente relegadas a uma passividade nos vários aspetos das suas vidas. Tal implica que não sejam elas os detentores de poder de decisão sobre os diferentes domínios do seu quotidiano, desde os pormenores a aspetos mais abrangentes. As personagens femininas não têm, em ambos os romances, poder de decisão sobre o seu próprio corpo: não lhes compete a elas decidir se querem ou não engravidar ou como ou quando o querem fazer, por exemplo. O seu corpo não lhes pertence; é, sim, um instrumento público que cumpre uma função – seja ela dar à luz ou proporcionar o prazer masculino. As normas de conduta são-lhes impostas, delineando o seu comportamento não só social mas também sexual.

Embora partam de premissas distintas, observamos como ambas as sociedades culminam numa subalternidade das personagens femininas, incapacitadas de expressar as suas opiniões, ideias e vontades, no que pode ser lido – explicitamente em Atwood e em menor grau em Huxley – como uma crítica à vertente patriarcal da nossa cultura.

O carácter crítico e satírico da distopia permitem que as situações retratadas nos romances sejam transpostas para a nossa realidade empírica. Atwood escreve *TH* precisamente com a intenção de satirizar e criticar a sociedade patriarcal ocidental e, embora não tenha sido essa a intenção de Huxley, penso que os argumentos apresentados ao longo desta dissertação possibilitam que a mesma leitura possa ser feita em *BNW* – ainda que através de diferentes elementos e ações.

A inferiorização da mulher representada, através de várias situações, nos dois romances persiste nos nossos dias. Situações de assédio continuam a existir, a sexualidade feminina continua a ser reprimida e as vozes masculinas continuam a ter maior influência que as femininas. O controlo e policiamento dos corpos femininos continua a existir, nomeadamente em questões ligados, uma vez mais, à maternidade e à sexualidade. A questão do aborto, por exemplo, continua a ser debatida – e condenada, muitas vezes – na nossa sociedade ocidental.

Sim, as sociedades criadas por Huxley e por Atwood são sociedades patriarcais; mas não estaremos, também nós, cidadãs e cidadãos do mundo ocidental do século XXI, a viver numa sociedade que perpetua os discursos e os ideais do patriarcado?

Reconhecemos e lemos os erros de um tempo anterior como se eles pertencessem ao passado; é necessário um exercício de distanciamento do nosso tempo de forma a podermos analisá-lo criticamente.

Tal é visível nas *Historical Notes* incluídas como prólogo em *HT*. Numa palestra académica, alunos, professores e historiadores analisam, anos mais tarde, o diário de Offred. Ao mesmo tempo que condena as práticas da República de Gilead, o orador serve-se de piadas sexistas ao longo da sua apresentação, não se apercebendo da perpetuação do sexismo no seu discurso. Esta passagem parece-me, então, fornecer um bom paralelismo com a nossa sociedade ocidental contemporânea.

Por outro lado, o facto de a intenção de Huxley não ser a de expor os discursos e práticas patriarcais mas ainda assim ser possível fazer uma leitura crítica desses discursos e práticas demonstra como eles estão interiorizados – isto é, *naturalizados*.

É essencial mantermos um olhar crítico sobre os variados aspetos das nossas vidas enquanto cidadãs e cidadãos da sociedade ocidental do século XXI. Só assim poderemos identificar os discursos – e outros, que nos oprimem – patriarcais para, depois, os desconstruirmos.

## Bibliografia

Amaral, Ana Luísa e Ana Gabriela Macedo (org.) (2005), *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamento.

Araújo, Maria de Fátima e Solange Maria Sobottka Rolim de Moura (2004), *A maternidade na história e a história dos cuidados maternos*. *Psicologia Ciência e Profissão*, 24 (1), 44-55.

Atwood, Margaret (2010), *The Handmaid's Tale*. London: Vintage. [1985].

Bartolomeu, Mauro César e Mauri Cruz Previde (n.d), *'Eutopia' e 'distopia' no Brave New World, de Aldous Huxley*.

Beauvoir, Simone de (1981), *O segundo sexo*. Amadora: Bertrand. [Ed. orig. francesa: Gallimard, 1949].

Bicalho, Renata de Almeida e Ana Paula Paes de Paula (2009), *Violência simbólica: uma leitura a partir da teoria crítica frankfurtiana*. Curitiba: II Encontro de Gestão de Pessoas e Relações de Trabalho.

Bourdieu, Pierre (1982), *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. [Ed. Orig. francesa: Les Éditions de Minuit, 1970]

Bourdieu, Pierre (1999), *A dominação masculina*. Oeiras: Celta Editora. [Ed. Orig. francesa: Éditions du Seuil, 1998]

Calvino, Italo (1994), *Porquê ler os clássicos*. Lisboa: Teorema.

Campos, Ana (2007), "Sexualidade e feminismo", in Lígia Amâncio et al. (coord.), *O longo caminho das mulheres: feminismos 80 anos depois*. Lisboa: Dom Quixote, 281-190.

Castells, Manuel (2007) *O poder da identidade*. Trad: Alexandra Lemos e Rita Espanha. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. [Ed. orig. espanhola: 1997].

Claeys, Gregory (2010), "The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell". Cambridge: The Cambridge Companion to Utopian Literature.

Claeys, Gregory (2013), "Three Variants on the Concept of Dystopia", in Fátima Vieira (ed.) *Dystopia(n) Matters: on the page, on screen, on stage*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 14-18.

Correia, Ana Maria (2009), *Assimetrias de género: ensino e liderança educativa*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão.

Cott, Nancy F. (1987), "Feminist Theory and Feminist Movements: The Past Before Us", in Juliet Mitchell and Ann Oakley (ed.) *What is Feminism?*. Oxford: Basil Blackwell, 49-62.

Delmar, Rosalind (1987), "What is Feminism?", in Juliet Mitchell and Ann Oakley (ed.) *What is Feminism?*. Oxford: Basil Blackwell, 8-33.

Douglas, Mary (2005), "The Two Bodies", in Mariam Fraser and Monica Greco (ed.) *The Body: a Reader*. London: Routledge Student Readers, 78-81.

Esteves, João (2007), "Os anos 20: a afirmação de uma nova geração de feministas", in Lígia Amâncio et al. (coord.), *O longo caminho das mulheres: feminismos 80 anos depois*. Lisboa: Dom Quixote, 74-89.

Fortunati, Vita e Raymond Trousson (eds) (2000), *Dictionary of Literary Utopias*. Paris: Honoré de Champion.

Fortunati, Vita (2013), "Why Dystopia Matters", in Fátima Vieira (ed.) *Dystopia(n) Matters: on the page, on screen, on stage*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 28-36.

Foucault, Michel (2005), *A arqueologia do saber*. Trad. Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina [Ed. orig. francesa: Gallimard, 1969].

Fraser, Mariam and Monica Greco (2005), "Introduction", in Mariam Fraser and Monica Greco (ed.) *The Body: a Reader*. London: Routledge Student Readers, 1-42.

Galton, Francis (1904), *Eugenics: Its Definition, Scope, and Aims* in *The American Journal of Sociology*. The University of Chicago Press. Vol. 10, No. 1, 1-25. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/2762125>>, consultado a 25.05.15.

Glad, John (2008), *Future Human Evolution: Eugenics in the Twenty-First Century*. Schuylkill Haven: Hermitage Publishers.

Grosz, Elizabeth (2005), "Refiguring Bodies", in Mariam Fraser and Monica Greco (ed.) *The Body: a Reader*. London: Routledge Student Readers, 47-51.

Hammer, Stephanie Barbé (1990), "The World as it Will be? Female Satire and the Technology of Power in *The Handmaid's Tale*", *Modern Language Studies*, 20(2), 39-44.

Hobsbawm, Eric (1994), *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*. London: Michael Joseph.

Humm, Maggie (1995), *The Dictionary of Feminist Theory*. London: Prentice Hall. [1989]

Huxley, Aldous (2004), *Brave New World*. London: Vintage. [Ed. orig. inglesa: Chatto & Windus, 1932].

Kumar, Krishan (2013), "Utopia's Shadow", in Fátima Vieira (ed.) *Dystopia(n) Matters: on the page, on screen, on stage*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 19-22.

Lemos, Márcia (2012), "Vestir Identidades: Uma Leitura de *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 13. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>, consultado a 10.06.15.

Lopes, Ana Paula (2008), "Brave New World, de Aldous Huxley: Entre Espaços", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 8. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>, consultado a 10.06.15.

Martins, Lourdes Câncio (2004), "Reconfigurações da utopia na ficção pós-moderna", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 1. Consultado a 20.10.2014, em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo10441.PDF>>.

Morris, Pam (1997), *Literature and Feminism: an Introduction*. Oxford: Blackwell.

Mumford, Lewis (2007), *História das utopias*. Trad. Isabel Donas Boto. Lisboa: Antígona. [Ed. orig. inglesa: Boni and Liveright. 1922].

Neves, Helena (2007), "O corpo das mulheres na história: corpo desapropriado", in Lígia Amâncio et al. (coord.), *O longo caminho das mulheres: feminismos 80 anos depois*. Lisboa: Dom Quixote, 306-319.

Orwell, George (2012), *1984*. Lisboa: Antígona. [Ed. Orig. inglesa: Harcourt, Brace and Company, 1949]

Parrinder, Patrick (2012), "Modern Utopias, Major and Minor", *Modernism/Modernity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 19(4), 793-798.

Ribeiro, João (2008), “Playtime e as distopias literárias do século XX”, *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, nº8. Consultado a 20.10.2014, em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5063.pdf>>.

Sargent, Lywan Tower (2013), “Do Dystopias Matter?”, in Fátima Vieira (ed.) *Dystopia(n) Matters: on the page, on screen, on stage*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 10-13.

Sargisson, Lucy (2013), “Dystopias Do Matter”, in Fátima Vieira (ed.) *Dystopia(n) Matters: on the page, on screen, on stage*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 40-41.

Scavone, Lucila (2001), *Maternidade: transformações na família e nas relações de género*. Interface \_ Comunic, Saúde, Educ,v.5, n.8, 47-60.

Shakespeare, William (1961), *The Tempest*. Ed. Frank Kermode. London: Methuen & Co.

Shakespeare, William (1986), *King Lear*. Ed. Kenneth Muir. London: Penguin Books

Shakespeare, William (2006), *Othello*. Ed. E. A. J. Honigmann. London: The Arden Shakespeare.

Vasconcelos, Maria Drosila (2002), *Pierre Bourdieu: a herança sociológica* in *Educação & Sociedade* nº78.

Vicente, Ana (2007), “O pensamento feminista na 1ª metade do séc. XX e os obstáculos à sua afirmação”, in Lígia Amâncio et al. (coord.), *O longo caminho das mulheres: feminismos 80 anos depois*. Lisboa: Dom Quixote, 59-73.

Vieira, Maria de Fátima de Sousa Basto (2004), *O espaço da utopia em A Tempestade de William Shakespeare* in *Estudos em homenagem ao Professor Doutor António Ferreira de Brito*. Porto: Universidade do Porto. p. 377-382.

Vieira, Maria de Fátima de Sousa Basto (2007), *Fronteiras e muralhas: uma abordagem espacial do distopismo inglês e norte-americano no século XX*. Porto: [Edição do Autor].

Walker, Barbara G. (1983), *The woman's encyclopedia of myths and secrets*. San Francisco: Harper.

Wilkinson, Stephen & Garrard Eve (2013), *Eugenics and the Ethics of Selective Reproduction*. Staffordshire: Keele University.



Woiak, Joanne (2007), *Designing a Brave New World: Eugenics, Politics, and Fiction* in *The Public Historian*. University of California. Vol. 29, No. 3, 105-129. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/tph.2007.29.3.105>>, consultado a 21.05.15.