



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE



As tensões entre os aspectos utópicos e distópicos em
Surfacing de Margaret Atwood e **As parceiras** de Lya Luft

SUÊNIO STEVENSON TOMAZ DA SILVA

CAMPINA GRANDE – PB
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

SUÊNIO STEVENSON TOMAZ DA SILVA

As tensões entre os aspectos utópicos e distópicos em **Surfacing** de Margaret Atwood e **As parceiras** de Lya Luft

Dissertação apresentada à Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, em cumprimento dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Interculturalidade. Área de concentração: Literatura e Estudos Interculturais. Linha de pesquisa: Comparação Intercultural.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sudha Swarnakar

CAMPINA GRANDE – PB
2008

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

S586t

Silva, Suênio Stevenson Tomaz da.

As Tensões entre os aspectos utópicos e distópicos em Surfacing de Margaret Atwood e As Parceiras de Lya Luft / Suênio Stevenson Tomaz da Silva. – Campina Grande: UEPB, 2008.

86 f.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Sudha Swarnakar, Departamento de Letras e Artes.

1. Literatura Comparada. I. Título.

22. ed.

CDD 809

As tensões entre os aspectos utópicos e distópicos em **Surfacing** de Margaret Atwood e **As parceiras** de Lya Luft

Campina Grande – PB, _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Sudha Swarnakar / UEPB
Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Liane Schneider / UFPB
Examinadora

Prof. Dr. Sebastien Joachim / UEPB
Examinador

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos especiais a minha orientadora Sudha Swarnakar que me apresentou a literatura comparada ainda na graduação em Letras, despertando em mim o interesse em adentrar nessa área tão repleta de beleza.

Ao professor Sebastien Joachim que nas aulas do Mestrado sempre nos falava da importância de compreensão do outro, um dos lemas dos estudos interculturais. Agradeço também pelas importantes contribuições na qualificação dessa pesquisa.

A professora Liane Schneider por participar como examinadora desse estudo, trazendo significativas contribuições para a conclusão dessa pesquisa.

Meus sinceros agradecimentos à professora Raghuram Sasikala que desde a graduação em Letras me incentiva. Além disso, ela ajudou-me na construção do projeto que hoje se tornou uma dissertação.

Não posso deixar de agradecer também a professora Ildney Cavalcanti da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), que através de dois e-mails deu um direcionamento à minha pesquisa.

A Elisabete, Ueliton e Carlos por lerem meu texto e sugerirem referências bibliográficas.

Aos meus colegas da turma pioneira do Mestrado em Literatura e Interculturalidade (MLI) que durante um ano no cumprimento dos créditos, compartilharam comigo seus conhecimentos e amizade.

Agradeço também a todos os professores que compõem o corpo docente do Mestrado, por contribuírem direta e indiretamente na conclusão desta dissertação.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a toda minha família, em especial à minha mãe, **Judith Tomaz da Silva**, a minha maior incentivadora na vida.

*Quando analisamos a literatura, falamos de literatura;
quando a avaliamos, estamos falando de nós
mesmos.*

Terry Eagleton

SUMÁRIO

Introdução	09
Capítulo 1 – A mulher e a literatura	16
1.1. Fortuna crítica de Margaret Atwood	21
1.2. Fortuna crítica de Lya Luft	25
Capítulo 2 – Utopia e distopia no mundo literário	29
2.1. O que é utopia?	30
2.2. Utopia: gênero literário ou teoria social?	32
2.3. O que é distopia?	37
2.4. As utopias e distopias literárias do século XX	38
2.5. A literatura distópica: uma paródia da utopia?	44
Capítulo 3 – Surfacing e As parceiras: os aspectos distópicos	46
3.1. As narradoras-protagonistas	46
3.2. A família distópica	51
3.3. A fragilidade dos relacionamentos humanos	55
3.4. Aborto: uma experiência traumática	62
3.5. Ritos de passagem das protagonistas	68
Considerações finais	78
Referências	82

RESUMO

Este estudo visa oferecer uma análise comparativa dos aspectos distópicos nas obras de duas escritoras contemporâneas, Margaret Atwood e Lya Luft. De uma vasta produção literária, escolhemos **Surfacing** (1972) de Atwood e **As parceiras** (1980) de Luft. Vale observar que embora ambos os romances não façam parte da categoria do gênero das distopias literárias, eles apresentam elementos distópicos. A **Utopia** de Thomas More tem sido usada como a maior referência para a nossa compreensão da utopia e da distopia. A comparação reforça os contrastes e as semelhanças no aspecto da distopia nas duas culturas e como esta é apresentada pelas duas escritoras. Além dos críticos comparatistas S. Praver e Susan Bassnett, a opinião crítica de Booker e Kumar foi usada como base teórica deste trabalho, uma vez que ambos trabalham com o conceito de utopia e distopia. Na opinião dos críticos acima referidos, tanto a utopia quanto a distopia tem a função de crítica social. A nossa análise dos aspectos distópicos centrou-se nas protagonistas de ambas as obras, duas mulheres que são as narradoras de suas próprias histórias, que são contadas a partir do fluxo de consciência dessas personagens. A análise encontra-se dividida em tópicos em comum às duas obras, evidenciando suas características distópicas.

Palavras-chave: Utopia. Dystopia. Margaret Atwood. Lya Luft. **Surfacing**. **As parceiras**.

ABSTRACT

This study aims offering a comparative analysis of the dystopian aspect in the works of two contemporary female writers Margaret Atwood and Lya Luft. From a huge body of writing of both writers we selected **Surfacing** (1972) by Atwood and **As parceiras** (1980) by Luft. It is important to observe that though, in strict sense, both novels do not fit in the category of dystopian novels they show a strong presence of dystopian elements. Thomas More's work **Utopia** has been used as major reference for our understanding of both utopia and dystopia. The comparison highlights the contrast and similarities between the treatment of dystopia in two cultures and how it is presented by these two writers. Apart from the comparative critics S. Praver, and Susan Bassnett, Booker and Kumar's critical opinions are used as theoretical basis for this work as they deal with the concept of utopia. In the opinion of these two later critics, both utopia and dystopia have the function of social criticism. The comparative analysis is centered in the female protagonists of both works, two women who are the narrators of their own stories, which are structured through the stream of consciousness of these characters. The literary analysis in this work is divided in similar topics the novels have in common in order to show their dystopian features.

Key words: Utopia. Dystopia. Margaret Atwood. Lya Luft. **Surfacing**. **As parceiras**.

Introdução

Everywhere there is connection, everywhere there is illustration. No single event, no single literature is adequately comprehended except in relation to other events, to other literatures.

Matthew Arnold

Tomando como referência a fala de Matthew Arnold, citada por Bassnett na abertura de seu livro **Comparative Literature** (1993), quando lemos uma obra literária, seja prosa ou poesia, naturalmente, estabelecemos conexões com outras do mesmo e até de outro gênero.

O que Arnold diz não é nenhum exagero, pois sempre existem conexões ou associações no estudo literário e, por meio dessas, podemos apreciar mais de uma literatura. Ao ler um texto literário, ele nos leva para um outro e sem nos dar conta, entramos em um mundo onde encontramos algo semelhante ou diferente do que estamos lendo. Assim, a conexão entre duas obras literárias realiza-se como um processo natural.

Definindo a literatura comparada de maneira simples, Bassnett (1993:1) afirma que:

[...] comparative literature involves the study of texts across cultures, that it is interdisciplinary and that it is concerned with patterns of connection in literatures across both time and space. Most people do not start with comparative literature, they end up with it in some way or other, traveling towards it from different points of departure.¹

Com a literatura comparada “viajamos” com o desejo de ultrapassar limites e fronteiras entre culturas diferentes e tempos distantes. Comparar é próprio do espírito humano, pois tal ato é um hábito generalizado no nosso cotidiano. Um exemplo bastante comum de comparação é o emprego de provérbios na linguagem corrente. A comparação é também um método de estudo que abrange vários campos do saber humano.

O caráter interdisciplinar da literatura favorece a sua comparação com outras áreas do conhecimento. Dentro da arte, por exemplo, podemos estabelecer relações da literatura com a música e/ou o cinema. Nas outras esferas do saber humano, é

¹ Todas as citações em inglês, isoladas do corpo do texto, permaneceram no original. Foram traduzidos apenas os trechos dentro do texto ao longo da dissertação.

inegável a conexão com a literatura, a exemplo da filosofia, da história, a sociologia, a política entre outras.

Por intermédio dos estudos literários comparados, é possível destacar aspectos culturais, sociais e políticos de culturas diferentes. Em um mundo globalizado como o nosso, os termos interculturalidade e intercultural se sobressaem, pois estes visam explicar a interação entre culturas, a partir de conceitos filosóficos e sociológicos. A literatura, como uma das formas de arte que expressa com beleza o sentimento humano, torna possível estabelecer conexões entre culturas diferentes como pretende este trabalho.

Comparando os romances de Atwood e Luft, duas escritoras representativas da literatura de autoria feminina contemporânea e que estão engajadas, entre as questões políticas, pela causa da mulher, este trabalho, inicialmente, averiguou os conceitos de utopia e distopia que são os aspectos motivadores desta pesquisa, para então comparar os romances em questão, verificando as semelhanças e diferenças, e observando como as escritoras constroem os aspectos distópicos em torno de suas personagens.

Esta pesquisa encontrou respaldo com a ABECAN – Associação Brasileira de Estudos Canadenses que, desde 1991, incentiva pontos de contato, num vasto campo interdisciplinar, entre o Brasil e o Canadá. A maior parte dos estudos promovidos pela ABECAN concentra-se na área dos estudos literários. A propósito, esta análise que confronta duas obras, de uma escritora canadense de língua inglesa e de uma escritora brasileira, teve espaço no IX Congresso Internacional da ABECAN, realizado em Salvador na Universidade Federal da Bahia, de 11 a 14 de novembro de 2007, cujo tema escolhido para o congresso foi: *Brasil-Canadá: conexões, saberes, desenvolvimentos*.

A comparação entre duas obras de autores de culturas distintas, ressalta tanto as semelhanças quanto as diferenças. Diante dessa perspectiva, justificou-se o estabelecimento do paralelo entre as narrativas **Surfacing** (1972) e **As parceiras** (1980), pela constatação de algumas semelhanças nos universos ficcionais representados, mesmo que retratando culturas e sociedades distintas. As semelhanças entre as duas obras leva-nos a refletir sobre a questão da influência de **Surfacing** sobre **As parceiras**. De acordo com Swarnakar (2006, pp. 255-6):

The question of influence and imitation has been widely discussed in comparative studies [...] There has been a vast body of discussion

about these terms which shows that there exists a very thin dividing line between these terms; plagiary imitation and influence.

Apesar de **Surfacing** ter sido publicado primeiro, não é fácil afirmar com certeza que a escritora brasileira foi influenciada por Atwood. Contudo, observando-se a data de publicação de ambos os romances e a disponibilidade da obra de Atwood no Brasil, não podemos descartar a possibilidade de Luft ter lido **Surfacing**. Nesse sentido, é mais apropriado dizer que as semelhanças entre as obras de Atwood e Luft, por um lado, fez-nos perceber a influência de Atwood, mas por outro, ambos os romances também puderam ser vistos como produtos do contexto político mundial no qual as escritoras estão inseridas.

A narrativa **Surfacing** é estruturada a partir do ponto de vista de uma jovem mulher (sem nome) que viaja com seu namorado Joe e mais um casal de amigos, Anna e David, que os conhece apenas há dois meses. Esses três acompanhantes da narradora desconhecem os verdadeiros motivos dessa viagem, cujo destino é uma ilha distante em Quebec, onde fica um chalé próximo a um lago no qual a narradora passou grande parte de sua infância com sua família. Neste lugar, ela tem esperanças de encontrar seu pai desaparecido misteriosamente. A narradora-protagonista embarca em uma “viagem psicológica” buscando compreender a si própria.

Em **As parceiras**, a protagonista-narradora Anelise pega seu carro e segue em viagem para uma cidadezinha de veraneio, onde ela possui um Chalé (sempre escrito com inicial maiúscula) que era de sua família. Apenas na companhia de seu cão de estimação, cujo nome é Bernardo, Anelise isola-se na tentativa de entender o motivo de tanto sofrimento de que padece, mas que também é recorrente em todas as mulheres da família Sassen.

A partir desses breves resumos, alguns aspectos das obras devem ser destacados. Neste estudo, o objetivo não foi, apenas, a ênfase dos itens que reforçavam as semelhanças entre os dois romances, mas também observar se pudemos localizar a questão da influência do trabalho de Atwood sobre o de Luft. O primeiro ponto que chamou a nossa atenção foi que os romances apresentam a realização de viagem pelas protagonistas. O deslocamento de lugar é um aspecto comum às duas obras. Também pudemos observar o quanto essas obras se assemelham no que se refere à história de suas personagens, apesar de se situarem em contextos de culturas diferentes. O terceiro ponto em comum aos

romances diz respeito ao uso da narrativa em primeira pessoa. Ambos possuem uma protagonista feminina que são as próprias narradoras de suas histórias. Elas escolhem o isolamento, partindo para ambientes reclusos, onde o contato social seja o mínimo possível. Assim, elas podem meditar, refletir, na tentativa de compreender as próprias vidas. Foi pertinente observar que a auto-reclusão dessas personagens toma espaço em lugares que elas passaram momentos da infância, onde se formaram enquanto sujeito, e que nesse momento de crise de identidade, torna-se essencial revisitá-los.

Não se pode deixar de perceber a importância que essas narradoras exercem na construção desses textos literários. O fluxo de consciência dessas personagens são os responsáveis pela estruturação das narrativas. Tanto Atwood quanto Luft dão voz à mulher (a narradora) para que essa, influenciada por um contexto claramente feminista, possa expressar seus sentimentos, suas emoções e seus desejos. Vale lembrar que foi nas décadas de 70 e 80 que a crítica feminista e os estudos sobre a mulher se fortaleceram, influenciados pelo desencadeamento da segunda onda do feminismo, a partir da década de 60.

Sendo esta pesquisa de caráter teórico-interpretativo, a sua realização só foi possível a partir da escolha dos romances para o objeto de estudo, tendo início com a leitura aprofundada de ambos. Concomitante a essas leituras, o levantamento da teoria comparada e da utopia e distopia estava sendo realizado, para então estabelecer a análise comparativa. Assim, esta dissertação encontra-se dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “A mulher e a literatura”, objetivamos, inicialmente, apresentar um breve histórico da participação das mulheres na literatura, que até o século XIX, era restrita aos homens. Por razões históricas e culturais, a mulher era considerada “intelectualmente inferior” ao homem, sendo muito difícil para escritoras adentrarem no mundo da literatura. Pelo fato de poucos nomes de mulheres escritoras constarem no cânone literário, predominantemente masculino, a partir do movimento das mulheres e da crítica feminista, grupos de estudiosos vêm se ocupando em resgatar textos de autoria feminina, por muito marginalizada do cenário literário.

Apesar da existência de mulheres escritoras na tradição inglesa desde 1342, como é registrado por Gilbert e Gubar (1985) em **The Norton Anthology of Literature by Women**, de acordo com essas autoras, a tradição literária feminina

que existe há séculos, revisando e influenciando os moldes literários masculinos, nunca foi reconhecida como cânone literário. O mesmo fato pode ser registrado no cânone literário brasileiro em que a presença da mulher escritora foi ignorada por um longo período de tempo. Nos últimos anos, grupos de estudos sobre a mulher de algumas universidades brasileiras começaram um trabalho de resgate de autoras brasileiras, cujas obras eram totalmente desconhecidas. A publicação da antologia, **Escritoras brasileiras do século XIX** (1999) sob a organização de Zahidé Muzart, trouxe para o cenário literário uma vasta produção de mulheres que, até então, se encontrava à margem do cânone.

A escrita feminina apresenta características que se opõem diretamente à escrita masculina. Entretanto, ao referir-se à escrita feminina, Branco (1991) deixa claro que essa modalidade não é exclusividade das mulheres. Alguns homens, como é o caso de Guimarães Rosa, deixam transparecer em suas obras uma linguagem intimista, maior atributo da escrita feminina.

Neste capítulo, também veremos a fortuna crítica de Atwood e Luft mostrando seus perfis e a produção literária de ambas. No desenvolvimento deste trabalho, observamos que as autoras possuem várias características em comum, dentre elas, a versatilidade com que trabalham na literatura. A vasta produção dessas escritoras contabiliza dezenas de livros, dentre poemas, contos, romances, entre outros. Atwood e Luft escrevem com um estilo amplamente semelhante, sendo possível observar, na maioria de seus romances, a mulher enquanto narradora de sua própria história, característica da escrita feminina com narrativas memorialísticas.

No segundo capítulo, “Utopia e distopia no mundo literário”, discorreremos sobre o aspecto teórico que fundamenta a nossa análise. Primeiramente, traçamos o percurso da utopia ao longo da história, desde seu surgimento a partir da obra patronímica de Thomas More até a contemporaneidade, visando assim defini-la diante de tantas ambigüidades e contradições que circundam os termos utopia e distopia. Por meio da discussão da utopia e distopia, este trabalho mostra a diferença entre os dois conceitos, como também aponta o fato de que a utopia e a distopia não são aspectos fundamentalmente opostos, mas sim, mutuamente complementares. Dentre alguns estudiosos da utopia e da distopia, utilizamos, como embasamento teórico, as abordagens de Levitas (1990), Booker (1994) e Kumar (1991), todos enfatizando a função de crítica social das utopias e distopias.

O conceito de distopia que motivou este estudo comparativo, ainda não é tão conhecido no mundo da crítica, sendo freqüentemente associado à descrição de um mundo futurista e aterrador. Entretanto, segundo Golding (1982), a distopia não consiste necessariamente num mundo do futuro, mas sim, no presente, concretizando a visão de uma realidade social que descreve um lugar permeado de miséria, privações e dificuldades.

Por fazer parte da história humana, a utopia vem sendo influenciada pelas características de cada época. O século XX, período marcado pelo grande avanço tecnológico, serviu de cenário para uma maior evidência do aspecto negativo da utopia, ou seja, a distopia. As distorções sociais, os governos totalitaristas, as guerras em nome da “harmonia” e o “sonho da pureza” (BAUMAN, 1997), como pretendia o Nazismo, por exemplo, solaparam ainda mais a crença humana na possibilidade de um mundo perfeito. Segundo Eagleton (1997, p. 164), “O que frustra a utopia é também a ruína da distopia: nenhuma classe social pode ser inteiramente vitoriosa”. Assim, muitos escritores pós-modernos, influenciados pela realidade vigente do mundo contemporâneo, passaram a propagar seu pessimismo para com o ser humano. Tal realidade descrita nas ficções distópicas tem inspirado a cultura popular como um todo. Por exemplo, uma vasta produção de filmes contemporâneos com visões distópicas, passou a interessar a uma grande parcela da população. Alguns dos filmes mais conhecidos do gênero são **Laranja Mecânica, 1984, Brasil, O Dorminhoco e Matrix.**

Tomando a distopia como um gênero distinto do utopismo literário, sobre o qual os principais exemplos são os clássicos de Zamyatin, Huxley e Orwell, é importante frisar que as obras **Surfacing** e **As parceiras** não se enquadram, formalmente, dentro dos padrões da tradição utópico-literária. No entanto, elas apresentam características consideradas distópicas. A análise comparativa desses aspectos é o assunto do terceiro capítulo denominado “**Surfacing** e **As parceiras: os aspectos distópicos**”, que se encontra dividido em tópicos selecionados, destacando as semelhanças e diferenças entre as duas obras.

Por se tratar este estudo comparativo, de uma análise literária de dois romances, foi primordial destacar elementos da narrativa. As obras são estruturadas basicamente em torno da função do(a) narrador(a), que conta sua própria história evidenciando assim os aspectos distópicos.

A literatura, como forma de representação da realidade, tem sido uma das formas mais eficazes na divulgação da imaginação utópica e/ou distópica, visto que tais aspectos são características eminentemente humanas. A análise da utopia no seu sentido negativo, ou seja, da distopia, foi desenvolvida em torno das narradoras-protagonistas de **Surfacing** e **As parceiras** e seus conflitos pessoais, resultados de traumas das relações com a família e com outras pessoas. As atitudes de ambas as protagonistas apresentam-nas como heroínas do mundo distópico.

1. A mulher e a literatura

Afinal, feminino é um adjetivo relacionado, direta ou indiretamente, à mulher. Não há, portanto, como fugir à categorização sexual que a expressão “escrita feminina” propõe, e a incômoda questão embutida nesse enunciado forçosamente se faz ouvir – afinal, escrita tem sexo?

Lucia Castelo Branco, 1991, p. 11.

Para responder afirmativamente ao questionamento expresso na citação acima, basta observar que, durante um longo tempo na história humana, a escrita sempre esteve sob os domínios do masculino. Isso ocorreu por várias razões, principalmente por causa dos estereótipos culturais que, durante milênios, apontam como devem ser as atitudes típicas do masculino e do feminino.

Nesse sentido, Millett (2000) apresenta três distinções sociais entre homens e mulheres dentro do patriarcado: temperamento, papel e *status*. O temperamento está relacionado com a personalidade humana baseada nas necessidades e valores do grupo dominante, o grupo dos homens. Assim, o homem é caracterizado pela agressividade e a mulher pela passividade. Millett ainda comenta que sempre houve diferenças entre os papéis masculinos e femininos. Afazeres domésticos e cuidados com os filhos, por exemplo, são atividades culturalmente atribuídas às mulheres, enquanto a realização humana, o mundo exterior ao lar e a ambição pertencem ao homem. Essas diferenças, portanto, garantem um *status* de superioridade ao homem e de inferioridade à mulher.

Tais diferenças entre os papéis masculino e feminino determinam a tímida participação das mulheres no mundo da literatura ao longo da história. Um dos motivos deve-se ao fato de que, durante muito tempo, a educação não foi prioridade para as mulheres. Elas foram barradas das universidades até o início do século XX, em que a educação universitária era restrita apenas aos homens. Tanto preconceito seria por causa da divulgação da idéia, dentro das sociedades patriarcais, que as mulheres são “intelectualmente inferiores” (FIGES, 1987).

Sendo as mulheres “intelectualmente inferiores”, o ato de escrever não era uma profissão apropriada para elas. Até o século XIX, praticamente não existiam escritos produzidos por mulheres. A produção literária era eminentemente masculina. Adentrar nesse ambiente dominado pelos homens era algo bastante difícil. Para escrever, publicar e divulgar suas obras, algumas poucas escritoras faziam uso de pseudônimos masculinos. Alguns exemplos bastante conhecidos na

literatura de língua inglesa são as irmãs Brontë e Mary Ann Evans conhecida como George Eliot. Essas escritoras escondiam suas identidades, pois sabiam que seriam alvos de severas críticas da sociedade em geral. Enquanto a escrita feminina era vista como rebeldia e subversão da ordem dominante, a prática de escrever consistia para os homens numa profissão respeitável e lucrativa.

Conforme Moreira (2003, p. 21), “A produção literária feminina, no decorrer da história universal, sempre foi considerada inferior, de baixa qualidade, por que esta também era a posição sócio-cultural da mulher nas sociedades ocidentais”. Às mulheres cabia, a posição de “segundo sexo”, como é discutido pela feminista francesa Simone de Beauvoir (1949).

Analisando **O segundo sexo** de Beauvoir, Kamita (2006, p. 289) comenta que:

[...] a mulher representa o outro, uma vez que a sociedade está estruturada levando-se em conta padrões patriarcais. Um identifica-se com o racional, lógico, capaz; ao Outro, por sua vez, atribuem-se características ligadas aos sentimentos, como a capacidade de oferecer carinho e a abnegação, ao lado de alguns termos, menos enaltecidos, em geral atribuídos às mulheres, como neurótica e histérica.

Para conquistar o mundo das letras, dominado pelos homens, as mulheres precisavam de autonomia financeira, o que era muito difícil no século XIX. O destino das mulheres, encorajado pela cultura patriarcal, era o casamento e as responsabilidades domésticas. Diante desse fato, Virginia Woolf já argumentava em **A Room of One's Own** (1929), que a mulher para se tornar uma escritora necessitava de “um quarto só seu”, além de uma renda anual de quinhentas libras. Essa era a única maneira, segundo Woolf, de as mulheres escritoras “invadirem” o espaço da literatura.

Durante a modernidade tardia, período referente à segunda metade do século XX, ocorreu uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno. Esses eventos, tanto na teoria social quanto nas ciências humanas, produziram cinco descentramentos do sujeito cartesiano, como é analisado na perspectiva de Hall (2002). Dentre eles, o quinto descentramento está associado ao impacto do feminismo enquanto uma crítica teórica e enquanto um movimento de base libertária que reivindicava igualdade e emancipação da mulher no seio das relações

efetivadas numa sociedade que, até então, alicerçava-se na idéia de supremacia masculina. Diante disso, Xavier (1998, pp. 64-5) discute que:

O feminismo, enquanto modo peculiar de ler o mundo, entende a realidade como um *constructo*; dentro desta concepção, o sexo (fato biológico) não predetermina o gênero (fato construído). Além disso, com sua postura antipatriarcal, o feminismo se ocupa em demolir a hegemonia de um sexo sobre o outro.

A partir dos anos 80, influenciados pelo feminismo das duas décadas anteriores, vários grupos de estudos sobre a mulher (*women's studies*) de universidades de todo o mundo despertaram para o interesse de resgatar na história, a literatura de autoria feminina. Influenciadas por feministas da primeira metade do século XX, como Virginia Woolf e Simone de Beauvoir, muitas escritoras passaram a expressar em seus livros as questões de gênero, muitas vezes de maneira radical. Dentre as autoras de respaldo que trouxeram grandes contribuições para a crítica feminista anglo-americana, durante a década de 70, merecem destaque: Germaine Greer, Kate Millett, Eva Figes, Elaine Showalter, Sandra Gilbert e Susan Gubar.

Showalter, por exemplo, traz contribuições significativas para os estudos envolvendo a literatura produzida por mulheres. A sua obra, **A Literature of Their Own** (1977), traça um histórico da tradição literária de autoria feminina, com romancistas inglesas desde Emily Brontë, no século XIX, até Doris Lessing no século XX. Ela divide os escritos femininos em três períodos que refletem nas seguintes categorias: *feminine* (até 1880), *feminist* (1880 – 1920) e *female* (de 1920 até a atualidade). Na primeira categoria, as escritoras aceitavam, de maneira resignada, os modos de pensamento patriarcal. Na segunda, as mulheres já tinham conquistado o direito de votar. Nesse período, as escritoras expressavam suas revoltas contra a sociedade dominada pelo masculino e buscavam por autonomia financeira para publicar seus escritos. Na terceira fase, as escritoras passam a escrever mais sobre as questões do interior da alma feminina.

A revisão da literatura produzida por mulheres tem sido uma das conquistas da crítica feminista. Schmidt (1999, pp. 36-7) comenta sobre a importância desse resgate:

O resgate está relacionado com a recuperação da produção literária de autoria feminina do passado, relegada por uma tradição crítica incapaz de assumir os preconceitos inerentes aos métodos e que,

sistematicamente, a menosprezou sob o argumento de que foi e continua sendo uma produção deficitária ou inferior em relação ao perfil de realização de obras modelares, coincidentemente, de autoria masculina. Trata-se, portanto, de dar visibilidade à autoria feminina e assim, reconstruir a voz da mulher e suas representações no contexto da natureza gendrada da autoridade/paternidade cultural que funda o prestígio da função autoral.

O resgate da literatura de autoria feminina no Brasil, ganha força a partir da década de 80, mais precisamente em 1984, com a criação do Grupo de Trabalho (GT) *A Mulher na Literatura* da ANPOLL. Um dos eixos mais expressivos do GT consistia e, ainda consiste, em resgatar os textos produzidos por escritoras brasileiras marginalizadas do cânone da literatura nacional. Nos últimos vinte anos, observamos que houve um grande interesse em investigar os textos escritos por mulheres, o que representou um considerável aumento de discussões e publicações sobre o tema, em congressos em todo o país.

A elaboração da antologia, **Escritoras brasileiras do século XIX** (1999), sob a organização de Zahidé Muzart, representou uma consolidação do resgate da produção literária de autoria feminina no Brasil. Publicada pela Editora Mulheres, a antologia reúne parte da obra de 52 escritoras nascidas até 1860, e que até então, se encontravam no anonimato. Em 2004, o segundo volume da antologia contemplou as escritoras que publicaram seus escritos na virada do século XIX para o XX.

É pertinente mencionar o estudo desenvolvido por Constância Duarte (2005) que faz uma reflexão sobre a trajetória do movimento feminista no Brasil e também da literatura de autoria feminina. Duarte divide o feminismo brasileiro em quatro momentos-ondas, cujos períodos se iniciam nas décadas de 1830, 1870, 1920 e 1970, respectivamente. Para cada momento-onda, a estudiosa destaca uma escritora de grande representatividade: Nísia Floresta (1810-1885), Josefina Álvares de Azevedo (1851-?), Bertha Lutz (1894-1976) e Rose Marie Muraro (1930 -).

Retomando a pergunta da citação de abertura deste capítulo: “Afim, escrita tem sexo?”, é interessante destacar a opinião de Branco (1991) que afirma que sim. Para a autora, se há formas diferentes de ser, pensar e retratar o mundo, através de uma visão masculina ou feminina, é possível dizer que existe sim uma modalidade feminina de escrita. “A escrita feminina não é exatamente considerada a escrita das mulheres, mas está sempre relacionada à mulher” (BRANCO, 1991, p. 20). Relacionado à mulher não quer dizer, necessariamente, produzido apenas por

mulheres. É o que Branco aborda no seu estudo ao apontar o autor Guimarães Rosa como possuidor de uma *écriture féminine*. Assim, “Todo e qualquer texto, de autoria feminina ou não, que analise e desconstrua as noções patriarcais de gênero, faz uma leitura feminista” (XAVIER, 1998, p. 65). Por isso, falar de escrita feminina é abordar um aspecto muitas vezes polêmico, cheio de ambigüidades e meias-verdades.

Em seu dicionário de **Teoria cultural e educação**, Silva (2000, p. 47) apresenta e define *écriture féminine*:

Conceito criado pela escritora feminista francesa Hélène Cixous, para designar uma escrita caracteristicamente feminina, marcada pela condição e pela experiência da mulher. Cixous opõe a *écriture féminine* – aberta, fluida, generosa, lúdica, desestabilizadora – à escritura masculina – falocêntrica, fixa, dominadora, conformista, egoísta. [...] A *écriture féminine* é uma escrita feita com o corpo, uma escritura que carrega as marcas do corpo – o corpo feminino.

A escrita feminina surge no cenário da literatura revelando tom, dicção e ritmos próprios, opondo-se ao paradigma da escrita masculina. A presença do corpo na literatura produzida por mulheres reflete em muito os questionamentos feministas, pois o corpo é o símbolo maior da opressão sofrida pelas mulheres dentro do patriarcado.

Além do corpo, a escrita feminina também é pontuada por assuntos como maternidade, o ambiente do lar e a infância. Esse profundo conhecimento do lar e do eu, mesmo que encorajado culturalmente, propicia a criação de uma escrita amplamente intimista. Daí a preferência das mulheres pelo gênero memorialístico. Branco (1991) aponta, também, a morte e a loucura como aspectos recorrentes na escrita feminina.

Dentro do cenário literário da contemporaneidade, duas escritoras merecem destaque: Margaret Atwood e Lya Luft, ambas consideradas pela crítica como duas importantes intérpretes do universo feminino, cujas obras são adotadas como fonte para os estudos de gênero e debates sobre a condição da mulher na cultura contemporânea. De culturas distintas, essas duas escritoras possuem vários pontos em comum. Por exemplo, semelhanças entre Atwood e Luft residem no fato dessas escritoras possuírem uma vasta produção literária nos diversos gêneros. Esses aspectos e mais outros serão observados a seguir, nas seções de fortuna crítica de cada uma delas.

1.1. Fortuna crítica de Margaret Atwood

Na minha literatura, não estou particularmente promovendo uma campanha. A questão é que, como eu disse, o escritor não tem outra opção senão refletir a sociedade de que faz parte, no sentido político mais amplo, de modo que resulta impossível não traçar e definir certas diferenças, entre as quais as de gênero. Se crio um personagem masculino, como tantas vezes fiz, e se o ponho a caminhar à noite por uma rua deserta de uma região perigosa, não posso evitar de descrever sua postura de um modo diferente do que descreveria a postura de uma mulher na mesma situação. O medo que cada um sente jamais será o mesmo, a aflição jamais será a mesma, a sensação de desamparo, de impotência. O que quero dizer é que o escritor não consegue se privar de repetir e perpetuar essa diferença.

Margaret Atwood

Essa foi a resposta da escritora canadense Margaret Atwood (1939) em uma entrevista à revista **EntreLivros** na edição de agosto de 2006, quando questionada sobre a existência de uma denúncia da desigualdade existente entre homens e mulheres, por meio de sua literatura, que é bastante conhecida pelo tom feminista. Para a escritora, as relações de gênero estão associadas diretamente com as relações econômicas presentes em cada país e que estão fundadas sobre bases muito antigas.

Versatilidade é uma palavra que define Atwood. Sua vasta produção literária, em pouco mais de quatro décadas, inclui romances, contos, poemas, roteiros, peças, ensaios e crítica literária, traduzidos e publicados em mais de trinta e cinco idiomas. Seu primeiro livro foi de poesias: **The Circle Game**, publicado em 1966, concedendo a autora um prêmio canadense de literatura de grande importância: *Governor General's Literary Award*. Mas é como romancista que Atwood se firma no Canadá e no mundo, ao publicar **The Edible Woman** em 1969.

Atwood surge no cenário literário em pleno contexto da segunda onda do movimento das mulheres da América do Norte, na década de sessenta e setenta. Influenciada por feministas como Simone De Beauvoir e Betty Friedan, os romances de Atwood possuem como característica principal a abordagem de questões contemporâneas de âmbito social e político.

Seu segundo romance **Surfacing** (1972) apresenta todas as características políticas da época, tais como: movimento feminista, preocupação ecológica e o nacionalismo canadense. Concomitante a **Surfacing**, Atwood publica **Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature**, um estudo crítico de grande respaldo que ajuda divulgar a literatura canadense internacionalmente. Os escritos femininos do

Canadá dessa época, dos quais Atwood é a maior representante, localizam-se na intersecção de perspectivas pós-coloniais e feministas. Atwood se mostra, através de sua literatura, bastante comprometida com as questões políticas, culturais e sociais, principalmente no que concerne ao seu país.

Ainda na década de setenta, Atwood publica mais dois romances: **Lady Oracle** (1976) e **Life Before Man** (1979). Na década de oitenta, a escritora canadense publica **Bodily Harm** (1981), **The Handmaid's Tale** (1985) e **Cat's Eye** (1988). Na década de noventa, Atwood publica mais dois romances: **The Robber Bride** (1993) e **Alias Grace** (1996).

Em 2000, a romancista canadense é premiada com o Booker Prize com a publicação de **The Blind Assassin**, coroando assim a carreira de sucesso da escritora no cenário da literatura internacional. **Oryx and Crake**, o romance mais recente de Atwood foi publicado em 2003, livro que foi indicado ao Booker Prize e também a outros prêmios do mundo literário.

Comentando sobre a versatilidade da obra de Atwood, Howells (1996, p. 139) apresenta a diversidade dos gêneros observados nos romances da escritora:

Her [...] novels may be read as variously alluding to popular women's romance, Gothic romance, fairy tales, wilderness survival narratives, domestic comedy, science fiction fantasy, spy thrillers, the dystopia, the kunstlerroman, the fictive autobiography, and the historical novel.

Os vários gêneros que compõem as narrativas de Atwood estão todos em consonância com a estética pós-moderna e suas características contraditórias. Diante disso, vale destacar **The Handmaid's Tale**, categorizada como uma distopia feminista que funciona como crítica social e política, transgredindo os cânones predominantemente de autoria masculina do gênero. Na entrevista à **Entrelivros**, a autora explica a diferença entre a sua ficção especulativa (semelhante a de outros escritores como, Orwell e Huxley) que ela denomina ficção 2, e a ficção científica que tem como exemplo *Guerra nas estrelas*, que a autora classifica como ficção 1:

A ficção científica 2 se passa num possível futuro – ou tem uma locação diferente que nos permite algum distanciamento especulativo – e envolve tecnologias de que nós já dispomos, ou no mínimo, que estamos desenvolvendo. Não há alienígenas, não há monstros falantes. *São todas as coisas que podemos fazer ou, no caso da minha literatura, que já fizemos ou estamos fazendo* (ATWOOD, 2006, p. 24) (grifo do autor).

Desta citação, vemos que, Atwood explica os exageros observados em sua distopia. Quando questionada sobre o conteúdo de **The Handmaid's Tale**, a autora afirma que os temas presentes na ficção têm suas origens na posição que as mulheres vêm ocupando no patriarcado ao longo da história humana.

A obra de Atwood se estende com cinco livros de contos: **Dancing Girls** (1977), **Murder in the Dark** (1983), **Bluebeard's Egg** (1987), **Wilderness Tips** (1991) e **Good Bones** (1992). Além desses, constam na produção da escritora, vários volumes de poemas, livros para crianças além de livros abordando escritos e escritores, principalmente os da cultura canadense.

Diante dessa vasta produção literária, Margaret Atwood tornou-se uma celebridade internacional no mundo da literatura, sendo convidada a lecionar e palestrar em universidades de vários países. Suas palestras proferidas na Universidade de Cambridge, em 2000, resultaram no livro **Negotiating with the Dead** (2002), no qual a autora, com base na própria experiência e também na de outros autores, aborda tópicos, como: autoria e criatividade, fama, tradição literária e mudanças de estética e também a responsabilidade social do escritor.

Atwood se mostra bastante preocupada com questões sociais e para expressar isso ela utiliza sua própria literatura. A respeito do engajamento de Atwood como escritora, Howells (2005, p. 2) afirma o seguinte:

Her writing is grounded in a strong sense of her own cultural identity as white, English-speaking, Canadian and female; but she also challenges the limits of such categories, questioning stereotypes of nationality and gender, exposing cultural fictions and the artificial limits they impose on our understanding of ourselves and others as human beings.

Nos romances de Atwood, de um modo geral, essa preocupação com questões políticas torna-se muito evidente. **Surfacing**, por exemplo, apresenta várias temáticas. Nesse livro, é possível observar questões que remetem às relações de gênero (relacionamento entre homem e mulher), a condição feminina e questões como corpo e identidade fragmentada, identidade nacional e as relações do Canadá com outros países, especialmente, com os Estados Unidos, além de um claro interesse por questões ambientais. Diante da riqueza de vários temas abordados em **Surfacing**, os críticos divergem nas opiniões a respeito do romance. Enquanto críticos americanos destacam suas dimensões ecológicas e feministas, os britânicos ressaltam seu caráter psicológico.

Vale destacar, ainda, que a ficção atwoodiana é construída diante de um grande senso de identidade local. As referências feitas à geografia canadense constituem a base do realismo presente na obra de Atwood. Com frequência, ela descreve em sua ficção as cidades do Canadá, como também as belezas naturais do país com suas florestas e lagos, tecendo com esses elementos uma idéia de nação canadense em suas narrativas.

É bastante comum observar que os escritos de determinados autores estão sempre enraizados em algum lugar específico. Atwood, inspirada pelas paisagens do país onde nasceu e no qual vive até hoje, não contraria essa característica. Assim, conforme Howells comenta, a natureza canadense é um elemento bastante significativo na ficção atwoodiana. Para a crítica de Atwood, “A natureza possui múltiplas funções – como referente de localização geográfica, como metáfora espacial, e como mito cultural mais popular do Canadá Inglês”² (HOWELLS, 2005, p. 36).

A geografia canadense, com suas vastas florestas ainda não exploradas pelo homem, inúmeros lagos e também o Norte Ártico, ajuda a construir o mito acerca da natureza de forma ambígua. Para os europeus que vieram ao Novo Mundo como exploradores, tais regiões naturais parecem abrigar mistérios, animais selvagens, seres e homens primitivos, causadores de perdição e morte. Por outro lado, esses ambientes de grandes belezas naturais, também podem ser vistos como lugares onde podem ser encontradas a liberdade e a paz não vistas na civilização. A exploração desse aspecto por Atwood é influenciada pela tradição literária canadense da ascendência inglesa, que a escritora costumava ler, como por exemplo, narrativas de exploradores, histórias sobre animais, bruxaria e manuais de sobrevivência.

A característica feminista nos romances de Atwood tem sua base na predominância de protagonistas femininas, inseridas em narrativas que se estruturam através do retrospecto de vida dessas personagens. Muitas vezes, elas apresentam crise de identidade, resultado dos relacionamentos conflitantes, buscando soluções na reconstrução mnemônica das experiências vividas, retornando muitas vezes aos lugares de origem.

² Para não interromper a idéia, estamos usando o trecho traduzido em português. No original, a frase citada aparece assim: “Wilderness has multiple functions – as geographical location marker, as spatial metaphor, and as English Canada’s most popular cultural myth”.

Um outro aspecto recorrente na ficção atwoodiana é o que Howells denomina “open endings”. Atwood oferece aos seus leitores o desafio de interpretar várias possibilidades de desfecho dos romances. As ambigüidades presentes nos onze romances da escritora canadense ilustram muito bem as características das narrativas contemporâneas.

1.2. Fortuna crítica de Lya Luft³

O jogo me diverte imensamente, e é assim mesmo: o real não é bem real, o irreal é sempre possível. Quem diz que fadas e bruxas não existem? Pra quem acredita, existem. Meus livros são todos quebra-cabeças, cheios de alusões, pequenos enigmas, jogos. Quem entende, se diverte. Quem não entende lê igual.

Lya Luft

Em entrevista à revista **EntreLivros** na edição de julho de 2006, a escritora gaúcha, nascida na cidade de Santa Cruz do Sul em 1938, fala sobre a recorrência de enigmas e mistérios a serem decifrados pelos leitores, em sua ficção narrativa. Lya Luft é um dos nomes que Branco (1991) considera como filiada dentro da tradição de escrita feminina na literatura brasileira. A escritora tem a habilidade de “brinca[r] com a morte como se brincasse com as palavras” (1991, p. 52). Vale lembrar que os “gestos de morte” assim como os “gestos de loucura” pontuam com frequência a escrita feminina e Luft ilustra claramente essas características em seus romances.

Formada em Pedagogia e Letras Anglo-germânicas e mestre em Lingüística Aplicada e Literatura Brasileira, Lya Luft iniciou sua carreira literária na década de 60 como tradutora de alemão e inglês, vertendo para língua portuguesa mais de cem livros, dos quais constam autores consagrados como Virginia Woolf, Günter Grass, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse, Thomas Mann e Doris Lessing. Da escritora inglesa Virginia Woolf, ela traduziu vários livros, além de uma biografia. Tal habilidade com a tradução deve-se ao fato de a escritora ser de uma família de origem alemã e que desde criança vivia em contato com a língua e cercada pelo mundo da literatura estrangeira no ambiente familiar.

Em consonância com o ofício de tradutora, Lya Luft começa a escrever poesia e publica seus primeiros poemas reunidos no livro **Canções de Limiar** (1964). Em

³ Grande parte das informações dessa seção de fortuna crítica de Lya Luft foi extraída de sites da Internet (vide referências) contendo partes de entrevistas e produção literária da escritora.

1972, a autora lança mais um livro de poemas: **Flauta Doce**. Em 1978, Luft publica **Matéria do Cotidiano**, seu primeiro livro de crônicas. Foi também professora universitária, mas logo abandona o ensino, ao publicar seu primeiro romance.

Lya Luft estréia como romancista em 1980, com a publicação de **As parceiras**. Os romances vieram com a maturidade, aos 41 anos de idade, depois de vencer “a timidez intelectual”, como diz a própria Luft. É a partir do sucesso desse livro que Luft torna-se uma escritora conhecida nacionalmente, romance que já superou a marca de 20 re-edições. Ainda na década de 80, a autora publica mais quatro romances: **A Asa Esquerda do Anjo** (1981), **Reunião de Família** (1982), **O Quarto Fechado** (1984) e **Exílio** (1987). **O Quarto Fechado** foi lançado nos Estados Unidos sob o título **The Island of the Dead**.

Uma questão se repete com freqüência na narrativa luftiana, pelo menos nos cinco romances mencionados anteriormente. Essa questão, segundo Helena (1989, p. 106), consiste em que, “a narrativa ou nos fala sempre de uma mulher, ou é narrada por uma mulher [...]”. A presença de uma voz feminina na obra de Lya Luft demonstra seu caráter feminista, embora a autora negue, em depoimentos pessoais e entrevistas, a existência da dicção feminina em sua escrita. O perfil das personagens femininas dos romances de Luft é sempre o mesmo. A escritora descreve freqüentemente, com a ajuda de suas mulheres ficcionais, a presença de conflitos existenciais típicos do ser humano que têm sua origem, muitas vezes, no ambiente familiar. Ao analisar os cinco romances de Luft da década de 80, Xavier (1998, p. 65) afirma que:

[...] a família constitui um objeto de estudo importante para a compreensão dos conflitos presentes na obra de Lya Luft. As personagens deste universo estão enredadas num contexto familiar sufocante, onde a ordem patriarcal, embora decadente, ainda destrói qualquer forma de realização.

Os romances de Luft são sempre centrados em famílias disfuncionais e neuróticas e, mesmo com a decadência do patriarcado, as personagens luftianas femininas são as principais vítimas das regras do jogo social, como é observado em **As parceiras** em que todas as mulheres da família Sassen formam um bando de perdedoras no jogo da vida.

Luft se auto-intitula como autora de denúncia, “pois “bota o dedo na ferida” de algumas mazelas da sociedade, na nossa hipocrisia. Dizemos que somos uma

sociedade muito liberal, o que não é verdade: temos muito preconceito”.⁴ Na obra ficcional de Luft, as principais vítimas desse preconceito são as mulheres.

Helena (1989) ainda destaca um aspecto bastante comum nos romances de Lya Luft. Diferentemente das narrativas de Atwood, nos romances luftianos não ficam claros para o leitor os contextos social, geográfico e cultural. “Há constantes referências a avós e bisavós alemães [...], o que situa, para leitores brasileiros, a ação das obras no sul do país [...]” (1989, p. 107).

A falta de uma contextualização mais evidente do Brasil na obra de Lya Luft é um aspecto que a difere quando comparada com as narrativas de Atwood. Mesmo assim, vale assinalar que embora “[...] a obra de Luft em nenhum momento aborde explicitamente a condição latino-americana e terceiro mundista, sua ficção trata incessantemente do tema das mulheres [...]” (HELENA, 1989, p. 108). Nesse sentido, esse perfil feminino tão recorrente nos romances luftianos da década de 80, pode representar a mulher não apenas no Brasil, mas em qualquer parte do mundo.

Um outro aspecto constante nos primeiros romances de Luft faz conexão com as características da literatura contemporânea de autoria feminina. Como coloca Schmidt (2003, p. 179):

Em muitas das narrativas contemporâneas escritas por mulheres, fica evidente a existência de um projeto consciente e deliberado de reconstrução identitária, que passa inevitavelmente pela tomada de consciência do corpo e pela reconciliação com as raízes maternas.

Nesse processo de reconstrução de identidade, o que favorece as personagens femininas retornarem ao mundo infantil é a utilização de uma escrita claramente feminina pelo discurso freqüentemente memorialista e introspectivo tão presente nos romances de Luft.

A produção literária de Luft estende-se com mais romances, **A Sentinela** (1994) e **O Ponto Cego** (1999); com mais livros de poesia, **Mulher no Palco** (1984), **O Lado Fatal** (1988), **Secreta Mirada** (1997) e **Para Não Dizer Adeus** (2005); livros de ensaios, **O Rio do Meio** (1996), **Histórias do Tempo** (2000), **Mar de Dentro** (2002).

Em 2003, Lya Luft lança **Perdas e Ganhos**, livro de ensaios que faz da autora um fenômeno editorial. O livro, com mais de 700 mil exemplares vendidos no Brasil,

⁴ Trecho retirado de uma entrevista de Luft num site na Internet, não tem referências sobre ano e sem numeração de páginas.

permanece no topo da lista dos mais vendidos por mais de 54 semanas. O sucesso de **Perdas e Ganhos** atinge também outros países, sendo traduzido em vários idiomas, tais como: alemão, espanhol, francês e italiano. Com o sucesso do livro, Lya Luft ficou em bastante evidência para a crítica. Entretanto, ela diz não ligar para crítica e nem para aqueles que classificam seu gênero ensaístico como “auto-ajuda”. Talvez esse rótulo tenha origem porque ela ensaia (fala) com frequência sobre o drama humano, a existência, a passagem do tempo e o mistério da morte.

Além de ensaísta, Lya Luft mostra-se também uma forte cronista, publicando os livros, **Pensar é Transgredir** (2004) e **Em Outras Palavras** (2006). Este último reúne crônicas publicadas na Revista Veja. Através desses textos, ela conduz o leitor a refletir sobre questões do cotidiano, sobre política e a vida de um modo geral.

Após consagrar-se como poetisa, contista, cronista, ensaísta e romancista, Luft estréia como autora de literatura infantil com **Histórias de Bruxa Boa** (2005) e com **A Volta da Bruxa Boa** que se encontra no prelo. **Silêncio dos Amantes** é o título provisório de seu próximo livro que também se encontra no prelo.

A vasta obra de Lya Luft e seu sucesso no Brasil, fazem com que os textos da autora entrem em pauta nas discussões acadêmicas focalizando, principalmente, as questões que envolvem as relações de gênero. Esse interesse em discutir a obra luftiana surge na década de 80, período das primeiras publicações da autora, em concomitância com a crescente preocupação de vários grupos de estudos femininos e feministas de várias universidades, em resgatar a literatura de autoria feminina brasileira.

2. Utopia e distopia no mundo literário

O tempo das utopias não acabou? A época é de duro realismo, para não dizer desesperança. Os povos parecem não ter mais projetos grandiosos, que são até mesmo rejeitados. Além disso, ninguém ou quase ninguém mais escreve utopia, descrevendo de maneira romanesca uma cidade feliz, de harmonia e justiça, que possa funcionar como horizonte. Em seu lugar aparecem as antiutopias, que mostram um mundo frio, desumano, robotizado, em suma, um mundo em que é absolutamente impossível viver, como consequência necessária de um domínio absoluto do dever humano. Decididamente, querer a perfeição numa sociedade terrestre parece hoje uma aberração que só pode levar à catástrofe. Isso é aceitável? Uma sociedade pode não somente progredir mas mesmo simplesmente existir sem utopia?

Jean-Yves Lacroix, 1996, p. 21

Refletindo sobre o pensamento de Lacroix, constatamos que uma sociedade não pode progredir sem a existência da utopia, pois a imaginação utópica é uma característica inerentemente humana. De modo que sem ela, assim como sem a esperança, o sonho e o desejo, o ser humano não é capaz de viver ou sobreviver em um mundo como o nosso. Neste caso, a construção de mundos imaginários, livres das dificuldades encontradas na vida real, é recorrente de uma forma ou de outra, em grande parte das culturas.

De acordo com Coelho (1980, p. 82), é essa forma de imaginação “que até hoje pelo menos, sempre esteve presente nas sociedades humanas, apresentando-se como elemento de impulso das *invenções*, das *descobertas*, mas também das *revoluções*” (grifo do autor). Nas sociedades consideradas primitivas, os indícios da imaginação utópica encontram-se sob a forma de lendas e crenças que apontam para a existência de um lugar perfeito para se viver.

Os mitos, por sua vez, sempre divulgaram que a felicidade não é possível nesse mundo, mas sim, em um tempo distante ou em um mundo além da morte. A exemplo disso, o mito da idade de ouro abordado pelos pensadores clássicos, Hesíodo, Platão, Virgílio e Ovídio, já descreviam modelos de estrutura social nos quais imperava a harmonia entre homem e natureza. Na idade áurea, a humanidade vivia em um estado de perfeita harmonia, sem motivos para guerra ou opressão.

O pensamento religioso também foi responsável pela divulgação da imaginação utópica. Na tradição judaico-cristã, a Bíblia também faz referência a um lugar perfeito. Além da narrativa do Jardim do Éden, o livro sagrado cristão sempre

mencionou a respeito de um paraíso terrestre: uma terra prometida na qual havia “rios de leite e mel”.

Além da idéia de Paraíso na terra ou no céu e o mito da idade de ouro, as idéias milenaristas também foram responsáveis pelo fortalecimento da utopia. Com a chegada de um novo milênio e uma Nova Era, as expectativas das pessoas aumentam, pois o novo período traz consigo esperanças de paz e felicidade.

Embora os mitos e idéias como Idade de Ouro, Paraíso, Cocanha, o Novo Milênio façam parte das sociedades humanas, de um modo geral, segundo Kumar (1991) a utopia e a tradição utópica são aspectos predominantes, apenas nas culturas do ocidente.

Diante do exposto, neste capítulo pretendemos apresentar o percurso da utopia na história, desde seu surgimento até a contemporaneidade. Os conceitos de utopia alternam constantemente, assumindo características variadas de acordo com cada época histórica, ora como forma literária, ora como forma de pensamento crítico da sociedade. No século XX, por exemplo, a utopia apresenta-se de maneira pessimista e desesperançada. Essa nova roupagem da utopia denominamos de distopia.

2.1. O que é utopia?

A palavra utopia, no campo literário e cultural, tem sua origem a partir do livro de mesmo nome **Utopia** do escritor inglês Thomas More, publicado em 1516, período de grandes mudanças impulsionadas, principalmente, pelo movimento Renascentista.

Utopia consiste na forma abreviada em latim para *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* (Sobre o melhor estado de uma república e sobre a nova ilha Utopia). A idéia presente nessa “melhor forma de estado” constituía um desejo de reforma social que surgia na época de More.

Embora a primeira idéia de utopia encontre-se em um dos famosos textos da antiguidade, **A República** de Platão, a obra de More é o maior exemplo de utopia de todos os tempos. Muitas foram as contribuições filosóficas ao pensamento de More. Além da contribuição significativa do modelo clássico da cidade ideal de Platão, as tendências epicuristas e estóicas também influenciaram a obra do humanista inglês.

More descreve uma ilha distante e diferente do cenário inglês e europeu da época, cuja forma de governo fundamentava-se em leis justas e em instituições político-econômicas comprometidas com o bem-estar da coletividade. Tal ilha imaginária serviu de crítica à sociedade inglesa vigente. More satirizava, através de uma sociedade ficcional sem correr o risco de ser censurado.

More cria Rafael Hitlodeu, uma personagem que nos apresenta algumas características que divergiam do contexto social e político vigente da Europa decadente, tais como: comunismo, ausência de monarquia e desinteresse pelas riquezas minerais (ouro e pedras preciosas). Esses novos valores vão de encontro aos valores europeus da época há séculos já estabelecidos. Dessa forma, na opinião de Lacroix (1996, p. 67),

A Utopia realiza, ao fazê-lo, a síntese de duas vias de acesso ao Novo: a descoberta (por Rafael) e a invenção (por Morus)⁵. A segunda, como texto, torna possível a primeira que, em troca é um apelo para que esta segunda se torne processo prático real de invenção de um novo mundo.

A descoberta dessa ilha (Utopia) por Rafael, inventada por More, representa o desejo de muitos humanistas europeus pela instauração de uma nova e mais justa forma de governo, que representa uma sociedade ideal comunista, cujo principal objetivo consiste em garantir a igualdade dos cidadãos.

Assim, pode afirmar-se que, **A Utopia** torna-se a precursora de um novo gênero literário: o gênero utópico. Ela apresenta peculiaridades até então nunca observadas em quaisquer outros textos clássicos. Com a sua obra, More não cria apenas uma palavra (utopia), mas um conceito de uma sociedade ideal, igualitária e justa, que se opunha à Inglaterra de sua época, um lugar onde inexistia a liberdade de expressão e pensamento.

Apesar de a utopia fazer parte da história humana, ainda há dificuldades em apresentar um conceito claro e preciso a respeito. Tal dificuldade justifica-se pela ambigüidade existente na etimologia do próprio termo. De origem grega, a palavra utopia possui dois significados: outopia (lugar nenhum ou não-lugar) e eutopia (um bom lugar). Assim, a essência da utopia gira sempre em torno de um paradoxo: viver em um bom lugar onde tudo é possível, mas que não existe.

⁵Nesta citação o nome de More está na tradução latinizada (Morus). Entretanto, será utilizado em todo trabalho o nome do autor no original.

Na linguagem coloquial, o termo apresenta duas acepções, assim como sua etimologia. A primeira indica que a utopia serve para designar um lugar imaginário no qual se realiza o ideal de uma sociedade perfeita. A segunda, mais freqüente, caracteriza-se por seu teor pejorativo, cuja idéia está associada a um projeto político ou social sedutor, porém irrealizável. Nesse sentido, pode-se explicar a ambigüidade que gira em torno da utopia: uma mistura de perfeição e impossibilidade.

Alguns dicionários, como o de Houaiss em língua portuguesa, reforçam a idéia de utopia como uma sociedade de natureza irrealizável, impraticável, caracterizando assim uma quimera ou uma fantasia. Talvez, por esta razão, a palavra “utopia” possua um sentido depreciativo e seja freqüentemente utilizada para condenar a inviabilidade de um projeto político. Pois, muitas propostas políticas não levam em consideração os fatos reais da vida e também da natureza humana. Entretanto, as concepções utópicas são indispensáveis para a política e para o progresso de uma sociedade.

Embora diferente da noção de não-lugar implicada no conceito de utopia, vale destacar a discussão de Marc Augé (2007) sobre a idéia de não-lugar na contemporaneidade. Para o teórico, os não-lugares são o espaço da supermodernidade. O mundo, no qual os meios de transporte são cada vez mais rápidos, favorece a mobilidade das pessoas de um lugar para outro com maior freqüência do que em outras épocas. Tal mobilidade só é possível pelo acesso de espaços públicos de rápida circulação que Augé considera como não-lugares. Esses seriam os aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, hotéis e supermercados. Lugares de passagens em que muitas pessoas se encontram, mas sempre solitárias.

2.2. Utopia: gênero literário ou teoria social?

Com quase meio século de existência, a utopia tem sofrido diversas variações em relação ao seu conceito. Seu percurso na história é marcado por muitas contribuições sociológicas e filosóficas de vários teóricos. Em **The Concept of Utopia** (1990), Ruth Levitas tenta definir utopia com base na abordagem de alguns teóricos que se detiveram sobre tal temática, sobretudo aqueles que escreveram

entre os séculos XVIII e XX, período no qual houve uma intensa preocupação e uma extensa produção bibliográfica acerca deste assunto.

Baseando-se em definições e em modelos de utopias já existentes, Levitas destaca três aspectos relacionados ao conceito da utopia: conteúdo, forma e função. Em termos de conteúdo, a utopia é definida através de um elemento normativo que especifica como seria uma sociedade ideal. No aspecto da forma, alguns estudiosos tomam como principal exemplo **Utopia**, que no sentido usado por More, assume a forma de gênero literário amplamente descritivo. Em termos de função, a utopia é definida analiticamente funcionando como crítica social bastante influenciada pelo movimento socialista.

É mais comum para os teóricos definir a utopia em termos de forma e conteúdo. Ela assume a forma de um gênero literário com características semelhantes à narrativa de viagem. Nessa forma distinta de texto, o conteúdo consiste na descrição de uma sociedade perfeita.

Sobre a obra patronímica do humanista inglês, Kumar (1991, p. 21) sugere o seguinte:

Utopia distinguishes itself from other forms of the ideal society, and from other forms of social and political theory, by being in the first place a piece of fiction. It is, using the term in its broadest sense, a species of science fiction.

Dentre os sucessores de More, podemos citar Tommaso Campanella e Francis Bacon, autores respectivamente, de **Cidade do Sol** (1602) e **A Nova Atlântida** (1627), ambas as obras consideradas como tentativas de retratar uma sociedade ideal. O desejo de reforma da vida política e social também era possível diante do desenvolvimento tecnológico como era abordado na obra de Bacon.

A idéia criada por More é motivada pelas grandes navegações do século XVI, as quais foram determinantes para o desenvolvimento e expansão do comércio mundial. Na volta dessas viagens em busca de novas terras, os desbravadores europeus daquela época relatavam histórias de terras distantes totalmente diferentes da sociedade do Velho Mundo. A partir desse momento, a idéia de natureza pura, a imagem do bom selvagem e uma série de outros elementos associados ao paraíso na Terra começam a fazer parte do imaginário coletivo. Nesse sentido, as narrativas de viagem contribuíram muito para o conteúdo das utopias. Através dessas narrativas de viagem, o relato de povos fabulosos e terras exóticas tornou-se muito difundido no Ocidente. As descrições de viajantes-

navegadores como Cristóvão Colombo, Américo Vespúcio dentre outros, assemelhavam-se a esse novo tipo de romance.

De um modo geral, os lugares descritos pelas sociedades utópicas eram sempre distantes, em terras desconhecidas e de difícil acesso: no alto das montanhas ou no fundo do mar como Atlântida. Mas todos sempre apresentavam características comuns. O clima agradável, água e comida abundantes seriam algumas dessas características que reforçam a perfeição do ambiente. A utopia de More e também de outros escritores dos séculos XVI e XVII tinham como cenário a América. Já no século XVIII, o continente australiano passou a fazer parte do imaginário dos europeus como a concretização do não-lugar.

Até o fim do século XVIII, a utopia era vista basicamente na forma de ficção imaginativa. Essa era a concepção da utopia dentro da tradição humanista, que valorizava principalmente os aspectos em termos de forma e conteúdo.

No século XIX, a utopia assume um novo aspecto: um caráter amplamente teórico e mais direcionado para o social. Nesse período, observamos a transição de uma mentalidade utopista humanitária-liberal para uma mentalidade utopista revolucionária. Isso ocorreu devido à revolução industrial quando surgiram vários projetos de reorganização da sociedade.

A tradição marxista enfatiza a utopia em termos de sua função e tem sua origem principalmente nas discussões dos teóricos Karl Marx e Friedrich Engels. A partir daí, observamos a conexão existente entre a utopia e o movimento socialista que surge no século XIX.

Na verdade, a idéia de utopismo dentro da concepção marxista assume uma conotação pejorativa devido à sua natureza irrealizável, o que dificulta a sua função de mudança social. Sendo assim, Marx e Engels desenvolvem suas críticas em torno da utopia, a partir de três utopistas do século XIX. São eles, o inglês Robert Owen (1771-1858) e os franceses Claude Henri de Rouvrou, conde de Saint-Simon (1760-1825) e Charles Fourier (1772-1837). Os três utopistas nunca escreveram utopias literárias formais, sendo eles os principais representantes da teoria utópica.

Owen, Saint-Simon e Fourier acreditavam na implantação de um modelo de sociedade capaz de combater os males da pobreza que se originaram durante a industrialização. Os três socialistas utópicos, assim denominados pelos marxistas, criticavam os extremos de riqueza e pobreza que eram recorrentes nas sociedades

em que viviam. Embora suas idéias divergissem, todos os três enfatizavam a importância da cooperação, associação e harmonia.

Todos os três socialistas utópicos rejeitavam as características da sociedade vigente, propondo a substituição daquela por outra caracterizada principalmente pela cooperação em vez dos antagonismos extremos existentes. Entretanto, as concepções de Owen, Saint-Simon e Fourier eram consideradas improváveis e incertas, tendo como base um idealismo que, não atentando para as condições materiais e históricas, foi duramente criticado pela visão marxista, a qual considerava irrealizáveis os projetos de tais pensadores.

Conforme Levitas (1990, p. 55), “a base da crítica de Marx e Engels sobre o socialismo utópico não é apenas uma objeção à especulação sobre o futuro, mas uma diferença de ponto de vista sobre o processo de transformação”⁶. Para os marxistas, a mudança social só seria possível por meio de uma revolução. Eles não aceitam a utopia devido a seu caráter irrealizável, de um sonho que nunca se tornará realidade.

É nesse sentido, que observamos a ausência do utopismo dentro dos pensamentos de Marx e Engels. Suas idéias socialistas não apontavam para uma (im) possível existência de sociedade ideal. As propostas desses pensadores rejeitavam a designação “utopia” porque dentro do socialismo utópico, ela era definida em termos de sua função, que era vista como negativa e contra-revolucionária. Como resultado da crítica marxista sobre as idéias do socialismo utópico, os termos “utopia”, “utopismo” e “utópico” são usados, na maioria das vezes, para descreverem projetos políticos irrealizáveis.

A posição da utopia na tradição marxista sempre foi fonte de muitas controvérsias. Ainda hoje, vários teóricos e estudiosos tentam chegar a um consenso a respeito de tal assunto. Para explicar melhor sobre a utopia em termos de função, Levitas discute as idéias de outros teóricos. Ela analisa também os trabalhos de George Sorel, Karl Mannheim, Ernst Bloch, William Morris e Herbert Marcuse. Todos eles definem a utopia em termos de função, a qual consistiria em crítica social.

⁶ Todas as traduções das citações em inglês são do autor da dissertação. No original, essa citação aparece assim: “the basis of Marx’s and Engels’s criticisms of utopian socialism is not an objection to speculation about the future, but a difference of view about the process of transformation”.

Para Kumar (1991), a utopia é primeiramente um veículo de especulação política e social. É uma forma literária cuja função consiste na análise e crítica social. O autor ainda comenta o seguinte:

Utopia may once have enjoyed a privileged and admired status. It was a genre that could at once shock the authorities and at the same time enable the writer to explore some of the most important questions of social and moral life (1991, p. 90).

Nessa abordagem de Kumar, a utopia assume seu caráter subversivo. Como um tipo de teoria social, ela aponta a base dos problemas encontrados na sociedade.

A utopia em si é apresentada como algo ambíguo, imperfeito e inconsistente. Isso é comprovado a partir da abordagem teórica desenvolvida por Levitas que utiliza teorizações acerca da utopia de vários filósofos e sociólogos já existentes. A ausência de um consenso em torno dessa temática justifica-se pelas várias mudanças tanto no conteúdo quanto na forma da utopia ao longo da história. A utopia não deve ser concebida apenas como a forma tradicional de uma narrativa de viagem a um mundo distante e/ou desconhecido, por exemplo, uma ilha perdida ou um lugar situado em um tempo no futuro. Muito menos, a utopia deve ser abordada apenas em termos de sua função, função essa de crítica social como é abordada por Kumar (1991) e Booker (1994).

Embora Levitas desenvolva seu estudo acerca do histórico da utopia no qual são apresentados conceitos em vários aspectos (forma, conteúdo e função), a proposta da autora consiste em definir a utopia de maneira abrangente, pois, restringir tal temática em apenas um de seus aspectos, aumentaria ainda mais a problemática em torno dela: a ausência de um conceito mais claro.

A função da utopia está diretamente relacionada com os estudos utópicos contemporâneos que destacam o seu caráter interdisciplinar. Portanto, não existe um fim para a utopia. Ela é uma forma de pensamento que tem atraído pessoas de várias áreas do conhecimento. Pode-se estudar a utopia na literatura, história, filosofia, arquitetura, sociologia, política e religião. Isso comprova que o sonho por algo melhor, que chamamos de utopismo, existe em todas as formas da expressão humana, uma vez que a propensão utópica é uma característica da condição humana, independente de sexo, raça ou classe social.

Essa característica do homem em “se utopianizar”⁷, sonhar, está associado com a expressão de desejo por uma situação melhor, como é reforçado por Levitas ao afirmar que “a essência da utopia parece ser o desejo – o desejo por uma forma diferente e melhor de ser”⁸ (1990, p. 181).

Segundo Lacroix, ninguém pode negar o caráter filosófico da utopia, ela é necessária ao homem, pois “nos faz pensar e querer o mundo. É um convite a filosofia, em suma” (1996, p. 171) Convite esse que tem por objetivo pensar os valores éticos que envolvem o homem. “A verdade da utopia seria então a ética, para a qual o Outro não pode ser identificado ao Mesmo [...] o Eu e o Tu não pode ser sem o Nós, o que torna possível com o comunismo” (LACROIX, 1996, p. 172).

2.3. O que é distopia?

É seguro afirmar que a **Utopia** de Thomas More serve como um divisor de águas na história da humanidade: o limite que separa a história antiga da moderna. Daí a importância de se conhecer a história em torno da utopia como foi delineado anteriormente, para se chegar a um entendimento acerca da distopia.

Assim como o conceito de utopia apresenta ambigüidades, o termo “distopia” também é de difícil definição. Os dicionários em geral não trazem informações acerca desse vocábulo. Alguns deles definem a distopia dentro dos termos médicos: localização anômala de um órgão. Essa foi a única definição encontrada do termo no dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.

Torna-se mais fácil entender a distopia através de estudos envolvendo o utopismo literário, que a definem como uma antiutopia, visto que os prefixos “dis” e “anti” possuem a mesma função de negação e oposição. Nesse sentido, por extensão de significados, distopia ou antiutopia configuram mundos reais repletos de dificuldades e desesperanças, uma vez que a utopia simboliza um mundo imaginário e um ideal irrealizável.

Para tanto, outras denominações são atribuídas à distopia. Dentre elas, alguns teóricos utilizam “contra-utopia”, “não-utopia”, “utopia negativa”, “heterotopia”,

⁷ Forma verbal flexionada que é utilizada por Bernard Andrés (2001). O autor toma como referência Hans-Gunter Funke, “L’évolution sémantique de la notion d’utopie em français”, 1988, p. 19-37.

⁸ No original: “The essence of utopia seems to be desire – the desire for a different better way of being”.

“cacotopia”, todas funcionando como uma crítica da própria utopia. Diante de vários termos, Booker (1994) prefere usar apenas “distopia”, como um termo geral que abranja qualquer visão imaginativa de uma sociedade com o objetivo de evidenciar, de maneira crítica, características negativas ou problemáticas da visão ideal naquela determinada sociedade.

Dos termos mencionados anteriormente, vale destacar “heterotopia”, termo criado por Foucault, que surge na simultaneidade dos espaços. A respeito disso, Paro (2001, p. 219) comenta que, “A perspectiva coletiva ou comunitária da utopia é substituída pela heterotopia, porque a utopia de um pode ser a distopia do outro”.

2.4. As utopias e distopias literárias do século XX

Na opinião de Booker (1994), utopia e distopia não são necessariamente aspectos opostos. Ambos funcionando como gêneros do utopismo literário, fazem parte da crítica moderna e pós-moderna com a mesma intensidade. Nesse sentido, Kumar (1991, pp. 99-100), diz que:

The anti-utopia of course pays tribute to utopia: the form, if not the content. Its imaginative portrait of a perfected society – a society that is a perfect nightmare – maintains in being the utopian way of doing things. [...] Utopia and anti-utopia are mirror images of each other. Each can affect readers, even the same reader, in different ways at different times.

Assim, só é possível entender a distopia a partir de seu antecessor: a utopia. Portanto, aquela apenas existe por causa desta. Sobre essa relação íntima entre utopismo e distopismo, Renaux (2001, pp. 271-2) afirma que ambos “oferecem a promessa de uma melhoria da condição humana e antecipam algumas das mudanças sociais e políticas mais importantes dos tempos modernos [...]”.

Na mesma medida em que a utopia é concebida como um tipo de literatura imaginativa, a exemplo da obra de More, na maioria das vezes, a distopia é referida como um tipo de ficção científica, retratando freqüentemente um mundo futurista. Isso ocorre devido a produção dos cânones das distopias se concentrarem na primeira metade do século XX, período no qual o mundo foi modificado pela ciência. A respeito disto, Booker (1994, p. 5) afirma que:

Science has played a major role in the history of utopian thinking and in the modern turn from utopia to dystopia. Thomas More, in the work that gave the genre of utopian fiction its name, includes “natural science” among the pursuits that bring moral and cultural improvement to the citizens of his ideal society. And while More’s notion of “science” may differ from our modern one, science has been linked to utopian thinking since the very beginnings of modern science in the seventeenth century.

Como é possível observar com base na citação, a ciência sempre esteve associada à utopia e, conseqüentemente, ao pensamento distópico. A ciência no mundo moderno ajudou a desenvolver o gênero das distopias. Tal gênero foi claramente influenciado pelo contexto histórico vigente. Mesmo com os benefícios trazidos pela evolução tecnológica, o homem também expressava medo diante dos possíveis males encontrados nesse novo mundo. A negatividade, característica marcante das distopias em geral, funciona como uma forma de se expressar uma visão das assimetrias e desigualdades encontradas no mundo contemporâneo.

Durante o século XX, ocorreram várias transformações e avanços no mundo, principalmente no campo das ciências e tecnologias. Entretanto, o mundo não apenas vivenciou mudanças no aspecto positivo. Na primeira metade do século passado, por exemplo, duas grandes guerras mundiais, desemprego em massa, Fascismo, Stalinismo, Holocausto, Hiroshima e a ameaça de uma guerra nuclear, deixaram marcas irreparáveis na história da humanidade.

A partir deste cenário de atrocidades e duro realismo, observamos a substituição da imaginação utópica, aspecto inerente da natureza humana, por uma forma de pensamento mais crítica e pessimista da realidade. Essa transição da ficção utópica para a distópica é uma conseqüência da mudança no nível da percepção dos indivíduos, ou seja, a forma de apreender as dificuldades nos sistemas sociais e políticos se modificou. O desencanto e o pessimismo se cristalizam, agora, na ficção literária de cunho mais realista e psicológico. Sendo assim, o que era utopia-sonho recebeu uma nova roupagem negativa, sendo denominada agora como distopia.

Um outro fator que solapou a crença na utopia dentro da contemporaneidade diz respeito às migrações, principalmente as de âmbito internacional. Desde o seu descobrimento, o continente americano sempre representou o lugar onde se poderia concretizar a utopia, ou seja, o “não-lugar”. Entretanto, na opinião de Kumar (1991), isso não é mais possível. Os Estados Unidos que serviram de refúgio para as

vítimas da perseguição nazista na primeira metade do século XX, têm revelado, hoje, a sua face mais obscura, constituindo uma verdadeira distopia para seus imigrantes. O “sonho americano” tornou-se um pesadelo no qual algumas pessoas são vítimas da exploração sexual e de trabalhos escravos. Além disso, os imigrantes sofrem perseguição política e são estigmatizados como terroristas, traficantes e criminosos.

Embora as obras clássicas que definem o gênero distópico se encontrem maciçamente no período moderno do século XX, vale ressaltar que os precursores da literatura considerada distópica, surgem já no século XVIII com o trabalho de Jonathan Swift: **Viagens de Gulliver** (1726). Outro exemplo de narrativa distópica que antecede as antiutopias contemporâneas é o romance fantástico de Samuel Butler **Erewhon**, publicado em 1872 e que é um anagrama da palavra inglesa *nowhere* que significa “em parte alguma”, ressaltando o lado negativo da utopia.

Entre as distopias literárias contemporâneas figuram **We** (Nós outros) (1920), **Brave New World** (Admirável mundo novo) (1932) e **1984** (1949). Todas retratando estados totalitários nos quais são enfatizadas as características de um lugar distópico: um mau lugar e sem harmonia.

De autoria do russo Yevgeny Zamyatin, **We** é o primeiro romance considerado genuinamente distópico. Embora tenha sido escrito na Rússia, as autoridades soviéticas fizeram com que a obra fosse publicada, primeiro em língua inglesa, devido a seu conteúdo satírico com críticas severas ao sistema de governo ditatorial da União Soviética. Por causa desta obra, Zamyatin foi exilado.

Brave New World, clássico da ficção distópica do britânico Aldous Huxley, descreve uma sociedade futurista devotada aos ideais capitalistas, cujos preceitos são influenciados pelo herói e também deus Henry Ford. Essa sociedade está situada em uma Londres bem sofisticada e avançada tecnologicamente, principalmente na área da genética, sendo possível a manipulação e a criação de bebês de proveta. Os habitantes dessa sociedade distópica são “fabricados” como máquinas e divididos em castas.

George Orwell produz **1984**, a terceira obra do cânone das distopias cronologicamente falando. Assim como Zamyatin parecia prever o Stalinismo, Orwell é bastante influenciado pelos horrores causados pelos governos totalitários de sua época, incluindo o Nazismo de Hitler, o que demonstra claramente a relação

intrínseca entre história e ficção, em que a segunda é diretamente influenciada pelos fatos da primeira.

Apesar de as ficções distópicas apresentarem como cenários lugares em um futuro bem distante do contexto de seus autores, é comum observar que os exageros pessimistas encontrados nas distopias têm sua base nos fatos concretos da vida real. Assim, segundo Renaux (2001, p. 290), “A negatividade observada nos autores de distopias do século XX é mais uma questão de visão de mundo do que um artifício polêmico ou literário”.

O conteúdo da ficção distópica está diretamente relacionado aos estudos de críticos sociais e culturais como Nietzsche, Freud, Bakhtin, Adorno, Foucault, Habermas e muitos outros. Dentre esses, vale destacar Freud e sua discussão acerca do tema da sexualidade. Tal tema é o aspecto abordado com maior ênfase dentro da literatura distópica. Outras temáticas recorrentes em textos distópicos giram em torno dos seguintes assuntos: ciência e tecnologia, religião, literatura e cultura, linguagem e história. Todos esses temas estão presentes em **We, Brave New World** e **1984**, que são, segundo Booker (1994) os principais textos que definem o gênero distópico, tanto pelo engajamento em assuntos políticos e sociais do mundo real quanto pelas críticas às sociedades que eles focalizam. A história literária da ficção distópica está intimamente interligada com a história política e social do mundo moderno.

Tanto Booker quanto Kumar partilham da mesma opinião de que narrativas utópicas e distópicas apresentam uma crítica social, ora representando um desejo de alcançar um estado ideal ora exagerando os aspectos reais da sociedade vigente. A distopia assim como sua antecessora, a utopia, demonstra a vitalidade e a versatilidade na forma de um gênero literário não apenas como veículo das idéias políticas e sociais, mas sim, como uma expressão literária de verdadeira força.

Além de Zamyatin, Huxley e Orwell, outras escritoras surgem para fazerem parte do mundo da literatura contemporânea distópica. Alguns dos principais nomes responsáveis por essa nova abordagem da distopia, perpassada pelo olhar feminino, são Monique Wittig, Elizabeth Baines, Kate Wilhelm e Margaret Atwood. Alguns dos romances dessas escritoras são definidos por Cavalcanti como “distopias feministas”, que ela considera como subgênero do utopismo literário. Segundo Cavalcanti (2005, p. 304), tais ficções “[...] constituem, no contexto da autoria

feminina da segunda metade do século XX, um painel ficcional das várias formas de opressão às quais as mulheres têm sido submetidas na história [...]”.

De acordo com Cavalcanti, dentro desses textos distópicos, as mulheres são transformadas:

em bodes expiatórios através de uma política sexual de opressão das subjetividades femininas materializada através da institucionalização de confinamento espacial, trabalho escravo, reprodução controlada, proibição da autonomia subjetivas, execução ritualística e abuso sexual (2005, pp. 304-5).

Constituindo um (sub)gênero literário intrinsecamente crítico, a distopia feminista delinea um “mau lugar” no futuro para as mulheres. Entretanto, a própria Margaret Atwood, falando sobre **The Handmaid’s Tale** durante uma entrevista, tece o seguinte comentário:

There is nothing in *The Handmaid’s Tale*, with the exception maybe of one scene, that has not happened at some point in history. I was quite careful about that. I didn’t invent a lot. I transposed to a different time and place, but the motifs are all historical motifs (DAVIDSON, 1986, p. 24).

O comentário de Atwood mostra a relação entre história e ficção. Mesmo com todo o exagero típico da ficção, os temas abordados dentro das distopias feministas têm suas origens na subjugação feminina dentro do patriarcado ao longo da história, exercendo sua função de crítica social.

Em seu estudo sobre as distopias feministas, Cavalcanti (2003) ainda ressalta a natureza ambígua em torno do subgênero. Para a estudiosa, além de funcionar como crítica negativa aos valores do patriarcado, as distopias podem ser lidas também como textos anti-feministas, reafirmando assim a opressão e a violência contra as mulheres na cultura.

Dentro dessa vertente utópica escrita por mulheres, merecem destaque também as utopias feministas, das quais as representantes mais significativas são as obras **Herland** (1915) de Charlotte Perkins Gilman e **Woman on the Edge of Time** (1976) de Marge Piercy. Ambas fazem parte do estudo desenvolvido por Rocque (2003), que discute a questão da reprodução humana dentro dessas utopias de autoria feminina. A autora observa que essa questão dentro das utopias feministas recebe um enfoque diferente daquele dado às distopias. Enquanto as distopias exploram a redução das mulheres à função de reprodutoras, “[...] as utopias feministas também não têm deixado de focar essa importante questão,

imaginando então alternativas que liberariam a mulher desse papel reprodutor como estigma biologicamente determinado” (ROCQUE, 2003, p. 217).

Ao comparar os textos de Gilman e Piercy, Rocque conclui que ambas as escritoras apresentam diferentes alternativas no que se refere à liberação da mulher de sua função como reprodutora. Extremamente separatista, Gilman descreve em sua obra um sistema de governo apenas dirigido por mulheres. Por outro lado, Piercy influenciada pelos avanços tecnológicos, refletindo o contexto social de sua época, prevê em sua utopia a possibilidade de uma biotecnologia reprodutora que libera as mulheres dessa função.

Woman on the Edge of Time, publicada na década de 70, traz consigo todas as características políticas e históricas de sua época. É nesse período que as mulheres do ocidente passam a ter acesso a métodos contraceptivos e também o avanço nas pesquisas sobre reprodução humana fazem com que as mulheres tenham mais controle sobre seus corpos.

Desde Thomas More, a posição inferior da mulher dentro das utopias de autoria masculina é sempre a mesma. Portanto, com o surgimento do utopismo feminista esse quadro registra mudanças significativas. De acordo com Paro (2001, p. 233), “A maior parte das utopias feministas tem um caráter dinâmico e apresentam-se como transgressoras do conceito de utopia como sociedade perfeita”. Assim como outras minorias raciais e sexuais, as mulheres dessas utopias, lutam acima de tudo por reconhecimento e ascensão dentro da sociedade patriarcal em que vivem.

A partir da segunda metade do século XX, mais precisamente durante as décadas de 60 e 70, observamos o surgimento de um novo gênero utópico que Moylan (2006, p. 125) se refere como “utopias críticas”:

Fortemente presente nas obras de ficção científica, tal modulação criativa funcionava dialeticamente com seus precursores utópicos e distópicos e incorporava o estilo auto-reflexivo do pós-modernismo, oferecendo tanto uma crítica em relação à sociedade contemporânea, quanto um desafio aos limites da escrita utópica tradicional. As utopias críticas proporcionaram uma visão de esperança renovada e fortalecida, em sintonia com o crescente impacto dos movimentos oposicionais socialistas, feministas e ecológicos da época.

As utopias críticas são ativamente envolvidas com questões políticas, principalmente com aqueles movimentos que seriam identificados como parte das

novas forças sociais, em especial o movimento feminino, em sua segunda onda. Nesse período, percebemos um grande número de romances utópicos escritos por mulheres, dos quais alguns são explicitamente feministas.

2.5. A literatura distópica: uma paródia da utopia?

Em todos os textos considerados distópicos, o princípio básico que define o gênero tem sua inspiração nas crenças e práticas das sociedades existentes. Kumar (1991, p. 67) reforça essa idéia ao comentar que “a utopia e a antiutopia utilizam muitos detalhes concretos do mundo real”⁹. Assim como More, que em sua utopia, questionava os aspectos sociais da Inglaterra de sua época, os escritores das distopias contemporâneas também exploravam questões acerca da vida social e política de suas sociedades.

Tanto a utopia quanto a distopia têm a função de crítica social através da literatura. Sendo esta última uma crítica mais evidente devido sua natureza ser entendida como uma paródia da literatura utópica. A ficção distópica simboliza em muitas maneiras as características pós-modernistas e dentre essas consiste a paródia que conforme Booker (1994, p. 117) “[...] é uma (talvez a) técnica central da literatura pós-moderna”¹⁰. Além da paródia, Booker também discute sobre a *defamiliarization* como uma das principais técnicas narrativas recorrentes nas distopias. A utilização do recurso da desfamiliarização pelas ficções distópicas tem por objetivo transportar suas críticas sociais para um cenário distante do contexto do leitor. Apesar de as obras canônicas da distopia descreverem mundos futuristas, elas estabeleciam conexões com as sociedades e os governos totalitaristas existentes.

A paródia não se restringe apenas a uma imitação cômica ou ridicularizadora de uma composição literária. Tal gênero assume, no contexto da pós-modernidade, a função de crítica como é analisada por Linda Hutcheon. Para a autora, a paródia consiste numa “reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Hutcheon ainda afirma que o pós-

⁹ Para não interromper as idéias, usamos a frase traduzida em português. No original, a frase citada aparece assim: “Utopia and anti-utopia borrow many concrete details from real world”.

¹⁰ No original: “[...] is a (perhaps the) central technique of postmodernist literature [...]”.

modernismo é um fenômeno puramente contraditório, “deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (1991, p. 20). Por esta razão, a paródia é o modo irônico, crítico e não nostálgico de resgatar o passado, dando-lhe um sentido novo e diferente.

Com o recurso da paródia, os “ex-cêntricos” como são denominados os grupos de minorias sexuais e étnicas por Hutcheon, têm a oportunidade de tentar subverter através da ironia a ordem dominante:

[...] a paródia passou a ser uma estratégia muito popular e eficiente dos outros “ex-cêntricos” – dos artistas negros ou de outras minorias étnicas, dos artistas gays e feministas – que tenham um acerto de contas e reação, de maneira crítica e criativa, em relação à cultura ainda predominantemente branca, heterossexual e masculina na qual se encontram” (HUTCHEON, 1991, p. 58).

Assim como as minorias referidas na citação anterior se apropriam da cultura dominante tentando reformulá-la com mudanças significativas, pode-se dizer que a distopia se apresenta como uma paródia da utopia e também que as distopias feministas revisitam parodicamente os cânones da literatura distópica de autoria masculina. Diante disso, torna-se evidente o caráter crítico presente no gênero distópico.

Embora muitos leigos considerem a ficção distópica como um gênero da cultura popular no mesmo nível da ficção científica, é importante ressaltar o caráter distinto desse gênero, como também reconhecer a sua participação nas principais correntes literárias do século XX. A respeito disso, Booker (1994, p. 174) comenta o seguinte:

Many dystopian fictions can thus be ranked among important examples of phenomena like modernism and postmodernism. At the same time, dystopian fiction does have strong ties to science fiction, just as it resonates with numerous politically motivated critiques of modern society. The dystopian genre thus serves as a locus for valuable dialogues among literature, popular culture, and social criticism that indicates the value of considering these discourses together and potentially sheds new light on all of them.

Apesar da crítica existente em torno da ficção distópica que concebe o gênero como popular e marginal por causa das semelhanças com a ficção científica, a citação de Booker ilustra sua defesa para com o impulso distópico, que tem como foco principal o encontro polifônico envolvendo a literatura, cultura popular e também a crítica social e política da realidade. Para o autor, este seria o aspecto positivo do

pensamento distópico: a possibilidade de contribuir para com o diálogo entre diferentes discursos.

3. Surfacing e As parceiras: Os aspectos distópicos

Bassnett (1993), em seu estudo envolvendo a literatura comparada, apresenta a discussão de Praver (1973) que o teórico desenvolve sobre “themes e prefigurations”:

He determines five different subjects of investigation, which include 1) the literary representation of natural phenomena or what he calls ‘perennial human problems and patterns of behaviour’; 2) recurring motifs; 3) recurrent situations; 4) the literary representation of types; 5) the literary representation of named personages (BASSNETT, 1993, p. 116).

A possibilidade de estabelecer uma análise comparativa entre as obras que compõem o *corpus* deste trabalho não se restringe, no que concerne às suas temáticas, apenas às semelhanças existentes entre elas, mas também às suas diferenças.

Um aspecto pertinente que merece destaque no cotejo entre **Surfacing** e **As parceiras** reside no fato do foco narrativo em ambas as obras ser em primeira pessoa. As protagonistas são as próprias narradoras de suas histórias. É em torno dessas personagens que observamos os aspectos distópicos que serão desenvolvidos e analisados pela perspectiva comparativa. Para tanto, como se trata de uma análise literária entre dois romances, antes de adentrar no estudo propriamente dito, faz-se necessário uma breve discussão sobre a importância do narrador para a trajetória narrativa.

3.1. As narradoras-protagonistas

O enredo existe através das personagens.
Antonio Candido

O enredo de uma narrativa está diretamente associado ao percurso das personagens da história. Assim, “quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam” (CANDIDO, 2002, p. 53).

Em toda história, no cenário da ficção literária, há sempre uma voz que narra fatos e experiências das personagens. Uma tendência bastante recorrente nos romances modernos é dar voz às personagens para que estas possam contar suas próprias histórias, caracterizando assim a narrativa em primeira pessoa. Esse tipo de narrativa corresponde à “visão com” abordada por Santos & Oliveira (2001), em que o enredo se desenrola com a presença de um narrador-personagem.

É pertinente observar a discussão de Hamburger (1973) sobre a problemática que gira em torno da narrativa em primeira pessoa. Para essa autora, esse tipo de narrativa não obedece às leis da ficção, mas sim, às do fingimento (feint). O narrador dessa categoria é uma personagem fictícia que fala sobre ela mesma e de outras também fictícias. Nesse sentido, o leitor desse tipo de romance pode sentir-se à vontade para questionar a veracidade dos fatos narrados.

Os escritores de romances em primeira pessoa utilizam o recurso do monólogo interior para criar um universo ficcional que expresse de forma contundente a realidade psicológica do indivíduo. Tal recurso vem sendo influenciado desde o desenvolvimento dos estudos da Psicologia e Psicanálise a partir da segunda metade do século XIX, quando muitos romancistas exploravam os processos psíquicos da mente humana em suas personagens.

O monólogo interior, ou representação do fluxo de consciência, “exprime sempre o discurso mental, não pronunciado, das personagens” (REIS & LOPES, 1998, p. 266). Tal discurso, marcado pela linguagem truncada e desordenada, consiste em uma técnica narrativa que surge já no século XIX, e que é bastante comum entre os escritores da literatura moderna e contemporânea. Os textos de James Joyce, Virgínia Woolf e Clarice Lispector, por exemplo, são paradigmas de narrativas que apresentam a técnica de fluxo de consciência. Margaret Atwood e Lya Luft também fazem parte desse grupo de escritores cuja literatura caracteriza-se como amplamente psicológica.

Ainda sobre esse procedimento narrativo, Carvalho (1981, p. 63), afirma que “a ficção de fluxo da consciência procura justamente exprimir a fluida realidade

psíquica quebrando os moldes da linguagem tradicional”. Assim, as narrativas que utilizam esse recurso não obedecem ao tempo cronológico, mas sim, às idas e vindas comuns ao tempo psicológico das personagens. Uma outra característica marcante do fluxo de consciência está no recurso estilístico que consiste no uso escasso da pontuação ou na desobediência às suas regras com o fito de expressar o caos e a fluidez dos processos psicológicos das personagens.

Surfacing e **As parceiras** fazem parte das narrativas contemporâneas de autoria feminina que são estruturadas, a partir do fluxo de consciência de suas narradoras-protagonistas. As observações desse tipo de narrador “misturam-se a pensamentos e lembranças de um modo fragmentado” (SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p. 63). Essa fragmentação da narrativa deve-se ao fato de o enredo desenrolar-se no “espaço psicológico”, ou seja, na mente das personagens que traz consigo todas as características e conflitos da mente humana.

Para Kokotailo (1980), **Surfacing** encontra-se na linha divisória de dois movimentos literários: modernismo e pós-modernismo. Mesmo afirmando que o romance não pode ser caracterizado em apenas um desses movimentos, o crítico observa que as características consideradas formais da literatura pós-moderna são evidentes desde o início da narrativa. Dentre essas características, ele menciona as seguintes: inconsistência, incoerência, fragmentação, aleatoriedade, não-linearidade, imprevisibilidade, variação e, o que é mais importante, a participação fenomenológica da narradora pelo percurso dos eventos.

Todas essas características da literatura contemporânea também são recorrentes em **As parceiras**, cujo enredo só é possível através dos solilóquios não falados da protagonista Anelise, quando esta analisa a própria vida e a história de sua família. Percebemos que o nome dessa personagem justifica a sua função para o desenvolvimento da narrativa.

A protagonista inominada de **Surfacing** e Anelise de **As parceiras** revisam, em uma situação retrospectiva, a totalidade de suas vidas desde os primeiros anos até o tempo presente de quando partem em uma “viagem” psicológica e solitária misturando presente e passado.

“I can’t believe I’m on this road again” (p. 7). Essa é a primeira frase que dá início à narrativa de Atwood na qual uma jovem mulher com quase trinta anos de idade narra sua própria história. Por essa estrada, ela retorna ao chalé da família próximo a um lago em uma ilha bem distante no norte de Quebec. Neste lugar, ela

passou grande parte da infância e agora retorna com o objetivo de procurar por seu pai desaparecido. Na verdade, ela está em busca de algo mais: reconstituir sua identidade que foi fragmentada durante o percurso da sua vida desde a infância até o presente.

Ela viaja na companhia de três pessoas: seu atual namorado Joe e um casal de amigos, David e Anna, cujo carro serve de transporte para eles. Apesar da presença deles, a narradora embarca em uma viagem solitária, carregando consigo as lembranças e os momentos de sua infância que viveu com os pais. No percurso da narrativa, fatos acontecidos no passado vêm à tona, a ponto de o leitor não conseguir distingui-lo do presente. A narradora está em contato direto com todos os eventos a sua volta. À medida que vê e observa as pessoas e a paisagem, sua memória é ativada recordando fatos que são associados ao tempo presente. Assim, as lembranças surgem a partir de diferentes ambientes e diferentes períodos de tempo, o que reforça a descontinuidade da narrativa.

Em **As parceiras**, Anelise, a narradora-protagonista, conta a história das mulheres da família Sassen, de ascendência alemã e marcada pela tragédia. Vivendo uma intensa crise existencial, Anelise resolve isolar-se no “Chalé” da família na tentativa de buscar explicações para tanto sofrimento familiar e pessoal como, por exemplo, a perda dos pais em um acidente trágico, seu casamento fracassado e a maternidade frustrada com sucessivos abortos. À medida que narra, Anelise evidencia, em forma de um monólogo interior, seus medos e traumas, que a perseguem desde a infância.

Como a própria Anelise diz, “Vim ao Chalé resolver minha vida, se é que ainda há o que resolver” (p. 15). Vale salientar que esse Chalé sempre escrito com inicial maiúscula é uma construção grande e antiga localizada próximo ao mar, sendo sempre referido pelos moradores da cidadezinha de veraneio como a “casa dos fantasmas”, um lugar que propicia muita imaginação. Em cima do morro próximo ao Chalé, há também um cemitério antigo e abandonado onde Anelise e sua “eterna” amiga de infância costumavam brincar.

É nesse ambiente que Anelise se isola por um período de sete dias (de domingo a sábado) na companhia de seu cão de estimação, Bernardo, e a caseira Nazaré com seu filho, Zico. E, num entrelaçamento temporal entre passado e presente, ela mergulha através das lembranças e memórias para compreender a sua própria história de vida: “Tenho bastante tempo para repassar o filme mais uma

vez” (p.17). Esse “filme” simboliza a reconstituição dos momentos mais difíceis e marcantes da infância à maturidade da protagonista. A narrativa em primeira pessoa e a forma como o livro está dividido, sendo cada capítulo intitulado por um dia da semana, nos remete a um tipo de diário, à semelhança do formato dos romances memorialistas, bastante comum na literatura de autoria feminina.

Diante do exposto, observamos que as semelhanças existentes entre as duas obras não se restringem ao fato de as protagonistas se dirigirem a lugares isolados onde se é possível o contato direto com a natureza (ilha, lago, mar). Contudo, é importante frisar que o destino de fuga dessas personagens, além de serem lugares distantes da civilização, são ambientes onde elas viveram na fase da infância ou costumavam passar as férias com a família e os amigos. As localizações desses chalés em espaços geográficos paratópicos¹¹ são ideais para essas protagonistas escaparem da distopia do mundo contemporâneo.

Em **Surfacing**, Atwood faz o uso da ilha, “o espaço paratópico mais evidente” (MAINGUENEAU, 1995, p. 184), para materializar o distanciamento da protagonista em relação à sociedade. A representação da ilha sempre foi um recurso explorado na ficção universal. **Robinson Crusóe** de Daniel Defoe, um dos clássicos da literatura mundial, é um exemplo da construção de um novo mundo longe da influência da sociedade distópica.

O pai da protagonista de **Surfacing**, em função de sua profissão de botânico, mas também, por uma escolha própria, decidiu viver com a família, durante muito tempo, no meio das florestas canadenses, longe das distorções da cultura civilizada. É nesse ambiente que a narradora passou grande parte da infância e agora retorna para resgatar um passado que ele suprimiu. Isto posto, vale destacar o nome do romance “Surfacing” e suas significações com relação à narrativa.

Para entender o significado de *Surfacing* faz-se necessário observar sua palavra de origem: *surface*. Tal termo como substantivo significa superfície que nos remete diretamente ao lago, elemento de espaço de grande importância na construção do enredo: **O lago sagrado** (1989) foi a tradução dada ao título do romance de Atwood por Cacilda Ferrante com a adaptação de Caio Fernando Abreu. *Surface* como adjetivo apresenta a idéia de superficialidade, o que reforça o

¹¹ De acordo com Maingueneau (1995), tais espaços são caracteristicamente afastados da sociedade.

comportamento e as emoções superficiais da protagonista. Mas é como verbo que *surface* explica a relação entre título e obra.

No **Oxford Advanced Learner's Dictionary** o verbo *surface* apresenta a seguinte definição: “to appear again after a period of remaining hidden away from others”. No **Oxford Dictionary of Current English**, o verbete *surface* pode significar “rise to the surface” ou “become apparent”. As definições aqui apresentadas têm relação direta com a temática do romance, principalmente no momento em que os fatos reais da protagonista vêm à tona depois do mergulho.

Ainda sobre o nome “Surfacing”, vale destacar a função do sufixo ING ao termo. Nos verbos, tal sufixo expressa a idéia de algo que está em processo contínuo. Assim, a experiência de auto-investigação da protagonista progredirá até o fim da narrativa, sendo necessária a retomada dos aspectos distópicos que marcaram sua vida.

Em **As parceiras**, o “Chalé” traz para Anelise muitas recordações, como os momentos felizes com a única amiga Adélia e também o período de lua-de-mel com o esposo Tiago. Ela busca, na tranqüilidade de uma praia isolada, um encontro consigo mesma através das lembranças do passado.

Esses lugares (chalés de ambas as famílias), onde essas mulheres se formaram enquanto sujeitos, são ideais nessa fase da vida de ambas, em que se encontram atravessando um processo de reflexão e transformação. A reconstituição de uma identidade que foi fragmentada diante de situações traumáticas só é possível com o retorno ao mundo da infância e das origens.

Segundo Levitas (1990), a essência da utopia consiste na busca constante da felicidade, sendo a harmonia uma de suas pedras basilares. Entretanto, a protagonista inominada de **Surfacing** e Anelise de **As parceiras** são exemplos de heroínas do mundo distópico, sendo, portanto, infelizes. Tal infelicidade tem origem, principalmente, dentro de um ambiente familiar desarmônico e decadente, bastante comum no mundo contemporâneo.

3.2. A família distópica

Segundo Xavier (1998, p. 13), “Basta a leitura de vários textos de autoria feminina para se perceber a recorrência do tema da família”. Na distopia, que representa um mau lugar com valores distorcidos, o fracasso dessa instituição é um fato recorrente, pois os laços familiares não existem. Assim, as pessoas oriundas desses ambientes vivem muitas vezes em conflito com elas mesmas e com outras pessoas. Tais características da família distópica são aspectos presentes nos romances de Atwood e Luft.

Em **Surfacing**, o fato da narradora-protagonista não possuir um nome reforça a inexistência de uma identidade fixa e acabada. Esse recurso utilizado por Atwood atinge também o núcleo familiar da personagem. O pai, a mãe e o irmão são mencionados ao longo da história sem a referência ou a identidade de um nome, o que demonstra que todo conflito interior da protagonista também tem origem na sua família fragmentada, o que é semelhante em **As parceiras**. A leitura do romance de Atwood é bastante complexa por causa da não-linearidade e ambigüidade presente na narrativa. Não há informações claras a respeito do destino do irmão; sobre o pai há evidências de seu misterioso desaparecimento, e sobre a mãe o texto mostra que esta faleceu recentemente. Essa representação da família esfacelada nos remete à distopia em que os laços familiares não existem. Atwood reforça esse aspecto distópico quando mostra o interior da sua protagonista:

I like them, I trust them, I can't think of anyone else I like better, but right now I wish they weren't here. Though they're necessary: David's and Anna's car was the only way I could make it, there's no bus and no train and I never hitch. They're doing me a favour, which they disguised by saying it would be fun, they like to travel. But my reason for being here embarrasses them, they don't understand it. They all disowned their parents long ago, the way you are supposed to: Joe never mentions his mother and father, Anna says hers were nothing people and David calls his The Pigs (pp. 16-7).

Reforçando esse pensamento da narradora, constatamos que o fracasso da instituição da família também é recorrente nas outras personagens. Isso fica claro pelo fato de Joe nunca ter mencionado a respeito de seus pais, Anna dizer que os dela “não valem nada” e David se referir aos dele como “Os Porcos”. Parece que o esfacelamento familiar é algo bastante comum no mundo moderno de Atwood, sendo representado na ficção, através de todas as personagens de **Surfacing**.

Para a narradora, o motivo da viagem consiste justamente em refletir sobre a vida e tentar superar alguns traumas, inclusive na relação conflituosa com os pais.

Ela tem consciência que Joe, Anna e David não a ajudarão a concretizar seu objetivo que é individualizar-se. Ela preferiria que eles não estivessem a acompanhando nessa fase de processo de reflexão e mudança de vida, embora eles sejam necessários por causa do carro de David, o único meio de transporte possível até chegar ao vilarejo e de lá seguir para o chalé, a casa da protagonista.

Em **As parceiras**, o desabafo de Anelise ilustra claramente um modelo de família desestruturada e, por isso, distópica: “Não éramos uma família de verdade” (p. 26). No Chalé, solitária a maior parte do tempo, Anelise busca entender o fracasso de sua família, a partir da história de vida de seus avós. No domingo, primeiro dia dessa jornada ao passado, ela lembra da infância, fase marcada por grandes perdas e traumas.

A protagonista começa a contar sua história, a partir do evento do casamento de sua avó Catarina, uma menina linda que completara catorze anos e que fora obrigada a casar-se com um homem rude e bem mais velho. Como consequência de seu casamento precoce, a jovem Catarina tornou-se uma mulher triste e esquisita. “Lembro de minha avó: roupas brancas, alfazema, solidão. E medo” (p. 13). Essa foi a impressão que Anelise teve no único contato com a avó. A descrição de Catarina lembra muito um fantasma e essa imagem sinestésica persegue Anelise desde a infância.

Anelise comenta que o medo de Catarina vinha dos arroubos de seu marido: “O destino [da avó] foi zeloso: caçou-a pelos quartos do casarão, seguiu-a pelos corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados como arrombava dia e noite o corpo imaturo” (p. 13). A comparação metafórica entre “banheiros chaveados” e o “corpo imaturo” de Catarina reforça a violência presente neste trecho do romance. É inevitável, também, não perceber a crítica ao patriarcado feita por Luft. A descrição da relação conjugal de Catarina intensifica ainda mais as diferenças entre os gêneros: a agressividade do masculino em detrimento da passividade do feminino. A violência física sofrida por Catarina, dentro do casamento arranjado pela mãe, constitui um elemento distópico na vida da personagem.

Tanto sofrimento resultou alguns abortos e, nos intervalos, três filhas: Beatriz (Beata), Dora e Norma, a mãe de Anelise. Mais de vinte anos depois, veio uma quarta filha, Sibila (Bila), uma anã totalmente diferente da mãe e das irmãs e que foi concebida e nascida no sótão. A descrição de Sibila reforça ainda mais a distopia presente na família de Anelise: “Feia, cabeça pequena, olhinhos suínos, cabelo ralo

e preto. Nunca lhe nasceriam dentes. Essa tia anã era o fruto mais caprichado da árvore temida, a árvore familiar de que também fazia parte” (pp. 52-3).

Isolando-se da família e até mesmo das filhas, Catarina fez do sótão do caseiro seu refúgio até os quarenta e seis anos de idade, e de onde se suicidou ao pular da janela. Esse lugar era a única maneira que ela encontrava para fugir da vida que foi forçada a viver. Nesse ambiente, “ela construiu uma dimensão em que só cabiam os seus interlocutores invisíveis” (p. 14), um mundo em que poderia resgatar a infância e os sonhos interrompidos pela distopia de seu casamento.

Uma avó louca, uma tia anã. Essa é a história das raízes de Anelise, uma família de mulheres tristes e sofridas, “um bando de mulheres malsinadas” (p. 30). A “feiúra”, a tristeza, o sofrimento e a loucura são aspectos que estão presentes nas mulheres da família Sassen, ressaltando assim sua característica distópica.

O núcleo familiar da protagonista também encontra-se fragmentado. Depois de uma infância solitária, embora tivesse seus pais e irmã, Anelise lembra da falta que sentia da mãe que lembrava muito sua avó Catarina: “Caminho nesta solidão prateada e penso em minha mãe que conheci tão pouco [...] pouco infantil, desinteressada pelas coisas práticas, aparentemente incapaz de assumir uma família sua” (p. 25). Anelise lembra que quando criança fingia estar doente para conseguir a atenção paterna, já que a da mãe não era possível. Nem a irmã mais velha (Vânia), que, aliás, a tratava com desprezo, era capaz de suprir essa falta. Segundo a narradora, o ambiente em que essa família vivia propiciava a distância e a falta de afeto entre seus membros: “A atmosfera distante em nossa casa contribuía para esse afastamento: éramos todos hóspedes corteses no mesmo hotel de cortinas de renda e jardim bem cuidado” (p. 39). A beleza externa da casa dessa família servia como uma máscara para tanto sofrimento e solidão. Anelise era a que mais sentia o impacto da infelicidade. Ela “Inventava uma vida de mentira para [os] pais verem. [...] um universo de fantasia: criava personagens, companhias, gostava particularmente dos anõezinhos engraçados e espertos [...]” (p. 23). Assim como Catarina, Anelise na fase da infância, fazia uso da imaginação para amenizar sua solidão.

Anelise apenas encontrava afeto e carinho na amiga Adélia. Ambas estudavam na mesma escola e tinham a mesma idade. Adélia é sempre admirada pela amiga por ser mais alegre, esperta e corajosa, o oposto de Anelise, cheia de medos. Dentre os muitos medos que a afligiam, o maior deles era o de enlouquecer,

ficar igual à avó. Um outro medo de Anelise era o de não crescer e ficar igual à tia anã Sibila (Bila). Todos esses medos são frutos das imagens distópicas simbolizados pelas figuras da avó e da tia que Anelise internalizou em seu inconsciente. Tais imagens estão presentes na memória da personagem.

Para Anelise, Adélia “parecia mais real e íntima” (p. 22) do que a própria família. De repente, Anelise perde a amiga quando esta cai do rochedo no morro próximo ao Chalé. A morte da amiga deixou um grande vazio em Anelise: “Mesmo tantos anos depois da sua morte, não consigo vir ao Chalé sem escutar sua voz chamando por mim, dando risada alto, gritando nos rochedos na praia, para fazer eco” (p. 19).

Dois anos após a morte da amiga, os pais de Anelise sofrem um acidente trágico de avião, deixando-a órfã aos catorze anos de idade, a mesma idade em que Catarina casara dando início a uma vida de infortúnios. Assim como em Catarina, cuja distopia se configura com a transição brusca e forçada da infância para a fase adulta, destruindo os sonhos da menina, para Anelise, as perdas repentinas da melhor amiga e dos pais se caracterizam como um elemento distópico na vida da protagonista, que a partir de então tem apenas a distante e desafetuosa companhia da irmã e das tias Beatriz e Sibila.

3.3. A fragilidade dos relacionamentos humanos

Segundo o sociólogo Zygmunt Bauman (2004), a fragilidade dos vínculos humanos é a principal característica da “fluida sociedade moderna” em que vivemos. O sentimento de insegurança em apertar os laços e, ao mesmo tempo, mantê-los frouxos é muito bem representado no mundo da literatura, através de personagens com dramas e problemas tão semelhantes ao cotidiano do mundo real, principalmente no que concerne ao relacionamento humano, muitas vezes cheio de conflitos e contradições.

De acordo com Freud (1980), uma das três razões pelas quais não é possível a concretização da felicidade humana consiste na configuração de transtornos no seio das relações interpessoais, tanto dentro quanto fora do contexto familiar. Assim,

as protagonistas de **Surfacing** e **As parceiras**, possuidoras de famílias sem harmonia, extrapolam essa dificuldade de relacionar-se com outras pessoas.

Em **Surfacing**, a protagonista mostra-se uma mulher com muitas dificuldades em fortalecer um elo mais forte com as pessoas. Não possui muitos amigos, apenas uma amizade de dois meses com Anna e David e o relacionamento bastante superficial com o namorado Joe. Essa atitude pode ser explicada pelo sofrimento que teve no último relacionamento com um homem casado.

Na passagem a seguir, a narradora expressa preocupação quando Joe mostra-se interessado em estreitar o elo entre eles, por um compromisso mais sério como o casamento. Através de seus pensamentos, ela confidencia: “I should have realized much earlier what was happening, I should have got out of it when we were still in the city. It was unfair of me to stay with him, he’d become used to it [...]” (p. 84). A narradora vê que Joe está se apaixonando e sofrerá futuramente porque ela possui muitas inseguranças em compartilhar a vida com uma outra pessoa. Tais inseguranças são conseqüências do fracasso de seu último relacionamento: “I’ve been married before and it didn’t work out. [...] I don’t want to go through that again” (p. 87).

A protagonista expressa mais insegurança em casar com Joe quando percebe a relação bastante conflituosa entre os amigos. David faz questão de humilhar Anna, sempre mencionado seus relacionamentos extraconjugais. Ele assedia inclusive a protagonista e justifica sua infidelidade pelas supostas traições da esposa.

Anna alerta a narradora sobre o comportamento do seu esposo. Ela agradece, porém fica decepcionada de certa forma: “I was sorry she’d told me; I still wanted to believe that what they called a good marriage had remained possible, for someone” (p. 99). Aqui, a narradora expressa, influenciada pelo fracasso do seu último relacionamento, seu descrédito para com a existência de um casamento realmente feliz, idéia ainda mais desacreditada, após a experiência do contato mais estreito com o casal de amigos.

A distopia nos relacionamentos humanos se revela claramente na relação conjugal dos amigos da protagonista. Anna vive com um medo constante de desagradar o esposo. Além das humilhações sofridas verbalmente por David, ela se vê na obrigação de estar sempre de boa aparência:

I forgot my make-up, he'll kill me. [...] He wants me to look like a young chick all the time, If I don't he gets mad. [...] He's got this little set of rules. If I break one of them I get punished, except he keeps changing them so I'm never sure. He's crazy, there's something missing in him, you know what I mean? He likes to make me cry because he can't do it himself (p. 122).

As atitudes de David para com Anna o caracterizam como um verdadeiro misógino. A misoginia é um dos pilares que fundamentam as distopias de autoria feminina, as quais são informadas pelas políticas feministas, criticando assim a realidade distópica das mulheres dentro das sociedades patriarcais.

Para justificar o comportamento machista de David, a narradora comenta o seguinte: “David is like me, I thought, we are the ones that don't know how to love [...]” (pp. 136-7). Ela se compara a David, mostrando para o leitor a sua dificuldade em expressar segurança nas relações com as pessoas do mundo distópico.

Um fato que também pode explicar essa dificuldade de relacionamento da protagonista de **Surfacing** tem origem na infância. Influência principalmente do pai, um botânico, que sempre tentou criar os filhos longe do contato humano. A narradora confessa ter sido uma criança muito solitária em detrimento das outras que freqüentavam a mesma escola. Ela comenta que eles poderiam viver na cidade, mas o pai preferiu viver com a família em dois ambientes de anonimato: “In the city we lived in a succession of apartments and in the bush he picked the most remote lake he could find, when my brother was born there wasn't yet a road to it” (p. 59). Assim, na cidade, essa família não teria muito contato com outras pessoas por não possuir uma residência fixa. Além disso, o chalé da família ficava a quinze quilômetros do vilarejo mais próximo. Viver isolado, longe do contato humano, estava nos planos do pai da narradora após a sua aposentadoria. Isto porque:

He didn't dislike people, he merely found them irrational; animals, he said, were more consistent, their behaviour at least was predictable. To him that's what Hitler exemplified: not the triumph of evil but the failure of reason. He found war irrational too [...] Even the village had too many people for him, he needed an island, a place where he could recreate not the settled farm life of his own but that of the earliest ones who arrived when there was nothing but forest and no ideologies [...] (pp. 58-9).

É possível observar a citação dividida em dois aspectos contrastantes. Na primeira parte, o pai na voz da narradora critica o homem e os valores distorcidos da civilização distópica. Na segunda metade, ele expressa certo utopismo ao desejar

viver em uma ilha longe das contradições do mundo civilizado, dentre elas as guerras.

As referências sobre a guerra permeiam quase todo o enredo de **Surfacing**, reforçando assim seu caráter distópico. São inúmeras as menções feitas a Hitler, aos alemães, a suástica, bombas, campos de concentração, elementos esses que povoam a imaginação do irmão da narradora desde a infância.

É importante ressaltar o contexto histórico no qual **Surfacing** está inserido. Esse romance foi publicado em um período marcado por uma das guerras mais longas da história dos Estados Unidos: a guerra do Vietnã (1959 – 1975). Nesse sentido, os americanos são constantemente criticados e depreciados ao longo da narrativa, não sendo dignos de confiança e nem merecedores de um fortalecimento nas relações interpessoais como observamos nas várias expressões usadas na obra. Um exemplo dessa crítica fica evidente na fala de David quando se encanta com a beleza do local onde fica o chalé da protagonista: “This is great [...], it’s better than the city. If we could only kick out the fascist pig Yanks and the capitalists this would be a neat country” (p. 39). Mais adiante na narrativa, essa personagem tece o seguinte comentário: “We ought to start a colony, I mean a community up here, [...] It wouldn’t be a bad country if only we could kick out the fucking pig Americans, eh? Then we could have some peace” (p. 89). Esses trechos ilustram que, ao longo do texto, os americanos são freqüentemente referidos como “Yank pigs” (porcos americanos), sendo sempre vistos como invasores de territórios de outros povos. Atwood utiliza a linguagem pejorativa, típica da personagem David, para expressar o desprezo dos canadenses em relação aos americanos e ao que eles representavam, já na década de 70.

A acusação dos americanos pela destruição da natureza repete-se constantemente em **Surfacing**. Na voz da personagem Anna, fica clara essa indignação: “They’re running out of water, clean water, they’re dirtying up of theirs, right? Which is what we have a lot of, this country is almost all water if you look at a map. So in a while, I give it ten years, they’ll be up against the wall” (p. 96).

Surfacing ilustra claramente o contexto da década de 70. A preocupação expressa na citação acima possui relação direta com o surgimento dos movimentos ecológicos da época. A repetição do termo “water” demonstra um engajamento por parte de Anna que é consciente da degradação do meio ambiente, que é uma característica do mundo distópico. A distopia é reforçada pelo contraste expresso no

trecho, no qual são destacadas, a “água pura” em abundância no Canadá e a “água poluída” nos Estados Unidos. Mais uma vez, observamos a crítica ao imperialismo norte-americano.

Surfacing é um livro em que a negatividade do mundo contemporâneo está presente enquanto característica recorrente na literatura distópica. O fato de uma garça morta e dependurada de cabeça para baixo é uma atitude violenta que choca, principalmente, a protagonista, que expressa sua indignação diante da situação:

Why had they strung it up like a lynch victim, why didn't they just throw it away like the trash? To prove they could do it, they had the power to kill. Otherwise it was valueless: beautiful from distance but it couldn't be tamed or cooked or trained to talk, the only relation they could have to a thing like that was to destroy it. [...] It must have been the Americans; they were in there now, we would meet them (pp. 116-7).

Mais uma vez, no discurso da narradora, os americanos são responsabilizados pela destruição da natureza. Entretanto, os verdadeiros culpados pela morte da garça foram alguns canadenses que estavam pescando nos lagos da região. Mesmo assim, o desprezo para com os americanos fala mais alto e a narradora permanece culpando-os: “But they'd killed the heron anyway. It doesn't matter what country they're from, my head said, they're still Americans” (p. 129).

Essa perturbação causada pela morte de uma ave parece ser desnecessária diante de tanta violência praticada entre os próprios homens. No entanto, através da morte gratuita de uma garça, Atwood explora uma característica distópica do mundo contemporâneo: a violência desordenada. Vale destacar que o mundo distópico é caracteristicamente violento. Escritora engajada com questões políticas, principalmente, as de âmbito ecológico, a autora de **Surfacing** sugere o seguinte: “A violência é um dos temas principais da literatura de qualquer tempo, porque é uma das coisas que os seres humanos fazem. Desafortunadamente, mas fazem” (p. 24).¹²

Em **As parceiras**, com a morte dos pais, Anelise e Vânia vão morar com Beata e Bila no casarão. Beatriz traz consigo um grande trauma. Seu esposo se suicidara após três semanas de casados. A “viúva virgem”, como Beata era chamada, estava sempre envolvida na religião para superar tal trauma. Como filha

¹² Trecho da entrevista da escritora realizada pela Revista **EntreLivros**, edição de agosto de 2006.

mais velha de Catarina, também ficou responsável pela mãe “louca” e por Sibila até a morte de ambas.

Beata tentava impor limites às sobrinhas adolescentes, o que era motivo de conflitos entre elas. Logo Vânia se casa e Anelise fica apenas com a companhia das tias. Com Bila ela não contava, tinha repulsa e medo dela. Durante muito tempo, Anelise sofria com a possibilidade de não crescer e ficar igual à tia anã. Restava apenas Beatriz, uma companhia nada amigável. A solidão de Anelise “e a de tia Bea somavam-se num vazio intolerável” (p. 57). Novamente, o ambiente em que a protagonista se encontra favorece a sua solidão. O casarão da família Sassen também causava medo em Anelise, influenciada pelas histórias contadas sobre a avó que vivia no sótão.

Felizmente, Otávio, filho adotivo de Dora, foi passar uma temporada com elas no casarão. Otávio era muito especial e Anelise “não entendia bem por que, achava tudo nele diferente, amava tudo, os olhos, a pele, o cheiro, a boca, o cabelo, as mãos de pianista” (p. 59). Ele foi o primeiro amor da vida dela, mas são separados quando ele viaja ao exterior para aperfeiçoar os estudos com o piano. A perda está sempre presente nos relacionamentos de Anelise. Adélia e Otávio são pessoas especiais, porém passageiras pela vida da protagonista. Eles apenas amenizaram um pouco a sua solidão. Como um elemento distópico, a solidão acompanha Anelise em grande parte de sua vida, ora de maneira forçada diante das circunstâncias, ora voluntária como é o caso na sua fase da maturidade.

Anelise, com seus dezoito anos de idade e todo o desejo de liberdade da juventude, sente a situação insuportável da convivência com Beatriz. A tia quer sempre controlar a sobrinha, mas não consegue, aumentando ainda mais a distância entre elas. Com a morte de Bila, elas vendem o casarão “mal-assombrado” da família. Beatriz se muda para o convento onde permanece até a sua morte e Anelise vai morar com tia Dora, de quem gosta muito: “Os anos com tia Dora, as muitas amizades, as independências, agora Tiago, faziam a minha vida perfeita” (p. 70).

Anelise e Tiago casam-se e a felicidade entre eles dura até o sonho da maternidade ser interrompido pelos sucessivos abortos. Anelise afasta o marido cada vez mais, isolando-se no seu mundo particular de sofrimento. Mesmo sendo bastante compreensivo, Tiago não consegue salvar o casamento. A frustração por não ser mãe é um dos aspectos distópicos que provoca em Anelise um grande pessimismo diante da vida.

Nessa fase da vida, Anelise e Vânia estão mais unidas. “A dor nos fazia irmãs” (p. 96). Esse é o comentário da narradora quando descobre o motivo de Vânia nunca ter tido filhos. Ela tinha prometido ao marido nunca engravidar, pois ele não queria arriscar ter um herdeiro que possuísse o sangue daquela família distópica: avó louca, tia anã, avô “um velho porco”, como era chamado pelas filhas, o patriarca da família.

Semelhante a Anna, personagem de **Surfacing** que sofre com as atitudes do marido, o casamento de Vânia era uma grande farsa. O marido a traía, inclusive com as próprias amigas da esposa. Por trás daquele rosto bonito, e daquela independência que Anelise sempre admirou, habitava uma mulher solitária como todas as outras da família Sassen: “O rosto de Vânia, boneca perfeita, cuidando para não enrugarem demais com o pranto escondido. As lágrimas abrindo caminho. Eu queria abraçar, cuidar. Mas não tínhamos dessas intimidades” (p. 41).

A protagonista arrepende-se por não ter construído entre elas uma sólida relação de irmãs. Agora elas desabafam e partilham da mesma dor, entretanto, não expressam atitudes de afetos entre si, porque nunca fortaleceram os laços familiares.

Como vimos neste subitem, o caráter distópico presente tanto em **Surfacing** quanto em **As parceiras** é atribuído aos relacionamentos humanos que dentro do “cenário líquido da vida moderna, [...] talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência” (BAUMAN, 2004, p. 8). Assim, as protagonistas de ambos os romances simbolizam as contradições do mundo distópico que são geradas, a partir dos conflitos nas relações familiares e pessoais.

A distopia da cultura também pode ser motivada pelos conflitos presentes nas relações de gênero. De forma semelhante, Atwood e Luft recriam, com a ajuda de suas personagens as assimetrias do mundo distópico em que o masculino oprime o feminino. Anna e Vânia são exemplos de mulheres que são vítimas de seus companheiros. Para essas personagens, o casamento, baseado em humilhações e traições, se configura como um pesadelo bem real e distópico.

3.4. Aborto: uma experiência traumática

Since then I'd carried that death around inside me, layering it over, a cyst, a tumour, black pearl; [...]
Margaret Atwood, **Surfacing** (p. 145)

Embora por vias diferentes, o aborto é um aspecto em comum nos romances em foco, em **Surfacing**, o aborto é provocado, enquanto que em **As parceiras** acontece naturalmente, consistindo nos dois romances como experiências que causam grande impacto nas vidas das protagonistas. A distopia se configura nessa situação como a infelicidade dessas personagens pela não realização da maternidade, pelo menos num primeiro momento.

Em **Surfacing**, a narradora vive em constante conflito interior, tentando suprimir os verdadeiros fatos de seu passado. Podemos observar essa preocupação da narradora em sua fala diante da possível especulação da esposa de Paul sobre seu suposto casamento e filho: "I'm waiting for Madame to ask about the baby, I'm prepared, alerted, I'll tell her I left him in the city, that would be perfectly true, only it was a different city, he's better off with my husband, former husband" (p. 23).

Parece que a personagem prefere acreditar e também fazer com que os outros acreditem, dentre eles o leitor, que ela saiu de um casamento fracassado, no qual foi obrigada a deixar o filho com o esposo:

I never identified it as mine; I didn't name it before it was born even, the way, the way you're supposed to. It was my husband's, *he imposed it on me*, all the time it was growing in me *I felt like an incubator*. He measured everything he would let me eat, he was feeding it on me, *he wanted a replica of himself*; after it was born I was *no more use* (p. 34) (grifo do autor).

A citação acima descreve claramente algumas características distópicas que nos remetem a **The Handmaid's Tale**. Na literatura distópica, em geral, principalmente, as de autoria feminina, as mulheres são privadas do controle sobre os próprios corpos. Dentro do mundo distópico, elas são reduzidas às suas funções biológicas, exercendo o papel de meras máquinas reprodutoras de seres humanos. Embora **Surfacing** não faça parte, formalmente, do gênero da distopia literária, através dos fatos narrados, a protagonista expressa as imposições que as mulheres

sofrem nas sociedades patriarcais e que são recorrentes nas distopias. Portanto, o texto de Atwood, informado pelas políticas feministas e questões de gênero, revela elementos distópicos, a partir da dominação do masculino sobre o feminino.

A narradora de **Surfacing** imagina algo difícil de conceber, mas percebemos que ela reage dessa maneira para atenuar o sofrimento que vivenciou. Do mesmo modo, que ela cria imagens para os livros de contos infantis que ilustra, cria também uma falsa história para substituir a dura realidade de seu passado, deixando essa realidade distópica da vida transparecer nos seus desenhos considerados “assustadores”.

O fim do relacionamento e a experiência do aborto fazem da narradora uma mulher traumatizada e sem sinceridade nas emoções. No seu silêncio absoluto, sente-se culpada por sua atitude: “Leaving my child, that was the unpardonable sin [...]” (p. 29).

Atwood oferece uma pista sobre a história da narradora quando apresenta um diálogo entre ela e Anna. A narradora se dá conta que nunca falou a respeito desse possível filho nem à amiga nem ao atual namorado, Joe: “I’ve never told her about the baby, I haven’t told Joe either, there’s no reason to” (p. 48). A inexistência de uma foto desse filho reforça ainda mais as contradições acerca de sua real existência.

Mais adiante, o leitor tem uma outra pista de que as lembranças da protagonista não são totalmente confiáveis. A mesma tem consciência das incoerências da sua mente:

I have to be more careful about my memories, I have to be sure they’re my own and not the memories of other people telling me what I felt, how I acted, what I said: if the events are wrong the feelings I remember about them will be wrong too, I’ll start inventing them and there will be no way of correcting it, the ones who could help are gone. I run quickly over my version of it, my life, checking it like an alibi [...]” (p. 73).

É a partir do capítulo dezessete que as contradições na mente da narradora começam a ser esclarecidas para o leitor. Seguindo pistas como um mapa e fotografias de pinturas primitivas sobre pedras, a protagonista acredita que desvendará o mistério que cerca o desaparecimento de seu pai ao mergulhar no lago indicado no mapa. Parece que o mergulho nesse lago serve para ela se livrar do horror da verdade do passado que ela fez tanto esforço para suprimir. Verdade

essa carregada de distopia, traumas causados, principalmente, pelo aborto que foi obrigada a cometer.

Convencida de que encontrará naquele ambiente pistas sobre seu pai, ao chegar ao penhasco próximo ao lago, a narradora tenta identificar qual seria o melhor lugar para realização do mergulho. Assim ela mergulha várias vezes sem sucesso até que na última tentativa, depara-se com a seguinte imagem:

It was there but it wasn't a painting, it wasn't on the rock. It was below me drifting towards me from the furthest level where there was no life, a dark oval trailing limbs. It was blurred but it had eyes, they were open, it was something I knew about, a dead thing, it was dead (p. 142).

Essa imagem distorcida de um corpo afogado causa na narradora um medo profundo que a faz subir imediatamente para a superfície do lago. “[...] the lake was horrible, it was filled with death, it was touching me” (p. 142). Isso é o que ela está pensando no momento em que Joe chega em outra canoa e a ajuda a sair desse lago sombrio e repleto da morte. O mergulho no lago funciona tanto como uma descrição realista quanto uma metáfora de um “mergulho” no próprio inconsciente da protagonista, evidenciando assim todos os seus traumas do passado. Tais traumas se configuram como uma distopia na vida da narradora.

Ao entrar na canoa, tentando se recompor do susto a narradora deita-se e fecha os olhos e começa a fazer associações daquela imagem distópica do lago com suas lembranças. Inicialmente, ela pensa que é o corpo de seu irmão, mas depois reconhece que na verdade ele nunca se afogou. O episódio do afogamento do irmão é um dos aspectos que mostra a inconsistência dos fatos narrados, uma vez que a própria narradora diz que tal incidente aconteceu antes de seu nascimento.

Após sair do lago, a narradora entrega-se ao leitor. Não consegue mais dar continuidade a uma história que ela mesma inventou e assimilou no seu inconsciente, tida como verdadeira desde o início da narrativa. Os verdadeiros fatos de sua vida que estavam escondidos, agora vêm à tona, pelo menos para o leitor, como está expresso na seguinte passagem:

I knew when it was, it was in a bottle curled up, staring out at me like a cat pickled; it had huge jelly eyes and fins instead of hands, fish gills, I couldn't let it out, it was dead already, it had drowned in air. It was there when I woke up, suspended in the air above me like a

chalice, an evil grail and I thought, Whatever it is, part of myself or a separate creature, *I killed it. It wasn't a child but it could have been one, I didn't allow it* (p. 143) (grifo do autor).

A parte grifada desta citação resume o trauma do aborto na vida dessa personagem. A imagem do corpo visto emergindo do lago tem ligação direta com a descrição desse feto de quem ela impediu a vida. A narradora começa a lembrar de mais detalhes desse episódio. Ela recorda também como o procedimento do aborto foi feito e em que local: uma casa que cheirava a limão.

A protagonista explica que, a experiência desse aborto representou para ela uma mutilação, uma dor terrível que, para ser abrandada, era necessário uma versão diferente que não lhe causasse tanto sofrimento:

I couldn't accept it, that mutilation, ruin I'd made, I needed a different version. I pieced it together the best way I could, flattening it, scrapbook, collage, pasting over the wrong parts. A faked album, the memories fraudulent as passports, but a paper house was better than none and I could almost live in it, I'd live in it until now (pp. 143-4).

A narradora agora tem consciência de que criou um mundo falso onde viveu até o momento, após a experiência do mergulho no lago. Entretanto, tal ação representa um mergulho em si mesma, no seu interior, revelando assim toda sua subjetividade.

No capítulo dezessete, além da confirmação do aborto, o leitor também descobre que a protagonista teve um relacionamento com um homem casado e por isso foi obrigada a não prosseguir com a gravidez. Ela narra que na ocasião seu amante não estava presente, pois estava com a família: "He hadn't gone with me to the place where they did it; his own children, the real ones, were having a birthday party. But he came afterwards to collect me" (p. 144).

Toda essa história a narradora guardou para si, sem comentar com ninguém. Nem a sincera Anna, que sempre confia com a protagonista suas angústias e sofrimento, teve o privilégio de saber do passado distópico da amiga. Apenas no momento em que Joe a pede em casamento, ela diz já ter sido casada e menciona rapidamente sobre um filho. Os pais da narradora, a quem ela preferiu poupar, nunca souberam os verdadeiros motivos da partida da filha. Ela justifica: "They were from another age, prehistoric, when everyone got married and had a family, children growing in the yard like sunflowers; [...]" (p. 144).

A preocupação com as tradições culturais associada ao trauma do aborto e decepção de uma relação amorosa fez da protagonista uma mulher insegura nos relacionamentos e na interação com as pessoas. Agora que toda a verdade apareceu, ela se encontra mais confiante para continuar o seu processo de mudança.

Em contraste com **Surfacing**, em que a maternidade num primeiro momento foi negada, verificamos, em **As parceiras**, um angustiante auto-exílio de Anelise no Chalé da família durante uma semana causado pela morte marcada de um filho tão esperado, após tantas tentativas sem sucesso. Ela isola-se no intuito de refletir sobre a própria vida ao “[...] mergulhar no passado para não enfrentar o futuro. Ou entender o presente? Tão vazio o meu presente. O conflito, por menor que seja, hoje em dia me desgasta demais. Prefiro vegetar” (p. 79). O mergulho aqui, assim com em **Surfacing**, também revela um mergulho no interior da personagem. Nesse momento de introspecção ela relembra a decepção do primeiro aborto: “[...] meu filme vai chegando na parte que não quero lembrar, mas preciso” (p. 88).

Na quinta-feira de sua estada no Chalé, Anelise acorda molhada de suor por causa de um pesadelo. Nesse dia, ela volta ao passado mais uma vez e relembra as suas outras gravidezes e abortos. Sobre a quarta gravidez, ela nos relata o seguinte:

O quarto aborto foi de sétimo mês, eu nunca chegara tão longe, estava doida de aflição. Mandei fazer roupinhas, preparar o berço, quase briguei com tia Dora quando aconselhou esperar mais um pouco. Achei que estava agourando (p. 95).

Sem sucesso nas suas gravidezes, Anelise percebe que algumas das mulheres de sua família não tiveram filhos. Sua tia Dora, por exemplo, preferiu adotar um e Vânia, obrigada pelo marido, nunca foi mãe.

Com o sonho frustrado de ser mãe, o casamento entre Anelise e Tiago esfria. Por mais que ele a compreendesse, não conseguia entender a obsessão da esposa. Apenas a irmã Vânia, que também foi proibida de ser mãe, conseguiria se colocar no lugar de Anelise. Nessa fase, elas estão mais unidas: “A dor nos fazia irmãs” (p. 96), visto que desde a infância havia uma grande distância entre elas.

Envelhecida demais para a idade que tem, Anelise lembra que queria morrer quando engravidou pela quinta vez. Ela estava com novas esperanças: “Os médicos tinham concluído que não havia nada de físico, meu corpo era perfeito”. Enfim, uma “gravidez excelente sem ameaça de aborto” (p. 101). O parto foi difícil, entretanto

Lauro nasce, um homem numa família de mulheres, aparentemente saudável, mas devido a um acidente na hora do parto, o menino sofre uma lesão cerebral que o deixaria em estado vegetativo até os dois anos de idade. O sonho da maternidade demorou, no entanto, veio com uma grande decepção:

Não me tranquei num sótão porque não havia nenhum no apartamento, e porque não podia deixar o meu filho: teria de levá-lo junto, e tudo continuaria a mesma. *Meu sótão era eu mesma*: quase não saía de casa, não me afastava da cama de Lalo. Não comentava sua doença com ninguém, procurava não ter de mostrá-lo a nenhuma amiga, a princípio elas vinham condoídas, mas meu mutismo acabou afastando quase todas (p. 104) (grifo do autor).

O nascimento de um filho que tem um prazo curto de vida torna-se um elemento distópico na vida de Anelise. Diante dessa situação, ela se fecha para o mundo, criando um sótão em si mesma. Certa de seu destino, Anelise, afastada das pessoas, vive apenas para fazer companhia ao filho doente, durante seus poucos anos de vida. Para ela, “Era mais fácil o isolamento” (p. 105).

Lauro realmente não conseguiria sobreviver nessa família apenas de mulheres, que estavam fadadas a viverem na infelicidade. Na família Sassen, os únicos homens que entraram foram por intermédio do casamento ou no caso de Otávio pela adoção. Com a morte do filho, Anelise se encontra em uma profunda depressão. Otávio a aconselha fazer uma viagem de descanso. Semanas depois, ela pega seu carro com o cachorro no banco de trás, deixa um bilhete para Tiago e segue em direção ao Chalé.

Essa atitude de Anelise pode ser explicada por Freud (1980, p. 96) quando ele explica que contra o sofrimento:

[...] a defesa mais imediata é o isolamento voluntário, o manter-se à distância das outras pessoas. A felicidade passível de ser conseguida através desse método é, como vemos, a felicidade da quietude. Contra o temível mundo externo, só podemos defender-nos por algum tipo de afastamento dele, se pretendermos solucionar a tarefa por nós mesmos.

Para qualquer lugar que Anelise vá, no intuito de fugir dos problemas, todos os problemas e traumas a acompanharão, através das lembranças do passado. Ao invés da reclusão, adaptar-se à realidade distópica seria, portanto, a melhor alternativa.

3.5. Ritos de passagem das protagonistas

Diante do que foi exposto até aqui, é seguro dizer que as protagonistas de **Surfacing** e **As parceiras** são sujeitos femininos que se encontram claramente em processos de mudança. Por causa de traumas vividos ao longo de suas vidas, essas mulheres em conflitos existenciais, isolam-se em lugares que passaram a infância, longe da civilização, no intuito de fazerem um retrospecto de suas experiências traumáticas, dando início a ritos de passagem pelos quais elas poderão sair com outras perspectivas de vida.

Em **Surfacing**, após o mergulho no lago que também metaforiza um mergulho profundo na própria alma, tudo que estava obscuro na vida da protagonista torna-se claro, inclusive é confirmada a suspeita da morte de seu pai até então desaparecido misteriosamente. Ela recebe a notícia que o corpo, totalmente irreconhecível, foi encontrado no lago por alguns jovens americanos que estavam pescando. Paul, um amigo da família, conseguiu identificá-lo. Provavelmente ele teria caído do penhasco no lago sofrendo traumatismo craniano, E uma câmera fotográfica enorme pendurada no pescoço o manteve submerso no lago até então. O corpo medonho que a narradora viu no momento do mergulho deve ter sido de seu pai.

Diante do fato esclarecido, ela isola-se dos amigos em um dos quartos do chalé. Nesse ambiente, as fotografias da família fazem as lembranças da infância surgirem novamente. Já de noite, David e Anna estão recolhidos, e Joe preocupado, vai ao encontro de sua namorada que passou o dia todo trancada no quarto, após a confirmação da morte do pai. Ela finge dormir e Joe aproxima-se dela sem falar uma palavra; ambos se tocam e a narradora o guia para fora do chalé. No meio da natureza, ele diz que a ama e eles têm uma relação sexual. A narradora descreve esse momento mantendo fortes associações com a experiência do “mergulho” que tinha vivenciado neste mesmo dia:

I guide him into me, it's the right season, I hurry. He trembles and then I can feel my lost child surfacing within me, forgiving me, rising from the lake where it has been prisoned for long, [...]. The baby will slip out easily as an egg, a kitten, and I'll lick it off and bite the cord, the blood returning to the ground where it belongs; the moon will be full, pulling. In the morning I will be able to see it: it will be covered with shining fur, a god. I will never teach it any words (pp. 161-2).

Previendo ficar grávida, observamos na fala da narradora uma esperança renovada com a possível vinda desse bebê. Após ter se libertado das mentiras do passado, ela acredita ter sido perdoada pelo aborto cometido algum tempo atrás. A partir desse momento, suas atitudes mudam e ela descreve como será o seu parto, totalmente natural. Seu filho nascerá no ambiente puro da natureza, como acontece com todos os animais que vivem nas florestas.

O fato de a protagonista pretender não ensinar alguma palavra ao filho no futuro, representa seu desejo em protegê-lo do contato com a cultura humana, cheia de distopia, que sempre a marcou com grandes traumas. Dessa forma, ela poderia criar o filho longe dos problemas da civilização distópica, assim como seu pai um dia idealizou viver com a família em uma ilha.

Quase no final da narrativa, a narradora-protagonista se dá conta que ainda não realizou o objetivo de sua viagem por completo. Entretanto, ela planeja um meio para que seus acompanhantes possam ir embora da ilha sem ela. Para expressar certo desequilíbrio, a protagonista joga os rolos de filme que Joe e David estão produzindo e foge, logo em seguida, em uma canoa que estava no lago. Todos a procuram, Joe e Anna gritam por seu nome, um nome que desconhecemos. A própria protagonista é consciente que não tem um nome, pois sempre fingiu ser uma pessoa que não era, o que indica uma identidade que foi fragmentada pelas experiências distópicas da vida: “my name. It’s too late, I no longer have a name. I tried for all those years to be civilized but I’m not and I’m through pretending” (p. 168). Agora que os fantasmas das mentiras, que um dia ela inventou, não a consomem mais, ela vê a possibilidade de, sozinha, sem a interferência de outros, realizar uma transformação no seu interior.

Cansados de procurarem pela protagonista, todos vão embora para o vilarejo com Evans e ela acredita que sozinha poderá reconstituir sua vida: “I am by myself; this is what I wanted, to stay here alone. From any rational point of view I am absurd; but there are no longer any rational points of view” (p. 169). Longe de qualquer ponto de vista racional que consideraria sua atitude absurda, a protagonista busca uma harmonia apenas entre ela e a natureza: “I’ve succeeded; I don’t know what to do now. I pause in the middle of the room, listening: no wind, stillness, held breath of the lake, the trees” (p. 171).

Sozinha na tranquilidade da natureza, é a primeira vez que a narradora sente-se livre da vigilância constante, típica do mundo distópico, que sempre dita

como devem ser os padrões de comportamentos dentro da vida em sociedade. Por força de uma solidão auto imposta, ela muda radicalmente de atitude. Inicialmente, testa os limites extremos da resistência humana quando rejeita as facilidades tecnológicas da civilização. Repudiando os enlatados, alimenta-se apenas do que a terra pode oferecer como frutas, legumes e alguns tipos de cogumelos. Nesse processo ela destrói tudo dentro do chalé, dorme fora da casa; rasga as roupas, rejeitando tudo o que tem conexão com a cultura humana e por isso distópica. Tais atitudes e a integração com a natureza irão ajudá-la no seu processo de transformação, do qual ela sairá com a saúde emocional e espiritual restaurada.

Durante esse rito de passagem, a lógica social não tem serventia para essa mulher. Por esta razão, ela tem a impressão de ver os pais que ela reconhece estarem mortos. Primeiro ela vê a mãe: “She is standing in front of the cabin, [...], she is wearing her grey leather jacket; her hair is long [...] in the style of thirty years ago, before I was born [...]”. Nessa visão, o estilo do cabelo e o casaco de couro cinza que ainda está no chalé são detalhes que movimentam as lembranças da protagonista sobre sua mãe. Tais lembranças são influenciadas pelo sentimento de falta e de remorso, já que não fora nem ao enterro dela.

No dia seguinte, a protagonista vê alguém ou algo de costas que observa a horta e num impulso ela diz: “Father. He turns towards me and it’s not my father. It is what my father saw, the thing you meet when you’ve stayed here too long alone” (p. 186-7). Mesmo consciente da morte dos pais, essas visões ilustram a forte presença que eles exercem no ambiente e na imaginação da narradora.

A tensão entre o que parece ser e o que realmente é, permeia toda a narrativa em **Surfacing**. Ao explicar as ambigüidades presentes no romance, Howells (2005, pp. 41-2) afirma o seguinte:

There is the outer world of landscape and society and there is the inner world of the narrator’s own mind, where borders blur between realism and fantasy as the language shifts between realistic description and metaphors of psychological space.

Eminentemente psicológico, **Surfacing** possui uma característica que é recorrente em todos os outros romances de Atwood: no último capítulo do livro é apresentado um final em aberto, o que sugere várias possibilidades de interpretação. Mesmo assim, as pistas oferecidas pelo texto apontam para um final de história bem otimista.

A experiência do aborto, a decepção de um relacionamento e a perda dos pais, fizeram da protagonista uma mulher superficial, reprimindo todas suas emoções e se fechando para o mundo. Durante muito tempo, essa mulher criou em sua imaginação um mundo mais fácil de viver e escondeu as experiências traumáticas bem no fundo de seu interior, como se fosse ao fundo do lago. Nesse momento, é necessário retomá-las para que a realização do processo de mudança desse sujeito tenha sucesso: “This above all, to refuse to be a victim. Unless I can do that I can do nothing” (p. 191). Verificamos uma mulher mais segura para encarar as dificuldades que a vida pode oferecer, sem demonstrar seu vitimismo que permeou quase toda a narrativa.

Com o fim do processo de auto-investigação, ela percebe o prejuízo que o cultivo de mentiras causou na sua vida: “A lie which was always more disastrous than the truth would have been” (p. 191). A natureza com todos seus mistérios e mitos, como é explorado por Atwood, ajudou a narradora na restauração de sua saúde espiritual e emocional.

Ela retorna ao chalé e veste suas roupas que foram rasgadas durante esses dias, encerrando seu rito de passagem: “I re-enter my own time” (p. 191). De volta à realidade, a narradora preocupa-se agora com a provável vida em seu ventre: “[...] if I die it dies, if I starve it starves with me. It might be the first one, the first true human; it must be born, allowed” (p. 191). O nascimento desse filho simboliza o renascimento da própria mãe que, após o mergulho no inconsciente, emerge purificada.

De repente, ela percebe um barco se aproximando. Nele, estão Paul e Joe que retornam à ilha na tentativa de encontrá-la. À espera do resgate, observando de longe a chegada do namorado, a narradora tem o seguinte pensamento:

If I go with him we will have to talk, wooden houses are obsolete, we can no longer live in spurious peace by avoiding each other, the way it was before, we will have to begin. For us it's necessary, the intercession of words; and will probably fail, sooner or later, more or less painfully. That's normal, it's the way it happens now and I don't know whether it's worth or even if I can depend on him, he may have been sent as a trick. But he isn't an American, I can see that now; he isn't anything, he is only half formed, and for that I can trust him (p. 192)

Diante da passagem anterior, que mostra o provável reencontro da protagonista com Joe, o leitor pode interpretar como a possibilidade de um recomeço. Nesse recomeço, a narradora considera duas características positivas em Joe e por isso ele merece sua confiança. Não ser americano é a primeira delas. O segundo aspecto positivo consiste no fato de ele, assim como ela, não está totalmente formado enquanto sujeito, sendo necessária a experiência da interação com outros para se construir uma identidade.

No cenário calmo da natureza, em volta do lago e das árvores, ambiente que a ajudou a emergir como uma nova pessoa, a protagonista prepara-se para voltar à cultura, agora desidealizando principalmente os relacionamentos humanos que um dia a isolaram do mundo.

Em **As parceiras**, o rito de passagem tem a duração de uma semana, período que a narradora escolheu para fazer uma análise de sua vida. A trajetória de investigação psicológica da protagonista inicia-se, significativamente, ao domingo e termina ao sábado.

Envelhecida demais para a idade que tem, Anelise encontra-se em uma profunda depressão por causa dos sucessivos abortos e a não realização da maternidade. Ela, portanto, isola-se na tranquilidade do Chalé da praia para “resolver sabe Deus o quê. Pensar, ficar sozinha. Repassar o filme, avaliar o jogo. Tudo acidente ou predestinação? Raízes de Catarina von Sassen, ou acaso da vida?” (p. 120).

A palavra “jogo” aparece inúmeras vezes ao longo da narrativa. Isso ocorre devido ao fato de Anelise referir-se, metaforicamente, à vida como “um jogo de azar”. Outras expressões e palavras como “jogada”, “peça de azar”, “peça”, “tabuleiro”, “apostara”, “perdedoras” reforçam essa idéia e nos remete ao Xadrez, um tipo de jogo no qual seu jogador precisa de muita reflexão, concentração, estratégia e silêncio. A narradora, portanto, busca o silêncio do Chalé na tentativa de refletir sobre sua vida e a de todos da família Sassen.

Para Anelise, todos os membros da família, homens e mulheres, são peças nas mãos das “parceiras” ocultas, sendo representadas, no romance, pelas bruxas. Além de todos os seres fantásticos como duendes, anões e monstros que fazem parte da imaginação e dos medos de Anelise desde a infância, também se fazem presentes as bruxas a quem a narradora atribui sua falta de sorte, embora sejam personagens míticas recorrentes entre as mulheres da família Sassen.

Para conseguir descobrir o motivo de tanto azar familiar e assim vencer o jogo, Anelise acredita no seguinte: “Se dou com a ponta errada do fio, se descubro o lance perverso da jogada, a peça de azar, quem sabe consigo sobreviver. Tenho tempo” (p. 16).

No domingo, início do rito, ao chegar ao Chalé, Anelise começa sua “viagem psicológica”, lembrando de sua avó Catarina que ela considera a peça mais importante do jogo da vida. “Jogaram com ela um *jogo sujo*. Não podia mesmo agüentar” (p. 11) (grifo do autor). Sobre o jogo sujo ao qual a narradora refere-se, Xavier (1998, p. 66) sugere o seguinte:

Catarina, [...], é vítima do jogo sujo da moral patriarcal; dada ainda muito jovem em casamento a um homem bem mais velho, condenada à maternidade precoce, numa aparente fatalidade biológica que mascara as normas culturais, encontra na loucura e no suicídio a única salvação.

A má sorte de Catarina von Sassen repercute na vida das filhas e netas, todas formando um grupo de vítimas do “jogo”. Para Anelise, “É como se a vida fosse um jogo em que as peças mudam, mas as jogadoras são as mesmas. Incógnitas” (p.15). A narradora atribui à vida a forma de um jogo em que ela vai juntando as peças, recapitulando toda a história da família através de seus membros para enfim “descobrir como tudo começou, como acabou. Por que acabou” (p. 16).

Tais lembranças são motivadas pela presença de uma mulher sempre solitária em cima do morro postada ao mar. A essa mulher “desconhecida”, ela chama de veranista e a curiosidade em conhecê-la vai permear toda a narrativa.

A solidão auto-imposta de Anelise também é uma constante no romance. Na companhia de Bernardo, o cão fiel, Anelise passa a maior parte do tempo deitada na rede no avarandado de frente à praia embarcando na memória. São nesses momentos que as perdas que marcaram a vida da narradora vêm à tona. A perda da melhor e única amiga, a morte trágica dos pais e a maternidade malograda configuram-se como resultados das jogadas realizadas pelas bruxas, as jogadoras “incógnitas” (p. 15).

Adélia sempre fora uma menina corajosa, parecia não temer a morte quando a desafiava sempre ficando à beirada do rochedo. Anelise lembra que “Não gostava quando Adélia falava na morte, era como se a velha bruxa estivesse à espreita para levar embora aquela que eu amava” (p. 16). E foi justamente o que aconteceu,

Adélia despenca do rochedo no mar deixando um grande vazio na vida da protagonista.

A segunda maior perda na vida de Anelise acontece dois anos depois, com o acidente trágico dos pais. “Meus pais nem tiveram uma [sepultura]: não se enterra poeira de gente. Quando menos se espera, as parceiras escamoteiam uma peça” (p. 41). Na verdade foram “duas peças juntas, uma não podia viver sem a outra” (p. 27). Por ser da família Sassen, Norma carregava em seu sangue o destino da má sorte. Ao entrar para família, o pai de Anelise também entra no tabuleiro das bruxas. Durante muito tempo, a narradora ficou perturbada com a morte súbita dos pais. “Tinham-se apagado feito duas velas, a gente sopra e some tudo no ar. Morte inacreditável, sem doença, sem velório e enterro, sem túmulo” (p.60).

Mesmo depois de tanto sofrimento, Anelise tinha esperança de algum dia encontrar a felicidade: “[...] as parceiras ocultas, se divertiam comigo. A vida, uma vida boa, clara, alegre, tinha de existir em algum lugar” (p. 29). Ela encontra um pouco dessa felicidade ao encontrar seu primo Otávio, o primeiro amor, um amor breve, porém intenso. Quando Anelise vai morar com a tia Dora, ela desfruta de mais liberdade e também de momentos felizes em plena fase da adolescência. Conhece Tiago, por quem se apaixona e casa-se, compartilhando um grande período de felicidade.

As parceiras, as “duas velhas caspentas” (p. 57) dão uma trégua a Anelise até o aborto na primeira gravidez, o que geralmente é algo comum em muitas mulheres. No entanto, a narradora teve quatro abortos sucessivos, pondo um fim na felicidade que tanto demorou a chegar. Anelise tenta explicar essa nova fase com o seguinte: “Acho que foi tudo porque eu queria tanto ter um filho. As peças de azar no jogo, as que perdem. Tiago não fazia parte da família diretamente, mas entrara no tabuleiro comigo: agora fazia parte do lado mais fraco” (p. 86).

A partir desse momento, o pessimismo, que é uma característica distópica, toma conta da protagonista. De repente, seu casamento feliz com Tiago desmorona. Em contrapartida, ela se aproxima cada vez mais de Vânia. Compartilhava com a irmã a mesma dor da maternidade não realizada: “Já não éramos a mocinha atrevida e a boboca, mas *duas da legião. As perdedoras*. Isso irmanava mais que o sangue” (p. 97) (grifo do autor). Nesse trecho, fica enfatizada a idéia do jogo que circunda a narrativa, jogo esse em que as mulheres Sassen são sempre as perdedoras.

Anelise consegue engravidar pela quinta vez quando nasce Lauro, um homem em uma família de mulheres. Só que novamente ela “perde” no jogo, pois o menino, devido a um acidente na hora do parto, vem ao mundo com lesão cerebral vivendo até os dois anos de idade. “Então a traidora não era só a morte: era a vida também, a parceira, a outra bruxa soprando velas na noite” (p. 103). No reencontro com Otávio, Anelise desabafa toda sua desilusão: “[...] acreditei na vida, apostei mil vezes, perdi em todas [...] veio essa gravidez, esse filho. Esse filho!” (p. 115). Como a própria narradora enfatiza aqui, “esse filho” era a última esperança de conseguir contrariar seu malfadado destino.

Essa análise da protagonista dura toda a semana e parece que as lembranças fazem de Anelise uma pessoa mais pessimista e revoltada. Na sexta-feira de sua estada no Chalé, aproximando-se do final de sua jornada, ela toma conhecimento da violência sofrida pelo menino Zico. O filho da caseira fora estuprado por uns jovens veranistas. A reação de Anelise demonstra todo seu desencanto com a distopia da vida:

A náusea se arrasta pela minha garganta como um grande verme que morasse no meu estômago. No coração. Alguém traz água, luto para não desmaiar. Você era feliz, Nazaré? Sem complicação? [...] Me arrasto até o banheiro, vomito violentamente minha dor, minha revolta, água amarga e todo o lixo da vida (p. 110).

Diante dos fatos, Anelise reconsidera sua opinião a respeito da vida da caseira. Alguns dias antes, ela observara que Nazaré, apesar da simplicidade, desfrutava de uma família grande, cheia de filhos, tranqüila e feliz. A violência que Zico sofrera descarta qualquer possibilidade de a narradora acreditar na vida sem dificuldades. O vômito simboliza todo o mal-estar que ela adquiriu ao longo de sua vida.

O que era para ser um descanso tornou-se um grande martírio para Anelise. A revisão das lembranças deixou-a cansada e esgotada tanto mental quanto fisicamente. Desde o início da semana, ela está sem se alimentar normalmente: “Se continuar assim sem comer, entro em levitação” (p. 125). O jejum pode ser entendido como uma forma de purificação da alma durante esse processo de auto-investigação.

No sábado, último dia de sua jornada em busca de tantas explicações, Anelise está mais solitária do que nunca. Nazaré continua no hospital com o filho, a

empregada que a substituiu não veio e o único companheiro fiel desapareceu no dia anterior. A curiosidade em descobrir quem é aquela misteriosa veranista ainda a consome. Talvez se encontrasse com a veranista e tivesse a oportunidade de conversar com alguém sua solidão diminuiria.

Anelise resolve subir o morro e procurar por Bernardo: “[...] sinto falta dele, não tenho outra companhia agora. – Você está demorando dessa vez. Vai me trair também?” (p. 125). Novamente se observa o discurso da protagonista marcado pela revolta e auto-piedade. A única “parceira” de Anelise nesse momento são as lembranças do passado, a imagem de uma porção de mortos constituindo seu velório particular:

Ninguém à vista: nem gente, nem bicho, nem emoção. Mas, se olhar por cima do ombro, sei que verei todo o meu cortejo fiel: os mortos, os loucos, os suicidas, os dúbios e desamparados, os culpados, os solitários. No fim da fila, uma anã de trança rala carrega uma caixa de sapatos (p. 125).

A imagem descrita acima mostra que Anelise não consegue libertar-se dos fantasmas que a perseguiram por toda a vida. Mesmo tendo consciência de sua condição, ela parece não se esforçar para reverter tal quadro de depressão. Finalmente o encontro com a veranista, sua amiga de solidão, acontece: “Alfazema! De repente, sei quem é. Não entendo como não a reconheci antes. Então era por mim que ela estava esperando, todo esse tempo. Esse longo tempo. Descemos de mãos dadas” (p. 127).

Como podemos ver, tanto a identidade da veranista quanto o desfecho da narrativa fica em aberto. Luft faz uso do cheiro de alfazema que marcara a infância da protagonista para dar uma pista ao leitor de reconhecer nessa veranista a figura de Catarina, a primeira vítima de todos os infortúnios das mulheres da família Sassen.

A descida do morro das “parceiras” de mãos dadas também não fica clara ao leitor. Em todo o percurso da narrativa, Anelise mostra-se altamente depressiva e desencantada com a vida. Em uma interpretação coerente do final da narrativa de **As parceiras** sugere-se a repetição de um possível suicídio. Anelise, bastante parecida com a avó, acreditando não ter uma saída para superação de seus traumas, resolve pular do morro, assim como um dia Catarina pulou da sacada do

sótão, pois não conseguia adaptar-se à realidade do mundo distópico. Anelise e Catarina são, portanto, “as parceiras” e também perdedoras do jogo que é a vida.

Apesar das inúmeras semelhanças existentes entre os romances de Atwood e Luft, observamos um contraste no desfecho de ambas as histórias. Em **Surfacing**, temos um final otimista. A protagonista, ao encerrar seu rito de passagem, emerge agora para vida sem máscaras e sem mentiras, tendo consciência de que deve adaptar-se à realidade por mais difícil que ela possa ser. Entretanto, em **As parceiras**, Anelise parece não encontrar uma saída para seus problemas, se entregando ao sofrimento e à morte.

Considerações Finais

O estudo da literatura tendo como suporte a teoria comparada ressalta a importância intelectual e acadêmica implicada nesse tipo de investigação que consiste no cotejo entre duas ou mais obras entendidas como construções estéticas e ficcionais que, não obstante, refletem os cenários sócio-culturais e históricos em que germinaram. O diálogo estabelecido entre culturas distintas contribui para uma compreensão mais acertada dos fenômenos e eventos que interagem no seio das relações pessoais e sociais.

Atwood e Luft, renomadas escritoras do cânone literário de autoria feminina da contemporaneidade, possuem vastas bibliografias que nunca se esgotam com os estudos literários, em especial, aos concernentes às questões de gênero. Assim sendo, como se viu, o nosso trabalho, que enveredou pelo viés da distopia, não pôde deixar de discutir sobre a questão da mulher na literatura.

Falar sobre literatura de autoria feminina sempre foi uma questão polêmica, uma vez que, na história da produção estética literária, a presença de escritoras mulheres nesse campo da produção artística sempre foi dificultada por uma falocracia cultural efetivamente excludente. Contudo, Atwood e Luft não sofreram tanto como as escritoras do século XIX. Elas surgem no cenário literário num período em que a literatura produzida por mulheres se encontrava em grande efervescência, influenciada, principalmente, pela segunda onda do movimento feminista.

Nesse contexto político, as narrativas produzidas por mulheres apresentam duas características em comum. Os romances, ora são narrados pelo ponto de vista feminino ora contam a história de uma mulher. Atwood e Luft, sem contrariar essas características, criam mulheres ficcionais, dando-lhes voz para que estas possam narrar suas próprias histórias. Assim, em **Surfacing**, temos uma mulher ainda jovem com dilemas e conflitos típicos do mundo pós-moderno. Tais características também são recorrentes na protagonista de **As parceiras**. Duas mulheres de contextos sociais e culturais e de faixa etária diferentes, mas com histórias de vida bem similares. Foi em torno dessas narradoras-protagonistas que buscamos, ao longo da análise explicitada no terceiro capítulo, evidenciar os aspectos distópicos nas duas obras.

Mencione-se mais uma vez, como vem sendo enfatizado desde a introdução deste trabalho, que **Surfacing** e **As parceiras** não constituem formalmente, romances dos gêneros das distopias literárias, embora apresentem características distópicas.

Tendo sido constatados esses aspectos distópicos que permeiam os universos ficcionais em questão, configurados a partir das relações intersubjetivas e de gênero tecidas no seio das famílias que se esfacelam e condenam a mulher ao confinamento em formas de ser extremamente limitadas, tentamos caracterizar e mapear mais detalhadamente tais aspectos no sentido de obtermos êxito em nossos escopos, ou seja, apresentarmos contribuição acadêmica e intelectual no âmbito dos estudos comparativos, interculturais e literários, compreendendo tal contribuição como fomentadora de novas formas possíveis de relacionamentos humanos e sociais mais pacíficas e libertárias.

O primeiro aspecto distópico que verificamos na nossa comparação, diz respeito à representação da família como uma instituição distópica. Tanto em **Surfacing** quanto em **As parceiras**, as protagonistas são oriundas de contextos decadentes onde os laços familiares praticamente não existem.

Em **Surfacing** e **As parceiras**, a distopia configura-se, também, a partir dos relacionamentos humanos, principalmente, nas relações de gênero, nas quais verificamos uma dominação do masculino sobre o feminino, que nos remete às características encontradas nas distopias feministas que delineiam um “mau lugar” para as mulheres. Nas sociedades distópicas, as mulheres são oprimidas, escravizadas e controladas pela sexualidade. É nesse ponto que as semelhanças entre os romances de Atwood e Luft se cruzam.

Um outro aspecto distópico verificado em ambos os romances refere-se à experiência traumática do aborto vivenciada pelas duas protagonistas. Como se viu, aqui a configuração da distopia parece efetivar-se entrelaçada com uma forte marca de pertencimento de ambas as personagens a um universo identitário, diria até ontológico, calcado na apresentação do corpo. O desejo de desempenhar plenamente o papel social e/ou natural vê-se frustrado e deixa seqüelas indeléveis nos universos psicológicos das personagens.

Diante do aborto cometido, a protagonista de **Surfacing** cria uma versão falsa para tal fato, assimilando-a em seu inconsciente na tentativa de amenizar o trauma. Em **As parceiras**, Anelise sofre sucessivos abortos de forma natural. Na

quinta e última gravidez, a protagonista torna-se mãe, no entanto, com uma breve duração de dois anos. Com a morte do filho, Anelise encontra-se em uma depressão profunda. A personagem atribui seu malfadado destino a um “jogo de azar” em que todas as mulheres são perdedoras da vida distópica.

As semelhanças entre **Surfacing** e **As parceiras** não param por aí. As protagonistas embarcam em dois tipos de viagem. Inicialmente, elas se deslocam geograficamente. O destino de ambas são lugares na natureza, longe da cultura. Tais lugares são ambientes de suas raízes familiares. Nesses lugares, elas dão início a ritos de passagem, embarcando agora numa viagem psicológica, evidenciando todos os traumas do passado.

Semelhantemente, as protagonistas de **Surfacing** e **As parceiras** escolhem o auto-exílio para reavaliarem suas vidas. Entretanto, os desfechos das narrativas se apresentam de modos diferentes. Os romances analisados, detentores que são de todas as características contraditórias da literatura pós-moderna, deixam o final de suas histórias em aberto.

O fim do enredo de **Surfacing** constitui, paradoxalmente, um recomeço. A protagonista, que um dia se fechou para o mundo por não saber lidar com os traumas, no encontro harmônico com a natureza, descobriu-se uma nova pessoa capaz de viver agora por inteiro, sem superficialidade nas emoções. A possibilidade de estar grávida representa para a protagonista uma esperança de mudar suas atitudes até então. O nascimento desse filho simboliza o renascimento da própria protagonista como mulher que emerge para o mundo civilizado recusando-se a ser uma vítima da sociedade patriarcal.

Contrariamente a **Surfacing**, o pessimismo que permeia toda a narrativa de **As parceiras** permanece até o seu final. Diferente da heroína do romance de Atwood, Anelise, assumindo um papel de vítima, não consegue (ou não prefere) encontrar uma saída para tanto infortúnio. O fim da história também é ambíguo, sendo sugerida a repetição de um possível suicídio. No último dia da semana de seu isolamento, coincidentemente, temos um encerramento de um ciclo. Finalmente, Anelise encontra a mulher misteriosa, a sua parceira, que pelo texto, nos dá a impressão de ser sua avó Catarina, a primeira vítima de todos os infortúnios da família Sassen.

As diferenças no final das narrativas dos romances analisados tornam-se mínimas numa comparação intercultural como propôs este trabalho. **Surfacing** e **As**

parceiras dialogam entre si pelo aspecto da distopia, principalmente, para as mulheres. Distopia que se opõe à utopia (sonho), consistindo na captura do real em si mesmo, concretizado com todas as dificuldades que podem ser encontradas, efetivando-se, ainda assim, como configuração de uma crítica a um mundo patriarcal e falocêntrico que exclui a possibilidade de o feminino evidenciar-se também como sujeito da construção desse mundo.

Referências

ANDRÈS, Bernard. "Sobre as utopias quebequenses, das Luzes às Revoluções continentais". In: IZARRA, Laura P. Zuntini de (org.). **A literatura da virada do século: fim das utopias?** São Paulo: Humanitas /FFLCH/ USP, 2001.

ATWOOD, Margaret. **O lago sagrado**. Trad. Cacilda Ferrante. São Paulo: Globo, 1989.

_____. Surfacing. **Toronto: McClelland & Stewart New Canadian Library, 1994.**

_____. **Margaret Atwood**. EntreLivros. São Paulo, n. 16, pp. 20-5, agosto de 2006. Entrevista concedida a Julián Fuks.

AUGÉ, Marc. Não-Lugares: **Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. Maria Lúcia Pereira. 7. ed. São Paulo: Papirus, 2007.

BASSNETT, Susan. **Comparative Literature: A Critical Introduction**. Oxford: Blackwell, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Trad. Mauro Gama & Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. **The Second Sex**. New York: Alfred A Knopf, 1993.

BRANCO, Lúcia Castelo. **O que é escrita feminina**. **Coleção Primeiros Passos**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BOOKER, M. Keith. **The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as social criticism**. Westport: Greenwood Press, 1994.

CANDIDO, Antonio. **A Personagem do Romance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992. (Princípios, 58).

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco Narrativo e Fluxo de Consciência: Questões de Teoria Literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.

CAVALCANTI, Ildney. "A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura". In: BRANDÃO, I.; MUZART, Z (Org.). **Refazendo nós – ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

_____. "Feminismo, literatura e utopia: Reflexões sobre uma fotografia". In: **Leitura – Literatura e Utopia**. n.32.. Maceió: EDUFAL, 2006.

_____. "You've been framed: O corpo da mulher nas distopias feministas". In: MONTEIRO, Maria Conceição & LIMA, Tereza marques de Oliveira (orgs.). **Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2006.

COELHO, Teixeira. **O que é Utopia**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1980.

DANTAS, Francisco de Assis. **A frase caótica**. (Estrutura da prosa moderna). João Pessoa, Editora Universitária/UFPB, 1991.

DAVIDSON, Cathy N. **A Feminist '1984'** pp. 24-6. Ms. Feb. 1986.

DUARTE, Constância Lima. "Mulher & Literatura: vinte anos de história". In: CAVALCANTI, Ildney, LIMA, Ana Cecília Acioli, SCHNEIDER, Liane (orgs.). **Da mulher às mulheres: dialogando sobre a literatura, gênero e identidades**. Maceió: EDUFAL, 2006.

_____. "Literatura e Feminismo no Brasil: primeiros apontamentos". In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros & SCHNEIDER, Liane (Orgs.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Idéia, 2005.

EAGLETON, Terry. **Ideologia: Uma introdução**. Trad. Luis Carlos Borges & Silvana Vieira. São Paulo: Editora UNESP: Editora Boitempo, 1997.

_____. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FIGES, Eva. **Patriarchal Attitudes: Women in Society**. New York: Persea Books, 1987.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Edição Standard Brasileira. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. **The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English**. New York, London: W.W. Norton & Company, 1985.

GOLDING, William. **A Moving Target**. New York: Farrar, 1982.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HAMBÜRGER, Kate. **The Logic of Literature**. Trad. Marilyn J. Rose. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

HELENA, Lúcia. "A personagem feminina na ficção brasileira nos anos 70 e 80 (problemas teóricos e históricos)". In: *Organon*. v.16. Porto Alegre: UFRGS, 1989.

HOWELLS, Coral Ann. **Margaret Atwood**: Second Edition. Palgrave Macmillan: New York, 2005.

_____. "Transgressing Genre: A Generic Approach to Margaret Atwood's Novels". In: **Margaret Atwood**. London: Macmillan, 1996.

_____. "Writing by women". In: **The Cambridge Companion to Canadian Literature**. Cambridge University Press: Cambridge, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KAMITA, Rosana Cássia. "Mulher e Literatura: uma relação tão delicada". In: MONTEIRO, Maria Conceição & LIMA, Tereza marques de Oliveira (orgs.). **Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2006.

KOKOTAILO, Philip. **Form in Atwood's Surfacing: toward a synthesis of critical opinion**. *Studies in Canadian literature*. v. 5.2, 1980.

KUMAR, Krishan. **Utopianism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

LACROIX, Jean-Yves. **A Utopia**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

LEVITAS, Ruth. **The Concept of Utopia**. Great Britain: Syracuse University Press, 1990.

LEITE, Lígia Chiappiani Moraes. **O Foco Narrativo**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios, 4).

LUFT, Lya. **As parceiras**. Rio de Janeiro: Record, 2003

_____. Lya Luft. **EntreLivros**. São Paulo, n. 15, pp. 21-5, julho de 2006. Entrevista concedida a Marco Antonio de Carvalho.

MAINGUENEAU. Dominique. **O contexto da obra literária**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MCCOMBS, Judith. **Critical Essays on Margaret Atwood**. Boston: G. K. Hall and company, 1988.

MILLETT, Kate. **Sexual Politics**. Chicago: University of Illinois Press, 2000.

MORE, Thomas. **Utopia**. London: Penguin, 2003.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. **A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin**. João Pessoa: Editora Universitária, 2003

MOYLAN, Tom. "Utopia e pós-modernidade: seis teses". Trad. Ari Denisson da Silva, Cleusa Salvina Barbosa e Ildney Cavalcanti. In: **Leitura – Literatura e Utopia**. n.32. Maceió: EDUFAL, 2006.

MUZART, Zahidé. "Poeira de arquivo: vozes da *belle-époque*". In: CAVALCANTI, Ildney, LIMA, Ana Cecília Acioli, SCHNEIDER, Liane (orgs). **Da mulher às mulheres**: dialogando sobre a literatura, gênero e identidades. Maceió: EDUFAL, 2006.

PARO, Maria Clara Bonetti. "Manifestações do pensamento utópico na obra de poetas norte-americanos". In: IZARRA, Laura P. Zuntini de (org.). **A literatura da virada do século: fim das utopias?** São Paulo: Humanitas /FFLCH/ USP, 2001.

PRAWER, Siegbert. **Comparative Literature Studies**: an introduction. London: Duckworth, 1973.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).

RENAUX, Sigrid. "Margaret Atwood: A República de Gilead Revisitada". In: IZARRA, Laura P. Zuntini de (org.). **A literatura da virada do século: fim das utopias?** São Paulo: Humanitas /FFLCH/ USP, 2001.

ROCQUE, Lucia de La. "A reprodução da espécie humana em questão nas utopias feministas de Charlotte Perkins Gilman e Marge Piercy". In: HENRIQUES, Ana Lucia de Souza (org.). **Leitura – Literatura e Utopia**. n.32.. Maceió: EDUFAL, 2006.

_____. "Woman on The Edge of Time, de Marge Piercy: Palco de Discussão de Questões de Gênero e Ciência". In: **Feminismos, Identidades, comparativismos**: vertentes nas literaturas de língua inglesa. Ana Lucia de Sousa Henriques (org.) Rio de Janeiro: Caetés, 2003.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SANTOS, Luís Alberto Brandão & OLIVEIRA, Silvana Pessoa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**. Introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHMIDT, Rita Terezinha. "Mulher e Literatura: histórias de percurso". In: CAVALCANTI, Ildney, LIMA, Ana Cecília Acioli, SCHNEIDER, Liane (orgs). **Da mulher às mulheres**: dialogando sobre a literatura, gênero e identidades. Maceió: EDUFAL, 2006.

_____. "Clarice Lispector e Margaret Atwood: Nomear o não dito". In: **A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003.

_____. "Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber". In: RAMALHO, Christina (org) **Literatura e Feminismo. Propostas Teóricas e Reflexões Críticas**. Rio de Janeiro: ELO, 1999.

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

SWARNAKAR, Sudha. “The French Influence on Brazilian Literature: analysis of Gustave Flaubert’s Madame Bovary and Jorge Amado’s Terras do sem fim”. In: **ARAUJO, Celina de Scheinowitz e OLIVEIRA, Humberto Luiz de.** Vozes e imagens da alteridade. Feira de Santana: UEFS/ABECAN, 2006.

XAVIER, Elódia. Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

Lya Luft, autora de denúncia. Disponível em: www.aprendebrasil.com.br/entrevistas/. Acesso em 06/05/2007.

Biografia de Lya Luft. Disponível em: www.casadobruzo.com.br/poesia/l/lyabio.htm . Acesso em 06/05/2007.

Instituto Antônio Houaiss. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Editora Objetiva Ltda, 2006. CD-ROM.

Oxford Dictionary of Current English. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Oxford Advanced Learner’s Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)