

TESÃO SOB CONTROLE: REPRESSÃO SEXUAL COMO  
ELEMENTO SUBVERSIVO NA DISTOPIA  
A HISTÓRIA DA AIA, DE MARGARET ATWOOD

ALEXANDER MEIRELES DA SILVA.

Através dos séculos a literatura tem refletido o otimismo das utopias; no entanto, a gradual e crescente prevalência do pessimismo das distopias<sup>1</sup> tem se evidenciado desde o final do século dezenove e durante o século vinte devido aos efeitos sociais da Revolução Industrial e da ascensão de governos totalitários na Europa. (BOOKER, 1994, p. 17) Neste longo processo, tornou-se evidente a influência de um elemento que marca presença tanto nas utopias quanto nas distopias, sejam estas literárias, políticas ou religiosas: o racionalismo. Devido a esse fator, observou-se, em ambas as formas literárias, a prevalência de um discurso masculino eurocêntrico alicerçado em um discurso científico cuja ideologia silenciou mulheres e grupos minoritários de forma geral por muitos séculos. (STEPAN & GILMAN, 1991, p. 78) Desde os anos sessenta, porém, escritores como Samuel R. Delany Jr., Joanna Russ, Ursula K. Le Guin, Marge Piercy, Margaret Atwood e Octavia E. Butler entre outros, têm discutido em suas obras temas variados relacionados à problemática de raça, gênero, sexualidade, e da linguagem como elementos de identidade do sujeito perante a sociedade. (MOYLAN, 2000, p. 67-107) Nas ficções distópicas, especialmente naquelas escritas por mulheres, tal característica resultou, nos anos oitenta, na criação de contra-narrativas utópicas que se apropriam das convenções literárias do gênero se opondo à hegemonia do discurso patriarcal. Assim, ao contrário das distopias literárias convencionais, onde a única fonte de esperança se situa extra-textualmente (ao considerarmos o texto distópico como um alerta aos que lêem a narrativa), a distopia crítica mantém um *locus* utópico dentro do texto que se posta como uma possibilidade real de contestação à ordem dominante. Raffaella Baccolini, analisando essa

---

<sup>1</sup> O termo *distopia* será usada neste texto em preferência a outros nomes tais como *anti-utopia*, *utopia devolucionária*, *contra-utopia* e *utopia negativa* para designar qualquer projeção de uma sociedade localizada em tempo e espaço específicos que o leitor pode perceber como pior que a sociedade na qual ele vive. MOYLAN, T. (2000) p. 74.

variedade da literatura de distopia chamada por ela de *distopia crítica*, observa que: "...ao rejeitar a tradicional subjugação do indivíduo ao final do romance, a distopia crítica abre um espaço de contestação e oposição para aqueles grupos (mulheres e outras pessoas "excêntricas" cujas posições não são contempladas pelo discurso hegemônico)..." (BACCOLINI, 2000, p. 18)<sup>2</sup>

Presença recorrente nas convenções da literatura de distopia como se verá posteriormente, o sexo aparece por meio de escritoras como sendo um dos elementos constituintes dessa oposição e contestação característica da contra-narrativa utópica mencionada por Baccolini. Visando demonstrar essa utilização do sexo como elemento de contra-narrativa utópica nas distopias críticas, esse artigo terá como objeto de análise um romance da canadense Margaret Atwood: *A História da Aia* (1985)<sup>3</sup>. Este romance foi escolhido devido ao papel chave que o sexo exerce sobre o enredo, manifestado tanto em uma linguagem que oscila entre o erótico e o pornográfico quanto pela presença intertextual de outros gêneros literários, constituindo-se numa poderosa fonte subversora à opressão da sociedade distópica.

O sexo, em diferentes formas de manifestação, sempre esteve presente na literatura de utopia e foi um dos elementos principais que fundamentaram a prevalência da distopia sobre a utopia devido à influência do pensamento científico sobre sua forma. Em *A República* (367 a.C.), de Platão, por exemplo, existia a proclamação do valor de habilidades específicas e divisões de tarefas em maneiras que claramente antecedem a moderna tecnologia. Nessa sociedade Espartana, bens e mulheres eram comumente compartilhados como simples objetos, a escravidão fazia parte da rotina, e a concepção e amamentação de crianças eram controladas em linhas de eugenia constituindo-se assim no protótipo da sociedade distópica descrita posteriormente por Aldous Huxley em *Admirável Mundo Novo* (1932). Por outro lado o próprio Platão alertava, em *As Leis* (347 a.C.), que essas mesmas inovações trazidas na época (seriam equivalentes ao que modernamente se entende por avanços tecnológicos),

<sup>2</sup> A tradução desse trecho, assim como de todas as outras pertencentes a obras publicadas em língua inglesa, foi feita pelo autor deste artigo salvo em casos especificadamente mencionados.

<sup>3</sup> Todas as obras mencionadas neste artigo escritas originalmente em língua estrangeira que tiveram sua publicação em língua portuguesa terão seus títulos referidos no texto neste último idioma.

podiam potencialmente ser preocupantes e destabilizadores para a esfera individual, previsão essa consumada durante a Revolução Industrial nos séculos dezoito e dezenove. H. G. Wells, fortemente influenciado por Platão, foi o criador da ficção científica moderna. Wells contribuiu no começo do século vinte com sua visão de uma sociedade perfeita, descrita em *Uma Utopia Moderna* (1905), onde até mesmo assuntos específicos relacionados à esfera subjetiva e emocional como sexualidade, casamento e procriação seriam discutidos e regulamentados pelos especialistas, objetivando alcançar os melhores resultados para a sociedade. Desde o nascimento da distopia moderna com *Nós* (1920), de Eugene Zamiatin (BAKER, 1990, p. 38), o sexo tem aparecido ora como uma ameaça ao *status quo*, ora como um instrumento de controle. O romance de Zamiatin, que se colocava como uma crítica às contradições do projeto utópico de Wells, estabeleceu, por exemplo, a ligação entre a relação dos gêneros e a conscientização de dominação social. Em um mundo onde seus membros são conhecidos por numerais, D-503, o protagonista dessa distopia, se apaixona por I-330, a líder de um movimento rebelde ao sistema. Gradualmente, influenciado por emoções nunca antes experimentadas, principalmente àquelas ligadas ao impulso sexual, D-503 começa sua rebelião pessoal contra o *Beneficente*, o controlador dessa sociedade. Nas décadas que se seguiram, *Nós* se firmou como um texto paradigmático ao qual todas as distopias modernas e contemporâneas têm sido comparadas, estando até mesmo no centro de discussões sobre plágio entre Aldous Huxley e George Orwell (*idem*). Esse padrão ligando sexo à subversão foi seguido, apenas para citar um exemplo mais famoso, por George Orwell em *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* (1949). Já *Admirável Mundo Novo*, distopia de Aldous Huxley, descreve por sua vez uma sociedade onde a promiscuidade não era apenas permitida como também incentivada pelo sistema. Além disso, o romance de Huxley se tornou conhecido pela previsão de um provável futuro onde seres humanos serão gerados em linhas de produção de forma assexuada. Com a revisitação crítica dos gêneros literários promovidos nos anos setenta pelo feminismo, o sexo, ao lado da linguagem, se tornou um assunto central para as mulheres ocupando o centro do debate do enredo distópico. Por ser representante da literatura de distopia, é natural que *A História da Aia* lide com uma sociedade que oprima seus membros no âmbito pessoal e social, tendo na manipulação do impulso sexual um instrumento de controle conforme são regidas as convenções de sua forma. Por ser

uma distopia crítica escrita por uma mulher, todavia, o romance de Atwood expõe como a opressão do impulso sexual pelo sistema distópico se volta contra o regime, se tornando uma oportunidade para a contranarrativa utópica dentro do texto.

A *História da Aia* é situada em um futuro especulativo dos Estados Unidos onde militares e uma direita composta de cristãos fundamentalistas assumiram o poder depois de um golpe de Estado. Na teocracia que se estabeleceu após o golpe, chamada de República de Gilead,<sup>4</sup> as mulheres são desprovidas de todos seus direitos individuais e sociais e são divididas por castas com funções específicas. O romance foca em uma mulher da casta das *Aias* (*Handmaids* no original em língua inglesa), ou seja, mulheres que se tornaram propriedades do Estado supostamente férteis solteiras, viúvas, divorciadas, provenientes de casamentos não legalizados ou de segundas núpcias que foram dissolvidas pelo regime e cuja única e obrigatória função social é de gerar crianças saudáveis para a sociedade que se encontra ameaçada pelas baixíssimas taxas de natalidade decorrentes de acidentes radioativos, abusos com métodos anticoncepcionais, e doenças venéreas. Essas mulheres são doutrinadas pelas *Tias*, mulheres cooptadas pelo poder, e são designadas para novas residências onde um Comandante, a figura máxima do poder em Gilead, irá possuí-las em cerimônias diante da presença de sua mulher infértil, a *Esposa*. Defred, (*Offred* no original em língua inglesa) patronímico composto da preposição *Of* (*De* em Inglês), e o primeiro nome do Comandante que a possui, *Fred*, é a narradora do romance. Vivendo sob constante observação de diversos agentes opressores, Offred relata suas experiências diárias, suas memórias e suas expectativas enquanto luta para sobreviver em um mundo sustentado pela inibição dos impulsos sexuais de seus habitantes.

Desde os primeiros momentos em sua narrativa Defred deixa clara a idéia de que, dentre as limitações a que ela está submetida, a falta de sexo ocupa um papel de destaque:

Os Anjos [guardas] ficavam do lado de fora, de costas viradas para nós. Eram, para nós, objetos de temor, mas também de algo mais. Se ao menos olhassem! Se ao menos a gente pudesse falar com eles! Talvez

<sup>4</sup> O nome desse Estado totalitário refere-se ao local bíblico descrito em Gênesis 31.22-55 onde Jacó fez um acordo com Labão envolvendo suas filhas Lia e Raquel.

fosse possível, quem sabe, alguma troca. Ou algum acordo, alguma barganha: ainda tínhamos os nossos corpos. Essa era a nossa fantasia (ATWOOD, 1987, p. 10)<sup>5</sup>.

A medida em que descreve sua história, Defred apresenta uma sociedade onde a prática de sexo é controlada pelo Estado. Não há espaço para o prazer, pois toda a ideologia da República de Gilead concernente ao sexo é baseada em preceitos religiosos, em especial judaico-cristãos, ou seja, a única finalidade socialmente aceita do sexo em Gilead é para fins reprodutivos. Esse controle do regime sobre a vida sexual de todos os seus membros, no entanto, acaba criando um efeito colateral caracterizado na crescente tensão sexual vivida por todos os habitantes de Gilead que pode ser constatada na linguagem erótica empregada por Defred e outros personagens do romance.

Um exemplo dessa tensão sexual pode ser encontrada na cena onde Defred descreve um dos seus passeios rotineiros na qual ela e outra aia, Deglen, são incumbidas de fazer as compras de mantimentos para as casais dos seus respectivos Comandantes. Ao passarem pelos guardas que dão acesso ao mercado, Defred nota o evidente desejo sexual dos jovens sentinelas por ela e a outra Aia. Mesmo sendo estes partes dos órgãos opressores do sistema, não há alternativa para os jovens senão reprimir seus impulsos sexuais:

Nós passamos. Enquanto nos afastamos, sei que eles nos observam, aqueles dois homens a quem não é permitido tocar em mulher. Em vez disso, tocam com os olhos, e eu requebro um pouco os quadris, sentindo a saia vermelha e rodada balançar em volta do meu corpo. É como dar água na boca como quem provoca um cão com um osso inalcançável. (...) Espero que eles sintam tesão ao nos espiarem, que tenham que se esfregar sub-repticiamente contra o cavalete pintado. Vão pensar, mais tarde, em suas camas padronizadas. Não têm outra válvula de escape, hoje em dia, a não ser eles mesmos – e isso é sacrilégio. (p. 29-30)

É interessante observar como nesta cena de forte teor erótico ocorre uma inversão dos papéis de oprimido e opressor onde Defred é aquela que detém o controle sobre os homens usando o sexo como instrumento de poder. Essa linha de ação adotada por Defred na qual as mulheres

<sup>5</sup> Citações subsequentes pertencem a esta edição com a tradução de Márcia Serra, e aparecerão no texto identificadas pelo número da página.

fazem do corpo feminino um instrumento sexual a seu favor se posta como um exemplo do que foi considerada por Elyce Rae Helford como uma das características do pós-feminismo. Para ela: "As mulheres jovens procuram "projetar" sua sexualidade como uma forma de fortalecimento individual; todavia, esta "projeção" tende a ser direcionada diretamente aos homens, para atrair sua atenção e, primordialmente, aprovação" (HELDFORD, 2000, p. 291-308) Em Gilead essa tensão entre os sexos pode ser sentida em todas as esferas de poder. Até mesmo as Tias, aquelas de quem se espera um comportamento condizente com a moral religiosa do sistema, são passíveis de sentir os efeitos da falta de sexo, segundo a visão de Moira, a única amiga verdadeira da protagonista que também se encontra presa no centro de doutrinação. Ao observar como a Aia Janine, a mais passível de cooptação e intimidação pelo regime, é constantemente chamada pela Tia Lydia para seu escritório, Moira tece um comentário cujo teor pornográfico permite vislumbrar a real dimensão da tensão sexual que ronda o sistema Gileadano: "Ela já deve ter posto a Janine de quatro, quer apostar quanto? O que é que você acha que as duas aprontam, lá no gabinete dela? Aposto que faz a garota mandar brasa naquela coisa pentelhuda e seca..." (p.237)

O que mais se destaca na análise da sociedade distópica em *A História da Aia* ao se focar na utilização do sexo como meio de controle é que, ao contrário de outras representações na literatura de distopia onde há uma clara definição entre opressores e oprimidos, todos os membros da República de Gilead, sem distinção, são vítimas da repressão sexual promovida pelo Estado. O romance de Margaret Atwood, nesse sentido, é uma distopia definitiva pois até mesmo aqueles encarregados de manter a ideologia do sistema sofrem os efeitos de suas próprias ações. Ao mesmo tempo, porém, em que aparentemente essa repressão sexual não deixa espaço para uma contestação do discurso distópico devido à abrangência de sua ação, o crescente descontentamento dos habitantes de Gilead, principalmente os mais poderosos, com o controle da sexualidade mantido pelas instituições de poder acabam fazendo do sexo uma efetiva fonte de contra-narrativa utópica que traz um sopro de esperança para o universo fictício de *A História da Aia*.

Minha saia vermelha está arregaçada até a cintura, apenas. Abaixo dela, o Comandante fode. O que ele fode é a parte inferior do meu corpo. /.../ Serena Joy aperta as minhas mãos, como se ela, e não eu, esti-

vesse sendo fodida; Como se achasse tudo muito doloroso ou prazeroso. E o Comandante fode, numa batida regular, em tempo de dois por quatro, com a constância de uma torneira que pinga. (p.104-105)

Uma das cenas mais fortes do romance de Atwood certamente é a **lida** acima onde se descreve a cerimônia sustentadora da ideologia de **Gilead** da qual tomam parte a Aia, o Comandante e sua esposa. Apesar **dos** Comandantes serem inegavelmente a figura máxima do poder nessa **distopia**, o que mais chama a atenção nesse bizarro *ménage a trois* é a **triste** impressão de que todos os participantes da cerimônia, incluindo o **próprio** Comandante, são vítimas da repressão sexual do sistema distópico. **Como** Defred observa enquanto está sendo possuída: "Isto aqui também **não é** recreação. Nem mesmo para o Comandante. É um assunto sério. O **Comandante** também está cumprindo com o seu dever" (p.105). Esse ritual **acontece** através da completa falta de envolvimento emocional das **três** pessoas onde fica claro que todos só estão ali devido a uma obrigação **social**. Defred, por exemplo, desassocia seu *eu* do corpo físico quando **ele** menciona que "O que ele fode é a parte inferior do meu corpo". **Enquanto** isso Serena Joy luta para controlar sua vergonha e amargura **pelo** fato de que, por ser estéril, ela tem de ceder sexualmente seu marido **para** o bem da sociedade, fato que a leva a desenvolver um misto de ódio **e** inveja por Defred. Nem mesmo o Comandante parece gostar do que **faz**, e ao possuir a Aia faz questão de parecer neutro, mantendo "a **constância** de uma torneira que pinga". Até mesmo a recorrente utilização da **palavra** *fode* por Defred já indica que não há sentimentos envolvidos **nessa** ato estéril e automatizado. É interessante mencionar que, apesar de **todos** os cuidados do Estado em proporcionar os meios necessários para **que** as Aias tenham sempre sua saúde física checada e sua alimentação **balanceada**, a taxa de natalidade de Gilead continua caindo, de onde se **pode** especular que não há maneira para que a vida possa germinar se **não** existe cumplicidade no sexo.

A repressão sexual de Gilead acaba criando condições para dissidências **internas** mesmo entre os mais poderosos do regime. Após ter **seu** possuída pelo Comandante na cerimônia, Defred é chamada ao **escritório** deste para um encontro secreto. Lá, ela descobre que seu **Comandante** é um homem insatisfeito com seu casamento e que deseja **compartilhar** da companhia da Aia apenas para ter alguém com quem **conversar** e passar tempo. Posteriormente quando os encontros secretos

acabam por se tornar rotineiros, Defred acaba entrando em contato com a real face de Gilead ao ser levada por seu senhor a um bordel que é mantido pelos próprios Comandantes a fim de extravasar seus impulsos sexuais contidos pelo sistema. Percebendo a perplexidade de Defred diante da prova cabal da hipocrisia de Gilead, o Comandante se explica: “Não se pode fugir à Natureza – diz ele – A Natureza exige variedade, no caso do homem”. (p.252) Neste local, chamado secretamente de Castelo de Jezebel (remetendo à amaldiçoada princesa Bíblica descrita no Livro de Reis), Defred reencontra Moira. No lugar da ativista feminista que desafiou Gilead com sua opção homossexual e sua recusa em se tornar uma Aia fugindo do centro de doutrinação, a protagonista de *A História da Aia* se vê perante uma mulher de espírito quebrado que se entregou ao destino escrito pelos poderosos de Gilead: “Você devia bolar um jeito de vir para cá. Teria uns dois ou três anos de maré mansa, até sua xoxota se gastar e eles te mandarem pro carneiro” (p.265), aconselha ela para Defred.

Ao contrário de Moira, no entanto, que termina seus dias tendo sua sexualidade reprimida e explorada como um instrumento a serviço dos homens devido ao seu ataque direto contra o sistema opressor, a heroína de Atwood efetua sua subversão através de uma narrativa onde sua sexualidade expõe a ideologia patriarcal da República de Gilead: “Isto é uma reconstituição. Tudo isto é uma reconstituição” (p.144), relembra recorrentemente a Aia ao longo de toda a história. Ao reconhecer sua narrativa como uma ficção na qual ela mesma toma parte, a Aia tece uma crítica que extrapola os limites da distopia incorporando a essa ficção vários elementos oriundos de outros gêneros literários, revelando a natureza intertextual de seu depoimento. Dentre os gêneros utilizados por Atwood/Defred, um, ao meu ver, se destaca na voz da protagonista enfatizando sua condição de objeto do desejo masculino: os contos de fadas. Como lembra Sharon Rose Wilson: “Caracteristicamente, a narrativa de Atwood interlaça um ou dois intertextos de contos de fadas mais cruciais para o sentido da estrutura do texto com vários outros menores, geralmente paródias, também selecionados da cultura popular” (WILSON, 1993, p. 4). Nessa análise o intertexto que mais salta aos olhos é a conexão de Defred com Chapeuzinho Vermelho, já que a capa de várias edições desse romance tem sido ilustrada com uma figura feminina com vestido vermelho carregando uma cesta: “No que você pensa quando vê alguém de vermelho carregando uma cesta?” (citada em WIL-

SON, 1993, p. 271), instiga a essa comparação a própria Atwood. Nesse sentido é inevitável mencionar o forte elemento erótico presente neste conto de fadas de que Defred se apropria tão bem para indicar sua posição como presa sexual do Comandante, erotismo este mencionado por Bruno Bettelheim: “O vermelho é a cor que significa as emoções violentas, incluindo as sexuais. O capuz de veludo vermelho (...) pode então ser encarado como o símbolo de uma transferência prematura da atração sexual...” (BETTELHEIM, 1980, p. 209) Essa semelhança entre as duas personagens é assinalada por Defred quando, ao descer as escadas da casa onde está presa, se percebe “como uma sombra distorcida, uma paródia de alguma coisa, uma figura de conto de fadas com minha capa vermelha, descendo para um momento de imprudência que tem o significado do perigo”. (p.15)

Outra forte influência intertextual dessa mesma forma literária sobre a distopia de Atwood se encontra na história do Barba Azul, cuja estrutura de conto de fadas se mescla com outra ficção onde o erotismo feminino também têm papel de destaque em relação ao patriarcado: o romance gótico. ““Barba Azul” é a matéria de pesadelos: cimitarras suspensas, câmaras secretas, cadáveres pendurados em ganchos, bacias ensangüentadas e corpos desmembrados.” (TATAR, 1999, p.138) A descrição de Maria Tatar das imagens mais significativas do conto do Barba Azul remete imediatamente às representativas do romance gótico. “Histórias como “Barba Azul” prefiguram os enredos góticos do horror moderno”. (*idem*, p.140) De fato, Defred em muito se assemelha tanto à heroína desse conto de fadas como também à encontrada nas narrativas góticas. Dentro de *A História da Aia*, essa semelhança se reflete primordialmente na situação da protagonista como prisioneira em uma casa sendo objeto do desejo masculino, isto é, do Comandante. Analisando essa recorrente característica das heroínas góticas, Avril Horner diz: “Ela pode sofrer aprisionamento e crueldade nas mãos de seu perseguidor; acima de tudo, ela é uma potencial vítima de seu desejo.” (HORNOR, 1998, p. 115). Mas o intertexto principal de Barba Azul nessa distopia acontece na cena onde Defred, similar à heroína do conto de fadas, fica curiosa sobre o que existe dentro do escritório de seu senhor, no qual ela é proibida de entrar. Subvertendo a versão de Charles Perrault onde “Barba Azul” é considerado uma história sobre a fraqueza feminina ou sobre as consequências da desobediência da esposa dentro do casamento (TATAR, 1999, p. 141), Atwood coloca Defred como uma investigadora

determinada a descobrir os segredos escondidos atrás da porta da sala proibida e utilizá-los a seu favor: “Mas deve haver alguma coisa que ele deseje de mim. Querer é uma fraqueza. E a sua fraqueza, seja lá o que for, é o que me incita. (...) Se eu grudar o olho nela, nesta sua fraqueza, talvez consiga ver com clareza o caminho.” (p.147) E Defred consegue. Ao entrar no escritório, e começar a desfrutar da companhia do Comandante e dos livros, revistas e demais objetos que deveriam ter sido queimados, Defred descobre que a República de Gilead se sustenta sobre uma hipocrisia.

Ao analisarmos a presença tanto dos contos de fadas quanto dos romances góticos na narrativa de Defred devemos ter em mente a limitação de movimentos e de expressão imposta à protagonista de Atwood. Se Moira decidiu atacar o sistema Gileadano diretamente pela suas ações e pagou o preço por isso, Defred optou por atacá-lo indiretamente por meio de uma narrativa pautada por simbolismos, metáforas e analogias, deixando sua história como um aviso para gerações futuras. Ao fim de *A História da Aia* descobrimos com os Comentários Históricos que a Aia sobreviveu ao regime e que sua mensagem cumpriu sua intenção de servir como um alerta para as gerações futuras. No epílogo do romance, situado num Simpósio de Estudos Gileadanos situado no ano 2195, o leitor percebe que a história de Defred foi construída a partir de uma transcrição de fitas gravadas encontradas enterradas em um sítio arqueológico e produzidas por um narrador não identificado. O que se pensava, então, ser a narrativa da Aia Defred, na qual ela contava fragmentos de suas memórias se sobrepondo ao seu presente na República de Gilead, se mostra realmente como gravações que carecem de qualquer ordem seqüencial e que agora se constituem como uma fonte de estudo que “deve ser vista como uma aproximação, sujeita a pesquisas futuras” (p.318) de acordo com o pesquisador do simpósio fictício, Professor Peixoto. Devido a isso, a simples estratégia da Aia em se identificar com Chapeuzinho e com uma das esposas do Barba Azul força os ouvintes e leitores de *A História da Aia* a comparar as semelhanças existentes entre Defred e essas personagens levando-os a deduzir quem ocupa o papel de vilão na história e quem ocupa a posição de objeto do desejo masculino. De fato, se Defred é Chapeuzinho Vermelho e esposa de Barba Azul, parece óbvio relacionar o Comandante ao Lobo Mau e ao próprio Barba Azul, sempre à espreita, sedutor e perigoso. Dessa maneira, mais uma vez, Defred revela de forma indireta que, por trás da aparente crença dos

Comandantes nos ditames religiosos de Gilead, existe uma tensão sexual que inexoravelmente levará esse Estado a ruir, queda esta que se confirma no prólogo do romance com o simpósio sobre a história da República de Gilead.

É a partir do fracasso da República de Gilead em reprimir o impulso sexual de seus membros que Defred delineia sua contra-narrativa utópica. Primeiramente a Aia expõe as contradições da ideologia do sistema com relação ao sexo através de uma linguagem de forte teor erótico e pornográfico que desnuda a tensão sexual existente entre os personagens desse romance, demonstrando que Gilead planta as sementes de sua própria destruição. Ao mesmo tempo, a Aia entrelaça o erotismo contido na longa tradição dos contos de fadas e do romance gótico com sua realidade distópica para denunciar a exploração sexual das mulheres pelo patriarcado. Ao final do romance o que se destaca é a certeza de que a plena manifestação da sexualidade é parte indissociável da liberdade. Através do exercício dessa necessidade humana que aprimoramos nos relacionarmos com outros. Qualquer tentativa de manipulação desse processo sempre implicará em esterilidade, tensão e frustração, pois onde não há tensão não há vida.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATWOOD, Margaret. *A história da aia (The handmaid's tale)*. Trad. Márcia Serra. São Paulo: Marco Zero, 1987.
- BACCOLINI, Raffaella. Gender and genre in the feminist critical dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. In: BARR, Marleen. (org.). *Future females, the next generation: new voices and velocities in science fiction*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p. 13-34.
- BAKER, Robert S. The modern dystopia: Huxley, H. G. Wells, and Eugene Zamiatin. In: —. *Brave new world: history, science and dystopia*. Boston: Twayne Publishers, 1990, p. 36-45.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas. (The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

- BOOKER, M. Keith. Introduction: utopia, dystopia, and social critique. In: — *The dystopian impulse in modern literature*. London: Greenwood Press, 1994, p.1-23
- HELFDORF, Elyce Rae. Postfeminism and the female action-adventure hero: positioning *tank girl*. In: BARR, Marleen. (ed.). *Future females, the next generation: new voices and velocities in science fiction*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p. 291-308.
- HORNER, Avril. Heroine. In: MULVEY-ROBERTS, Marie. (ed.) *The handbook to gothic literature*. New York: New York University Press, 1998, p. 115-119.
- MOYLAN, Tom. *Scraps of the untainted sky*. Colorado: Westview Press, 2000.
- STEPAN, Nancy Leys. GILMAN, Sander L. Appropriating the idioms of science: the rejection of scientific racism. LACAPRA, Dominick. (ed.). *The bounds of race*. New York: Cornell University Press, 1991, p.72-101.
- TATAR, Maria. Introduction. In: —. (ed.) *The classic fairy tales: a Norton critical edition*. New York: W. W. Norton & Company Inc, 1999, p. ix-xviii.
- . Bluebeard. In: —. (ed.) *The classic fairy tales: a Norton critical edition*. New York: W. W. Norton & Company Inc, 1999, p. 138-144.
- WILSON, Sharon Rose. *Margaret Atwood's fairy-tale sexual politics*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1993.