



DIANA TRINDADE DRUMOND

**“PODE A MULHER ESCOLHER?”:**  
REFLEXÕES SOBRE *THE EDIBLE WOMAN*, DE MARGARET ATWOOD, E AS  
POSSIBILIDADES PARA MULHERES NA SOCIEDADE PATRIARCAL CAPITALISTA

SÃO JOÃO DEL-REI  
2021

Diana Trindade Drumond

**“PODE A MULHER ESCOLHER?”:**  
REFLEXÕES SOBRE *THE EDIBLE WOMAN*, DE MARGARET ATWOOD, E AS  
POSSIBILIDADES PARA MULHERES NA SOCIEDADE PATRIARCAL CAPITALISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura, da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientador: Professor Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira

**São João del-Rei**

**2021**

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)  
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

D795? Drumond, Diana Trindade.  
"Pode a mulher escolher?" : Reflexões sobre The  
Edible Woman, de Margaret Atwood, e as  
possibilidades para mulheres na sociedade patriarcal  
capitalista / Diana Trindade Drumond ; orientador  
Luiz Manoel da Silva Oliveira. -- São João del-Rei,  
2021.  
175 p.

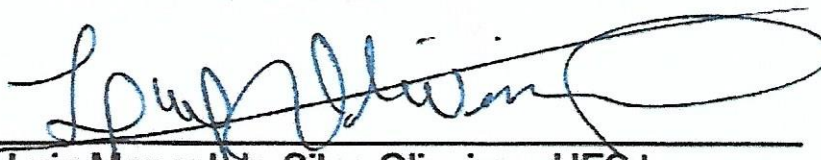
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em  
Letras) -- Universidade Federal de São João del-Rei,  
2021.

1. Gênero. 2. Crítica Feminista. 3. Margaret  
Atwood. 4. A Mulher Comestível. 5. Patriarcado  
Capitalista. I. Oliveira, Luiz Manoel da Silva,  
orient. II. Título.

**Diana Trindade Drumond**

**“PODE A MULHER ESCOLHER?”: REFLEXÕES SOBRE  
THE EDIBLE WOMAN, DE MARGARET ATWOOD, E AS  
POSSIBILIDADES PARA MULHERES NA SOCIEDADE  
PATRIARCAL CAPITALISTA**

**Banca Examinadora**



---

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira – UFSJ  
(Presidente/Orientador)



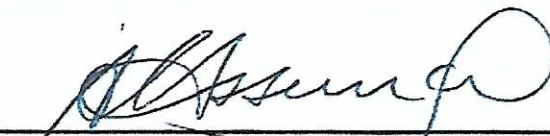
---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gláucia Renate Gonçalves – UFMG  
(Titular Externa)



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Shirley de Souza Gomes Carreira - UERJ  
(Titular Interna)



---

Prof. Dr. Antônio Luiz Assunção  
Coordenador *Pro Tempore* do PPG em Letras

**Dezembro de 2021**

Para Vera.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Vera Lúcia Trindade (*in memorian*), professora primária, artista, e meu maior exemplo de força, generosidade, criatividade, subversão e afeto. Foi ela quem possibilitou que eu estudasse, permitiu as minhas primeiras viagens através dos livros e do mundo das artes, e me ensinou o valor das minúcias e dos sonhos. Ela acreditou em mim até o fim, me deu forças, me poupou das dificuldades da vida, me cuidou e protegeu. Foi o meu primeiro exemplo prático do que é feminismo. Me ensinou que existir é resistir. Devo a ela tudo o que eu sou, serei, faço e farei. É, e será, tudo em nome dela. Esta dissertação é para ela e por ela.

Ao meu pai, Luiz Eustáquio Cardozo Drumond (*in memorian*), que, junto de minha mãe, me proporcionou o acesso a uma boa educação e se esforçou para manter nossa família.

À Olívia, minha irmã e companheira de caminhada, que esteve presente em todos os momentos da minha vida. Agradeço pela amizade, cumplicidade, companhia, apoio, afeto e por compartilhar esse percurso todo no qual, juntas, apesar dos obstáculos da vida, e por causa deles, descobrimos ser meio holotúrias. Continuemos com essa nossa persistência que muito tem a ver com o brilho dos vaga-lumes.

Ao meu orientador, Prof. Luiz Manoel da Silva Oliveira, que, com compreensão, amizade e paciência, conduziu a minha orientação e me incentivou a continuar. Agradeço a ele não só pela orientação no mestrado, mas também pela contribuição inestimável que ele teve, ainda durante a graduação, para meu amadurecimento como pesquisadora.

Ao Dirceu, pela amizade, pelo afeto, pela presença sempre e, em especial, nos últimos anos, quando a minha vida “virou de cabeça para baixo”. Agradeço, ainda, por compartilhar, pelas experimentações gastronômicas, pelos desabafos mútuos e pelas conversas regadas a café.

À Lídia, pela amizade, tranquilidade, pelo apoio, pelas sessões de foto, conversas, e pelo afeto construído e duradouro. Agradeço pelas trocas todas, pela presença mesmo na distância, pela identificação na “melancolia feliz”, e por me mostrar a singeleza das folhas e do “cair sem alardes”.

À Aline, irmã de orientação, companheira de jornada acadêmica, que me deu apoio no momento em que mais precisei. Sou só gratidão pela sua amizade, apoio e consideração.

Ao Cristiano, pela amizade, consideração, prestatividade, pelo apoio, pelas comidas gostosas e plantinhas.

À professora Gláucia Renate Gonçalves, que participou da minha banca de qualificação e fez comentários valiosíssimos, por ter aceitado duas vezes ser membro integrante das bancas examinadoras. Agradeço, ainda, a gentileza, o incentivo e o respeito compartilhado.

À professora Shirley de Souza Gomes Carreira, por ter aceitado ser membro integrante da banca examinadora de defesa e pela oportunidade de fazer parte do Grupo de Pesquisa Poéticas da Diversidade, da UERJ.

À professora Vanessa Maia Barbosa de Paiva, pelo incentivo, pela admiração e respeito mútuos e por ter aceitado ser membro suplente da banca examinadora de defesa.

Aos professores todos que contribuíram com a minha formação e, de formas várias, possibilitaram que eu chegasse às reflexões desta dissertação. Em especial, agradeço muito à professora Adelaine LaGuardia Nogueira, pelos ensinamentos vários, pela inspiração e por ter me apresentado os textos de Margaret Atwood e as teorias da crítica feminista, me possibilitando entender melhor o mundo que me rodeia, meu presente e meu passado. Agradeço muitíssimo à professora Carolina Vianini Amaral Lima, pelos muitos ensinamentos, pelas oportunidades, por inspirar, pelo apoio, incentivo, e crença no meu potencial. Ao professor Edmundo Narracci Gasparini, pelo apoio, incentivo e pela contribuição com a minha formação. À professora Liliane Assis Sade Resende por, ainda no início da minha graduação, me inspirar a ser professora de inglês.

À Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), ao PROMEL, aos servidores da universidade.

À CAPES, pela bolsa que proporcionou que eu me dedicasse integralmente a esta dissertação.

Aos colegas do Mestrado em Letras e da graduação.

**“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”.**

*Escrevo para a mulher que me pariu  
para dizer que eu vivo  
e te vingo  
para que nenhuma mulher precise  
desaparecer.*

*(Danielle Magalhães)*



## Resumo

Margaret Atwood escreveu *The Edible Woman* (em português, *A Mulher Comestível*), seu primeiro romance, entre a primavera e o verão de 1965. O romance só seria publicado quatro anos depois, em 1969, por questões mercadológicas, uma vez que seu primeiro livro de poemas, publicado alguns anos antes, havia alcançado um número recorde de vendas. Em *The Edible Woman* somos apresentados a algumas personagens mulheres que parecem centralizar o casamento e a maternidade como principais experiências femininas. Marian, a protagonista, parece indecisa diante da escolha entre um casamento que promete um futuro doméstico e restrito à esfera privada e um emprego que não valoriza suas habilidades. Nesse contexto, inicia-se uma crise na qual, inconscientemente, o corpo da protagonista parece tomar o controle de suas ações na forma de uma recusa ao consumo de alimentos. A crise da personagem parece estar ligada à opressão imposta pelo patriarcado, conjugada à exploração inerente ao sistema econômico capitalista. Partindo disso, proponho-me a analisar o romance *The Edible Woman* relacionando o enredo às teorias da Crítica Feminista, associadas aos Estudos Marxistas, dentre outros, para construir reflexões acerca das possibilidades de escolhas para mulheres na sociedade patriarcal capitalista.

Palavras-chave: A Mulher Comestível, Margaret Atwood, Patriarcado Capitalista.

## **Abstract**

Margaret Atwood wrote *The Edible Woman* (in Portuguese, *A Mulher Comestível*), her first novel, between the spring and summer of 1965. The novel would only be published four years later, in 1969, for marketing reasons, since her first book of poems, published a few years earlier, proved itself to be a success in sales. In *The Edible Woman*, we get to know some female characters for whom marriage and motherhood seem to be the main female experiences. Marian, the main character, is undecided about choosing between a marriage that promises a future in which she will get restricted to the realms of domestic life and a job that does not value her skills. In this context, a crisis begins in which, unconsciously to her, Marian's body seems to take control of her actions through a refusal to consume food. The main character's crisis seems to be linked with the oppression imposed by the patriarchy, combined with the exploitation inherent in the capitalist economic system. Based on this, I propose to relate the plot of *The Edible Woman* to some theories of Feminist Criticism, associated with Marxist Studies, among others, in order to reflect on the possibilities of choices for women in a patriarchal and capitalist society.

Keywords: The Edible Woman, Margaret Atwood, Capitalist Patriarchy.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	12
<b>Capítulo 1 – Margaret Atwood, a mulher escritora e a <i>CanLit</i></b> .....	22
1.1. Notas sobre vida e obra .....	22
1.1.1. “Margaret, a devoradora de homens” matando o “anjo do lar” .....	27
1.1.2. “Eu não assino cheques em branco”: Margaret Atwood e os feminismos .....	32
1.2. A Segunda Onda Feminista e o contexto sociocultural da concepção de <i>A Mulher Comestível</i> .....	35
1.3. Sobre a <i>CanLit</i> .....	38
<b>Capítulo 2 – Marian MacAlpin e as escolhas limitadas</b> .....	41
2.1. Possibilidades de escolha na sociedade patriarcal: Marian escolhendo entre o destino de Clara, de Ainsley e/ou das “virgens do escritório” .....	41
2.2. Clara: esposa, mãe e dona de casa .....	45
2.3. Ainsley: a transgressora com tendências feministas .....	51
2.4. Lucy, Millie e Emmy: “as virgens do escritório” .....	58
<b>Capítulo 3 – Marian MacAlpin “rebelando-se contra o sistema, começando pelo sistema digestivo”</b> .....	62
3.1. Marian, a <i>Seymour Surveys</i> e as possibilidades para a mulher trabalhadora na sociedade capitalista .....	68
3.2. Marian e a fuga da caçada: amor como objeto de consumo, casamento como ameaça e as relações utilitárias e predatórias .....	80
3.3. Marian, a comida e a autofagia: de consumida a (auto)consumidora .....	116
3.4. Marian entre o “eu” e o “ela”: a narradora de <i>A Mulher Comestível</i> .....	146
<b>Capítulo 4 - Os personagens de <i>A Mulher Comestível</i> situados entre as <i>Quatro Posições Básicas da Vítima</i></b> .....	156
<b>Considerações finais</b> .....	167
<b>Referências bibliográficas</b> .....	175

## Introdução

Conheci a obra de Margaret Atwood em 2012, ainda na graduação no curso de Letras da UFSJ. Naquele ano, estava matriculada na unidade curricular de *Literaturas em Língua Inglesa* e, dentre as obras trabalhadas na disciplina, constavam contos da autora canadense. Foi em 2012 também, na mesma disciplina, que fui apresentada a algumas teorias da crítica feminista.

Em 2013, matriculada na unidade curricular *A Poesia Feminina em Inglês*, conheci e (re)conheci parte da obra de várias escritoras *mulheres*. A disciplina oferecia um panorama cronológico das poetisas mais proeminentes dos países anglófonos, apresentava breves biografias de tais autoras e uma cuidadosa seleção de poemas escritos por cada uma delas. Foram apresentadas as obras de poetisas como Sojourner Truth, Emily Dickinson, Gwendolyn Brooks, Sylvia Plath, Anne Sexton, dentre outras. A pluralidade dessas vozes femininas evidenciava as várias sutilezas que permearam e ainda permeiam a vivência de mulheres que subverteram as expectativas sociais das suas épocas e transgrediram a tradição literária predominantemente masculina que as precedeu.

No ano seguinte, 2014, sob orientação do professor dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira, hoje meu orientador no Mestrado, desenvolvi uma pesquisa de iniciação científica, com direito à bolsa concedida pela UFSJ, na qual, baseada nos pressupostos da crítica feminista, bem como nos da Literatura Comparada, traçava uma análise das semelhanças e diferenças nas trajetórias das personagens protagonistas dos romances *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *A Abadia de Northanger*, de Jane Austen.

Em 2015 minha trajetória acadêmica voltaria a visitar a obra de Margaret Atwood, quando cursei a unidade curricular *Panorama da Literatura Canadense*. Durante esse curso, lemos os romances *Surfacing* (1972), *Alias Grace* (1996), e *The Penelopiad* (2005), todos escritos pela autora, dentre outras obras escritas por autores canadenses. Naquele mesmo ano, li o primeiro romance publicado por Atwood, uma edição de 1987 de *A Mulher Comestível*, em tradução para o português feita por Hildegard Feist do original *The Edible Woman* (1969), que conta a história de uma personagem que, após aceitar um pedido de casamento, entra em crise e desenvolve uma aversão a comida. O livro me causou uma forte impressão e, três anos mais tarde, em 2018, eu fui aprovada no *Programa de Mestrado em Letras* da UFSJ com um projeto que tinha *A Mulher Comestível* como *corpus* principal de pesquisa.

Judy Klemesrud (1982) afirma que em meados da década de 1980, quando Margaret Atwood estava começando a sua ascensão como escritora consagrada no Canadá, os críticos literários canadenses deram a ela a alcunha de *Sumo sacerdotisa da angústia*<sup>1</sup>. A alcunha, com tons de ironia, se refere ao fato de a autora escrever sobre os sofrimentos que permeiam a vida das mulheres.

Em entrevista ao *The New York Times*, em 1982, Margaret Atwood afirma que suas personagens femininas sofrem porque todas as mulheres com quem ela conversa sofrem. Segundo a autora, sua escrita dá visibilidade aos desgostos femininos cotidianos, uma vez que o sofrimento feminino é, muitas vezes, passivo, silencioso e silenciado. De acordo com Atwood, é por meio de suas personagens que ela mostra que “muitas mulheres, quando diante de sofrimento e conflito, confrontam seus problemas e triunfam apesar deles” (ATWOOD, 1982)<sup>2</sup>. Em *A Mulher Comestível*, somos apresentados a uma dessas personagens. A protagonista do romance sofre ao ter que escolher entre um emprego que não a satisfaz e um noivado que parece ser a promessa de um futuro infeliz.

Atwood concluiu a escrita de *A Mulher Comestível*, sua primeira publicação, no ano de 1965. Contudo, o romance só viria a ser publicado anos depois, em 1969, coincidindo com a década que marca a Segunda Onda Feminista. Apesar disso, ela não associa abertamente sua obra com o movimento e prefere considerar o livro como “protofeminista” (ATWOOD, 1987, p. 10).

O romance conta a história de Marian MacAlpin, uma jovem recém-formada na universidade, que trabalha revisando e editando pesquisas de mercado e de satisfação do consumidor na empresa *Seymour Surveys*, ocupação que não promete muitas possibilidades de ascensão profissional. Quando o namorado da protagonista propõe que eles se casem, ela aceita prontamente, mas logo começa a se questionar sobre o seu futuro. Peter, seu noivo, considerado por alguns dos personagens como um “bom partido”, parece, em vários momentos, ser a personificação dos valores patriarcais.

Nesse cenário não muito promissor, vale ressaltar que as jovens mulheres com quem a protagonista convive parecem todas terem seus futuros mais definidos do que o dela. Clara,

---

<sup>1</sup> No original: “High Priestess of Angst”.

<sup>2</sup> No original: “My women suffer because most of the women I talk to seem to have suffered,” [...] “But you don't hear about it because women's suffering is seen as passive. But there are many women who, when facing an ordeal, don't stick their heads in the oven or jump off a bridge. Instead they go out and confront their monster and triumph over it.”

Disponível em <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/09/03/specials/atwood-angst.html>>. Acesso em 22/05/2019.

sua amiga da época de escola e faculdade, casou-se e vive com o marido e os filhos. Ainsley, sua colega de apartamento, é solteira e contrária ao casamento. No escritório em que trabalha, a personagem convive com Lucy, Emmy e Millie, três colegas que, com a mesma idade de Marian, ainda são virgens, mas sonham em se casar. Em meio ao noivado, às preocupações com o trabalho e à convivência com suas amigas, a personagem começa a desenvolver uma aversão a comida, que se manifesta a partir do dia em que, em um jantar com o noivo, ao vê-lo consumir um bife, ela associa o bife com a vaca, ser vivo, e não consegue mais consumir carne.

A história é dividida em três partes, cada uma das quais com focos narrativos distintos e problematizadores. Na primeira parte, impregnada de subjetividade, a protagonista é a narradora, sendo no fim dessa parte que Marian fica noiva e sua aversão a comer carne começa a se manifestar. A segunda parte da narrativa muda o objeto da focalização, na medida em que a história passa a ser apresentada em terceira pessoa, ao que parece, pela voz de um narrador heterodiegético. Com essa mudança, percebemos de imediato transformações na personagem: envolvida com os preparativos para oficializar o seu noivado, ela começa a agir de forma cada vez mais passiva. Comer passa a ser uma dificuldade, já que ela desenvolve também aversão a vegetais e a tudo o que remeta a algo vivo. A aversão a comida assusta-a e ela também se sente confusa a respeito do que quer para o futuro ao ver as mulheres que a rodeiam lidando com seus próprios problemas: Clara, grávida do seu terceiro filho, vive frustrada com a vida de esposa, mãe e dona-de-casa; Ainsley, aproveita a vida de solteira mas quer ser mãe, embora não queira um homem em sua vida; Lucy, Emmy e Millie, que ela chama de “as virgens do escritório”, estão preocupadas pelo fato de os anos estarem passando e elas ainda não terem encontrado um bom marido.

Nesse contexto, Marian começa a associar seu futuro marido com o que vem acontecendo com seu corpo. No ápice da aversão a comida, a protagonista vai ao supermercado e compra os ingredientes para fazer um bolo. Ela prepara o bolo e, quase que ritualisticamente, o corta e decora na forma de uma mulher. Mais tarde, ela oferece o bolo ao noivo, e diz “-Você andou tentando me destruir, não andou? [...] Andou tentando me assimilar. Mas eu fiz uma substituta para você, uma coisa de que vai gostar muito mais. Era isso que você queria o tempo todo, não era? Vou buscar um garfo [...]” (ATWOOD, 1987). Peter vai embora, em choque. O noivado estava terminado. Nesse momento, a protagonista sente fome, pela primeira vez em muito tempo, “o bolo, afinal, era apenas um bolo”

(ATWOOD, 1987, p. 292). A segunda parte do romance então acaba após Marian comer metade da *mulher comestível*.

A terceira parte do romance retoma a narrativa em primeira pessoa. Descobrimos, então, que a segunda parte também estava sendo narrada por Marian, embora em terceira pessoa, já que, em certo momento, ao falar de um outro personagem, a protagonista revela “Agora que pensava em mim novamente na primeira pessoa do singular, achava minha situação muito mais interessante que a dele” (ATWOOD, 1987, p. 298).

A cena da mulher comestível que dá título à obra vem de um episódio que inspirou Margaret Atwood em 1964, quando a autora contemplava a vitrine de uma confeitaria, cheia de porquinhos de marzipã e alguns bolos em forma de *Mickey Mouse*. Segundo Atwood, tal cena despertou seu interesse para a prática de decorar bolos de casamento com *casais comestíveis* de açúcar e a instigou a pensar sobre o canibalismo simbólico (ATWOOD, 1987, p. 9. grifo meu).

No texto de prefácio escrito em 1979 para uma das edições do romance, ao discutir sobre o final da narrativa, Atwood aponta para o fato de que, passados quatorze anos da concepção da obra, as opções para as mulheres não haviam se expandido ou melhorado se comparadas ao início dos anos de 1960:

[...] É notável que, no fim do livro, as escolhas de minha heroína permaneçam bastante iguais ao que eram no começo: uma carreira que leva a nada, ou um casamento como saída. Mas essas eram as opções para uma jovem, mesmo que para uma jovem formada, no Canadá do início dos anos 60. Seria um erro pensar que tudo mudou. Na verdade, o tom do livro parece mais contemporâneo agora do que, digamos, em 1971, quando se acreditava que a sociedade poderia transformar-se bem mais depressa do que hoje parece provável. Os objetivos do movimento feminista não foram alcançados e aqueles que afirmam que vivemos numa era pós-feminista estão ou tristemente enganados ou cansados de pensar no assunto como um todo (ATWOOD, 1987, p. 10).

Apesar de decorridos 55 anos da escrita da obra, *A Mulher Comestível* permanece atual em vários aspectos. É certo que em pleno ano de 2021, nós, mulheres, temos algumas opções extras, mas ainda somos diariamente confrontadas com alguns dos mesmos problemas enfrentados pela heroína do romance, ainda mais em se levando em conta muitas ameaças de retrocesso de direitos para as mulheres e outras minorias no presente passo do século XXI, graças às ondas de conservadorismo a que temos assistido crescerem em nível mundial.

O título desta dissertação, “*Pode a mulher escolher?*”: Reflexões sobre *The Edible Woman*, de Margaret Atwood, e as possibilidades para mulheres na sociedade patriarcal capitalista”, faz alusão ao título do ensaio *Pode o subalterno falar?* (no original, em inglês,

*Can the Subaltern Speak?*) da teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak. Em *Pode o subalterno falar?*, Spivak reflete sobre a situação de minorias subalternizadas, definindo o sujeito subalterno como aquele pertencente

às camadas mais baixas da sociedade, constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante (SPIVAK, 2010, p.12).

Segundo a autora, o discurso ocidental constrói as representações dos sujeitos que fazem parte do denominado Terceiro Mundo. Nesse contexto, para ela é necessário que os intelectuais pós-coloniais repensem as implicações de tais representações, viabilizando que tais sujeitos subalternizados se articulem e sejam ouvidos, em oposição ao cenário histórico no qual o intelectual ocidental fala pelo sujeito marginalizado.

Spivak considera que embora a condição de subalternidade não se restrinja às mulheres, ela é mais duramente imposta a estas, já que “a mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (SPIVAK, 2010, p.15).

Dessa forma, a alusão do título da minha dissertação ao título do memorável ensaio de Spivak se mostra plausível. É partindo de um questionamento paralelo ao proposto pela autora a respeito do sujeito subalterno, mas fazendo as ressalvas cabíveis por sabermos que, ao escrever a obra, a teórica indiana não tinha como objetivo discutir questões referentes à mulher branca ocidental, que me proponho, na presente dissertação, a traçar uma reflexão paralela, questionando a ideia de se a mulher pode fazer escolhas livres em uma sociedade patriarcal e capitalista, que coloca no centro das vivências das mulheres questões relacionadas ao casamento e à maternidade e dificulta possibilidades profissionais que proporcionem independência.

Na discussão teórica e na análise da obra ficcional objeto desta dissertação considerarei o fato de que a norma social das décadas de 1960 e 1970 centraliza o casamento e a maternidade como as principais preocupações femininas, reduzindo mulheres às posições de mãe, esposa e dona-de-casa. Tal redução, bastante essencialista, acaba por se tornar um obstáculo para a realização pessoal, identitária, emocional e psicológica das mulheres. Além disso, é importante considerar que a protagonista do romance é uma trabalhadora assalariada que não tem grandes possibilidades de ascensão profissional na empresa em que trabalha.



A natureza predatória das relações amorosas expostas no romance e a condição objetificada a qual a mulher daquela época é relegada fazem com que a protagonista se sinta como uma mulher comestível, despersonalizada e coisificada.

Ao apontar que os relacionamentos amorosos dos personagens de *A Mulher Comestível* apresentam uma “natureza predatória”, me refiro a uma dinâmica na qual homens e mulheres parecem se alternar em comportamentos análogos aos do reino animal, onde um assume a postura de predador e o outro de presa. Tal dinâmica de relacionamento remete à lógica da máxima, de autoria desconhecida, “Eat or be eaten” (em português, “Coma, ou seja comido”) que vai ao encontro da ideia de “sobrevivência do mais forte”, cunhada por Herbert Spencer, baseado na teoria Darwiniana. Em vários momentos da narrativa, os personagens se referem ao gênero oposto com desconfiança e parecem se relacionar baseados na lógica do poder e da dominação. O casamento, ao contrário de uma união que promove o companheirismo, se revela como instituição de manutenção de poder, ora sendo imposto pelo homem como algo que aprisiona a mulher, anulando-a e privando-a de vida pessoal e profissional; ora sendo imposto pela mulher como algo que priva o homem da liberdade de solteiro. Len, o personagem mais misógino da narrativa, acredita que “é preciso ficar atento com as mulheres quando começam a perseguir a gente. Estão sempre querendo que a gente case com elas. Precisa atingir o alvo e correr. Pegue-as antes que elas o peguem e caia fora” (ATWOOD, 1987, p. 73 – 74). O trecho selecionado, que apresenta a fala de Len, também evidencia a objetificação feminina, aspecto recorrente no romance. A maioria dos personagens homens de *A Mulher Comestível* trata as mulheres com quem se relacionam de forma utilitária e objetificadora.

Na visão dos personagens do romance, o amor e, principalmente, o casamento, configuram ameaças. A maioria dos personagens homens, e algumas das personagens mulheres, veem o casamento como uma ameaça ao sujeito, prisão metafórica que aniquila as possibilidades de ser livre. Já a maioria das personagens mulheres, apoiadas em construções idealistas de amor romântico, veem o matrimônio como uma possibilidade de se realizarem como mães e esposas e de fugirem do mercado de trabalho que desvaloriza a mão de obra feminina.

Associo a dinâmica predatória das relações ao fato de os personagens do romance estarem inseridos em uma sociedade patriarcal capitalista. Nesse contexto, de maneira quase simbiótica, o sistema capitalista apoia-se nas hierarquias de gênero construídas no patriarcado,

alimentando-as na medida em que isso favorece o sistema econômico. Sendo assim, fica perceptível que os sistemas de hierarquias de gênero e classe revezam-se e alimentam-se, ora oprimindo mulheres por causa de seu gênero, ora explorando-as por causa de sua classe.

Dessa forma, fica aqui estabelecido que as temáticas que abordarei nesta dissertação se baseiam na análise das vivências de Marian, considerando as possibilidades de escolhas para as mulheres em uma sociedade patriarcal capitalista. Para tanto, em um primeiro momento da análise, abordarei as formas com que as imposições patriarcais se manifestam nas trajetórias pessoais das outras cinco personagens mulheres que convivem com a protagonista, a saber: Clara, Ainsley, Emmy, Lucy e Millie. Posteriormente, analisarei aspectos da opressão patriarcal associada à exploração inerente ao sistema econômico capitalista e como tal associação se manifesta nas experiências da protagonista em seu trabalho, em seus relacionamentos amorosos e, finalmente, na sua relação com o consumo e a recusa de seu corpo a consumir comida.

A hipótese é a de que a crise de Marian, que leva seu corpo a recusar o consumo, mais especificamente o consumo de alimentos, está relacionada à limitada liberdade de escolha que as mulheres têm na sociedade patriarcal capitalista.

Para realizar o proposto, a dissertação será dividida em quatro capítulos. No referencial teórico relacionarei obras que coincidem com a época da publicação de *A Mulher Comestível* com estudos teóricos anteriores e outros mais recentes. Isto porque parto do pressuposto de que o romance de Atwood, assim como as obras teóricas que serão referenciadas, permanecem extremamente atuais em suas temáticas.

No primeiro capítulo, intitulado “Margaret Atwood, a mulher escritora e a *CanLit*”, traçarei uma articulação teórica no sentido de contextualizar panoramicamente a vida e a obra de Margaret Atwood; explicitar a condição da mulher escritora e abordar a recepção crítica da obra da autora; expor um panorama do contexto cultural e social no qual o romance *A Mulher Comestível* foi concebido; e, ainda, apresentar brevemente a Literatura Canadense (*CanLit*). Na primeira seção do capítulo, intitulada “Notas sobre vida e obra”, partirei de textos teóricos escritos por Atwood e de entrevistas concedidas pela autora para articular sua biografia e obra. Na seção seguinte, intitulada “Margaret, a devoradora de homens’ matando o ‘anjo do lar’”, utilizarei os estudos a respeito da mulher escritora, partindo de Elaine Showalter (1971), Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000), Virginia Woolf (2012), Chimamanda Ngozi Adichie (2015) e Margaret Atwood (1982), relacionando-os à trajetória profissional de Atwood como

escritora. Na seção que segue, intitulada “‘Eu não assino cheques em branco’: Margaret Atwood e os feminismos”, investigarei, por meio de entrevistas, textos teóricos e relatos pessoais de Margaret Atwood, os posicionamentos da autora com relação aos feminismos e às ideias feministas. Já na seção intitulada “A Segunda Onda Feminista e o contexto sociocultural da concepção de *A Mulher Comestível*”, utilizarei textos sobre as condições das mulheres nas décadas de 1960 e 1970 e sobre a Segunda Onda Feminista, de autores como Betty Friedan (1971), Thomas Bonnici (2007) e Veronica Strong-Boag (2016) para contextualizar o período histórico no qual *A Mulher Comestível* foi concebido. Na última seção do capítulo, com o título “Sobre a *Canlit*”, traçarei um breve panorama da Literatura Canadense, apoiada nos textos de Faye Hammil (2007), Jonathan Kertzer (1998), Eva-Marie Kröller (2004), Heidi Slettedahl Macpherson (2010) e Northrop Frye (1975).

No segundo capítulo, intitulado “Marian MacAlpin e as escolhas limitadas”, partiremos do pressuposto de que a sociedade patriarcal incentiva o casamento e a maternidade como preocupações centrais na vida das mulheres, para analisar as possibilidades de escolhas que uma mulher no contexto da década de 1960 teria para seu futuro. Para atingir tal objetivo, analisarei as trajetórias pessoais das personagens amigas e colegas de Marian, considerando suas vivências e seus posicionamentos com relação ao casamento, à maternidade e à premissa de domesticidade feminina. Levando em conta que a protagonista é também a narradora e que as trajetórias das personagens mulheres abordadas servem como exemplos de possíveis destinos para ela, centrarei o foco da análise em como Marian percebe tais experiências de vida. Na primeira seção do capítulo, intitulada “Possibilidades de escolha na sociedade patriarcal: Marian escolhendo entre o destino de Clara, de Ainsley e/ou das ‘virgens do escritório’” introduzirei a análise da obra e a abordagem teórica introdutória do capítulo se concentrará nos pressupostos de Simone de Beauvoir (2019); Pierre Bourdieu (2012) e Gerda Lerner (2019). Na seção seguinte, intitulada “Clara: esposa, mãe e dona-de-casa”, analisarei a trajetória da personagem Clara e, para tal, me apoiarei nos estudos sobre casamento, maternidade e a natureza doméstica das experiências femininas feitos por Betty Friedan (1971), Simone de Beauvoir (2019) e Virginie Despentes (2016). Já na seção intitulada “Ainsley: a transgressora com tendências feministas”, analisarei a trajetória da personagem Ainsley, utilizando os pressupostos teóricos propostos por Toril Moi (1985), Chimamanda Ngozi Adichie (2015), Simone de Beauvoir (2019) e Pierre Bourdieu (2012). A última seção do capítulo, com o título “Lucy, Millie e Emmy: ‘as virgens do escritório’”,

apresentará a análise da trajetória de três personagens mais secundárias na história e, para tal, utilizarei os apontamentos teóricos de Naomi Wolf (2018), Chimamanda Ngozi Adichie (2015) e Simone de Beauvoir (2019).

No terceiro capítulo, intitulado “Marian MacAlpin ‘rebelando-se contra o sistema, começando pelo sistema digestivo””, partindo da ideia de que o sistema econômico capitalista utiliza-se dos ideais patriarcais na configuração de diferentes formas de opressão feminina dentro da lógica do capital, focarei na análise individual das experiências de Marian, o desenvolvimento de sua aversão por comida e a relação dos acontecimentos vividos pela personagem com o fato de a sociedade patriarcal ser, também, capitalista, o que acaba por incentivar relações com características predatórias. Na primeira seção do capítulo introduzirei os temas propostos na discussão das seções posteriores, partindo dos apontamentos propostos por Margaret Atwood (1987; 2006), Zillah Eisenstein (1979) e Maria Lygia Quartim de Moraes (2000). Na seção seguinte, intitulada “Marian, a Seymour Surveys e as possibilidades para a mulher trabalhadora na sociedade capitalista” analisarei a vivência de Marian enquanto mulher trabalhadora da *Seymour Surveys*, uma empresa de *marketing* e, para tal, usarei os pressupostos teóricos de Karl Marx (2004), Silvia Federici (2018; 2020), Dalla Costa & James (1987), Michele Perrot (2005; 2007) e Heidi Hartmann (1979). Na seção seguinte, com o título “Marian e a fuga da caçada: amor como objeto de consumo, casamento como ameaça e as relações utilitárias e predatórias”, utilizando as teorias propostas por Erich Fromm (1962), Eva Illouz (1997), Karl Marx (2004) e Michel Foucault (2008; 2010) abordarei o recorte de dois momentos específicos da narrativa que expõem o que eu denomino de dinâmicas de relacionamentos predatórios. Já na seção “Marian, a comida e a autofagia: de consumida a (auto)consumidora” eu investigarei como se dá a aversão da protagonista ao consumo, em especial ao consumo de comidas, me apoiando nas teorias de Carol J. Adams (2018), Simone de Beauvoir (2019), Batya Weinbaum e Amy Bridges (1979) e Eva Illouz (1997). Considerando que a focalização narrativa do romance está relacionada com a forma como a protagonista reage às mudanças em sua vida, na seção “Marian entre o “eu” e o “ela”: a narradora de *A Mulher Comestível*”, utilizarei os pressupostos teóricos de Gérard Genette (1995) a respeito da focalização narrativa e da voz para analisarmos, também, a forma como a história é narrada.

Finalmente, no quarto e último capítulo, intitulado “Os personagens de *A Mulher Comestível* situados entre as *Quatro Posições Básicas da Vítima*”, aplicarei um conceito

postulado pela própria Margaret Atwood (2012) ao enredo, em uma tentativa de construir uma análise mais conclusiva, que situa os comportamentos de todos personagens abordados nos capítulos anteriores dentro de um esquema conceitual desenvolvido pela autora canadense.

## Capítulo 1 – Margaret Atwood, a mulher escritora e a *CanLit*

### 1.1. Notas sobre vida e obra

Margaret Eleanor Atwood é uma das mais célebres autoras canadenses. Reconhecida mundialmente, a autora publicou mais de 50 livros que vão de ficção a teoria. Figuram no conjunto de sua obra romances, livros de poemas, ensaios críticos e romances gráficos que foram traduzidos para vários idiomas.

Margaret Atwood nasceu em 18 de novembro de 1939 em Ottawa, Canadá. Filha de um entomólogo, ela passou seus anos de infância acompanhando a família nas expedições do pai pela natureza selvagem do interior do Canadá. Longe da educação formal nos primeiros anos de infância, Atwood aprendia por meio de suas leituras, que abrangiam desde livros infantis até obras direcionadas a leitores mais velhos (ATWOOD, 2009).

Em *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*, Margaret Atwood rememora a sua infância rodeada de livros:

Não havia filmes ou teatros no Norte, e o rádio não funcionava muito bem. Mas sempre houve livros. Eu aprendi a ler bem cedo, era uma ávida leitora e lia tudo que aparecia na minha frente – ninguém nunca me disse que eu não podia ler um livro. Minha mãe gostava de crianças quietas e uma criança que está lendo é sempre bem quieta (ATWOOD, 2009, p. 31. tradução minha<sup>3</sup>)<sup>4</sup>.

A mãe de Atwood era uma médica do interior que, segundo a autora (ATWOOD, 2009, p. 30), mostrava pouca aptidão para trabalhos domésticos e era capaz de atravessar uma nevasca de trenó para fazer partos em domicílio. Ela sempre incentivou que os filhos lessem, embora, naquele tempo em que viviam em uma cabana na natureza selvagem, ler “histórias fosse para o crepúsculo ou quando estava chovendo; no resto do tempo a vida era rápida e prática<sup>5</sup>” (ATWOOD, 2009, p. 31).

Aos sete anos de idade Margaret Atwood escreve sua primeira peça teatral, mas é só aos 17 anos que ela decide que quer se dedicar à escrita:

Simplesmente aconteceu, de repente, em 1956, enquanto eu atravessava o campo de futebol no caminho da escola. Eu pensei em um poema e então o

---

<sup>3</sup> Todas as traduções de originais em inglês foram feitas por mim. A partir daqui, para evitar repetição, suprimirei a nota de “tradução minha”, mas mantereí nos rodapés os trechos originais.

<sup>4</sup> No original: “There were no films or theatres in the North, and the radio didn't work very well. But there were always books. I learned to read early, was an avid reader and read everything I could get my hands on — no one ever told me I couldn't read a book. My mother liked quietness in children, and a child who is reading is very quiet”.

<sup>5</sup> No original: “Stories were for twilight, and when it was raining; the rest of the time, life was brisk and practical”.

escrevi, e depois disso escrever era a única coisa que eu queria fazer. Eu não sabia nem ao menos se esse poema era bom e, se eu soubesse, eu provavelmente nem me importaria. Não foi o resultado que me fascinou: foi a eletricidade da experiência <sup>6</sup> (ATWOOD, 2009, p. 36).

No ano seguinte, 1957, Margaret começa seu bacharelado em Inglês na *Victoria College* da Universidade de Toronto. A autora afirma que naqueles anos flertou com a ideia de escrever histórias românticas para as *pulp magazines* da época, que pagavam bem, e usar o dinheiro pago por elas para escrever “literatura séria” (ATWOOD, 2009, p. 39). Porém, após algumas tentativas percebeu que aquele tipo de escrita não era para ela. Antes de entrar para a universidade, Atwood chegou a cogitar a possibilidade de apostar na carreira de jornalista. Ela acreditava que como jornalista poderia escrever e ser bem paga por isto, mas logo foi dissuadida por um primo jornalista que afirmou que, como uma garota, se ela trabalhasse em um jornal, seria colocada para escrever as seções femininas ou os obituários (ATWOOD, 2009, 38).

Na universidade, Atwood começa a publicar textos nas revistas do *campus*. Por estar envolvida na cena literária da universidade, ela passa a conhecer outros escritores. Em 1961, Atwood começa seu mestrado na *Radcliffe College*, conquistando o título de mestre em 1962. Nos anos que se seguiram ela trabalhou como palestrante e professora em várias universidades canadenses. Em 1964 ela publica seu primeiro livro de poemas, *The Circle Game*. Em 1969, ela publica seu segundo livro, *The Animals in That Country*, também de poemas, pela *Oxford University Press*. Naquele mesmo ano, ela publica, pela editora McClelland and Stewart, *The Edible Woman* (em português, *A Mulher Comestível*), seu primeiro romance e objeto de pesquisa do presente trabalho.

Na década de 1970, Margaret Atwood começa uma união estável com o também romancista Graeme Gibson, com quem ela posteriormente teria uma filha. Em entrevista ao *The New York Times* em 1982, já vivendo com o autor há 10 anos, ao ser perguntada sobre casamento, Atwood é categórica ao afirmar que não pretende se casar: “Não é economicamente necessário para mim, e Graeme não sente grandes compulsões. Estamos

---

<sup>6</sup> No original: “It simply happened, suddenly, in 1956, while I was crossing the football field on the way home from school. I wrote a poem in my head and then I wrote it down, and after that writing was the only thing I wanted to do. I didn't know that this poem of mine wasn't at all good, and if I had known, I probably wouldn't have cared. It wasn't the result but the experience that had hooked me: it was the electricity.”

muito felizes do jeito que estamos. Acho que não queremos causar problemas”<sup>7</sup> (ATWOOD, 1982).

Os anos de 1970 foram frutíferos para a escrita da autora. Atwood publica três romances (*Surfacing*, 1972; *Lady Oracle*, 1976; *Life Before Man*, 1980), um livro de contos (*Dancing Girls*, 1977), um livro infantil (*Up in The Tree*, 1978), seis livros de poesia (*The Journals of Susanna Moodie*, 1970; *Procedures for Underground*, 1970; *Power Politics*, 1971; *You are Happy*, 1974; *Selected Poems*, 1976; *Selected Poems 1965 – 1975*, 1976; *Two-Headed Poems*, 1978) e dois livros de crítica literária (*Survival: a Thematic Guide to Canadian Literature*, 1972; *Days of the Rebels 1815-1840*, 1977).

Nos anos de 1980, Atwood continua profícua em suas publicações. É naquela década que, dentre outros livros, ela publica *O Conto da Aia* (*The Handmaid's Tale*, 1985), um dos seus romances mais vendidos por todo o mundo. Naquela mesma década, ela publica *Cat's Eye* (1988), um livro de contos (*Bluebeard's Egg*, 1983), um livro infantil (*Anna's Pet*, 1980), três livros de poesia (*True Stories*, 1981; *Interlunar*, 1984; *Selected Poems II: Poems Selected and New*, 1987) e um livro de teoria literária (*Second Words: Selected Critical Prose*, 1982).

Nos anos de 1990, a autora publica dois romances (*The Robber Bride*, 1993; *Alias Grace*, 1996), dois livros de contos (*Wilderness Tips*, 1991; *Good Bones*, 1992), dois livros infantis (*For the Birds*, 1990; *Princess Prunella and the Purple Peanut*, 1995) e um livro de teoria (*Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature*, 1995).

De 2000 a 2019, ela publica oito romances (*The Blind Assassin*, 2000; *Oryx and Crake*, 2003; *The Penelopiad*, 2005; *The Year of the Flood*, 2009; *MaddAddam*, 2013; *Scribbler Moon*, 2014; *The Heart Goes Last*, 2015; *Hag-Seed*, 2016; *The Testaments*, 2019), três livros de contos (*The Tent*, 2006; *Moral Disorder*, 2006; *Stone Mattress*, 2014), um livro de poemas (*The Door*, 2007), três livros infantis (*Rude Ramsay and the Roaring Radishes*, 2003; *Bashful Bob and Doleful Dorinda*, 2006; *Wandering Wenda and Widow Wallop's Wunderground Washery*, 2011) e seis livros teóricos (*Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*, 2002; *Moving Targets: Writing with Intent 1982–2004*, 2004; *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose 1983–2005*, 2005; *Payback: Debt and the Shadow Side of Wealth*, 2008; *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*, 2011; *On Writers and Writing*, 2015).

---

<sup>7</sup> No original: "What would be the point." the author said. "It's not economically necessary for me, and Graeme doesn't feel any great compulsion, and we're happy the way we are. It think we probably don't want to upset the apple cart."



As temáticas das obras de ficção de Atwood giram em torno das experiências femininas, e, em geral, seus livros apresentam protagonistas mulheres que desafiam a sociedade, cada uma ao seu modo. Pamela Starr Bromberg (2009. p. 39) afirma que a ficção de Atwood tem abordado a opressão de mulheres em um sistema político, social e econômico de dominação e controle, que usa e possui seus alvos, sejam eles mulheres, minorias étnicas, territórios colonizados ou a natureza.

De fato, a temática da mulher que enfrenta a dominação e o controle de um sistema político, social e econômico que vê mulheres como utilitárias é foco de algumas das mais célebres obras da autora. Personagens femininas nesse contexto estão presentes em vários de seus romances, como *The Edible Woman* (*A Mulher Comestível*, em português), *Surfacing* (que na sua edição brasileira foi intitulado *O Lago Sagrado*), *Lady Oracle* (em português *Madame Oráculo*), *Alias Grace* (*Vulgo Grace*, em português), *The Handmaid's Tale* (em português *O Conto da Aia*), dentre outros.

*The Handmaid's Tale* é um dos romances mais vendidos entre as obras de Margaret Atwood. O livro fez sucesso na ocasião de seu lançamento, em 1985, e nas décadas seguintes continuou sendo muito comentado pelos críticos. Em 2017, ano no qual o canal de *streaming* *Hulu* produziu a adaptação do romance para o formato série de televisão, o livro figurou como o primeiro mais vendido do *site* oficial da *Amazon*<sup>8</sup>. Em 2020, três anos depois, o romance ainda consta no *site* como o mais vendido dentre os livros da autora<sup>9</sup>. *The Handmaid's Tale* apresenta o cenário distópico da república de Gilead, uma teonomia totalitária fundamentalista cristã que toma o poder no território dos Estados Unidos da América. Por meio da protagonista, Offred, somos apresentados àquela sociedade para a qual corpos de mulheres férteis são considerados bens de exploração. Vivendo sob esse sistema, as mulheres não têm direito a nada que lhes confira alguma independência ou poder, tendo sido privadas dos direitos à educação e ao voto.

Os limites entre o enredo do romance distópico e a realidade são tênues. Em 2017, em entrevista ao *Time*, Margaret Atwood afirmou que o enredo de *The Handmaid's Tale* não está tão distante do que vivemos: “O controle de mulheres e bebês tem sido parte de todos os regimes repressivos da história. Isso vem acontecendo há muito tempo. [...] Há uma

---

<sup>8</sup> Dado retirado do *site* oficial da *Amazon*. Disponível em: [https://www.amazon.com/article/this-year-in-books?linkCode=w50&tag=bustle-20&imprToken=OKhRZGBqqDfte1.d36n9Yw&slotNum=0&ref=SIN\\_TY17\\_V\\_2](https://www.amazon.com/article/this-year-in-books?linkCode=w50&tag=bustle-20&imprToken=OKhRZGBqqDfte1.d36n9Yw&slotNum=0&ref=SIN_TY17_V_2)

<sup>9</sup> Dado retirado do *site* oficial da *Amazon*. Disponível em: <https://www.amazon.com/Best-Sellers-Books-110232010-Atwood-Margaret/zgbs/books/70079>

tendência subjacente a isso [a esse tipo de pensamento]. [...] As coisas não mudaram tanto.”<sup>10</sup> (ATWOOD, 2017). Em outra entrevista, de 2018, a autora afirma que a inspiração para o livro foram os discursos contra os avanços das conquistas encabeçadas pelos movimentos feministas na década de 1970. Segundo ela, nos anos 80 houve uma retomada conservadora que se ressentia pelas conquistas de direitos pelas mulheres: “As pessoas estavam dizendo que gostariam que as mulheres voltassem para dentro de casa, seu espaço legítimo, e que todos os ganhos que as pessoas pensavam ter deveriam ser revertidos” (ATWOOD, 2018).

O sucesso do romance e de sua adaptação televisiva de fato foi tanto que, em 2019, Atwood publicou a continuação da história, o livro *The Testaments*. O lançamento da continuação do romance foi um recorde de vendas. Em matéria publicada pelo *The Guardian*<sup>11</sup>, Sarah Hollenbeck, dona de uma livraria na Califórnia, afirmou que no dia do lançamento, nos primeiros minutos após o início das vendas do livro, sua loja já havia vendido quase todo o estoque. Ela acredita que o segredo para o sucesso nas vendas esteja no apelo da história para as mais variadas gerações.

A adaptação de *The Handmaid's Tale* feita pelo Hulu realmente foi a responsável por atrair a atenção de muitos jovens leitores para a obra de autora. O sucesso da produção televisiva com o público também gerou interesse de outros canais de televisão. O próprio objeto de pesquisa desta dissertação, o romance *A Mulher Comestível (The Edible Woman)* começou a ser adaptado para o formato de série de TV, em 2019, pelo canal canadense *Entertainment One (eOne)*<sup>12</sup>. Embora ainda não existam muitas informações sobre a produção, é possível especular que o lançamento deva ocorrer nos próximos anos.

Aos 81 anos, Atwood continua ativa, produzindo *best-sellers*, como prova o sucesso da publicação de *The Testaments*. Além disso, nas últimas décadas a autora vem inovando para além de suas publicações. Em 2006 ela lançou a *Long Pen*, uma caneta que é remotamente administrada, permitindo que com essa tecnologia autores façam sessões de autógrafos à distância. O lançamento da *Long Pen* aconteceu em uma livraria em Manhattan, Nova Iorque, em março de 2006. Ocasão na qual a autora, mesmo estando em Londres, fez uma sessão de autógrafos remota na livraria nova iorquina. A invenção tecnológica da

---

<sup>10</sup> No original: The control of women and babies has been a part of every repressive regime in history. This has been happening all along. [...] There's an undercurrent of this [type of thinking]. [...] Not that much has changed.”

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/17/handmaids-sales-margaret-atwoods-the-testaments-is-immediate-hit>

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.bustle.com/p/margaret-atwoods-first-novel-the-edible-woman-is-becoming-a-tv-series-17986330>

escritora canadense permite que o autor veja o leitor que quer autógrafo e vice-versa, por meio de sistema de videoconferência. Então o autor pode escrever um recado e assinar o livro por meio de uma tela *touch-screen*. O sinal é enviado diretamente à livraria na qual está acontecendo a sessão de autógrafos, onde um braço robótico, usando uma caneta, copia a mensagem do autor no livro físico. Margaret Atwood<sup>13</sup> acredita que a invenção da *Long Pen* seja um instrumento de democratização da cultura e da literatura, que permitirá que autores façam sessões de autógrafos e interajam com fãs em locais remotos e de difícil acesso.

Em 2015, em outra iniciativa inovadora, Atwood aceitou participar do projeto *The Future Library*<sup>14</sup>, idealizado pela artista plástica escocesa Katie Peterson. O projeto tem o intuito de convidar cem grandes escritores a publicarem livros que só serão lançados postumamente, 100 anos após a submissão das obras para a curadoria do projeto. Atwood contribuiu com o envio de um livro inédito, intitulado *Scribbler Moon*, que será lançado no ano de 2115. A autora não deu mais informações sobre a obra.

Em 2020, durante a pandemia, Atwood se mostrou bastante ativa, dando entrevistas e participando de diversas lives que discutiam o cenário da literatura e da política global em tempos pandêmicos. Em novembro foi lançada a sua nova coletânea de poemas, intitulada *Dearly*. De acordo com o *website*<sup>15</sup> da autora, o livro reúne poemas que giram em torno de temas como ausência, luto, términos e envelhecimento.

Em 2021, a autora anunciou o lançamento da sua terceira coleção de ensaios e artigos teóricos, intitulado *Burning Questions*, que será lançada em março de 2022. Ela vem se dedicando à escrita de contos, fazendo campanhas virtuais e planeja também lançar um livro memorialístico.

### 1.1.1. “Margaret, a devoradora de homens” matando o “anjo do lar”

Lúcia Osana Zolin (2009, p. 217), aponta para o fato de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina e de que as circunstâncias sócio-históricas da posição social e da presença das mulheres no universo literário são determinantes no que se refere às suas produções literárias. Como geralmente é o caso na trajetória profissional de

---

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2006/mar/06/topstories3.books>

<sup>14</sup> Disponível em: <https://ew.com/article/2015/05/27/margaret-atwood-scribbler-moon-future-library/>

<sup>15</sup> Disponível em: <http://margaretatwood.ca/dearly/>

escritoras, ser uma mulher que escreve sobre mulheres acabou por influenciar a forma como a obra de Atwood foi recebida pelo público, mídia e críticos.

Ainda nos anos de graduação na *Victoria College*, quando Atwood começou a publicar nas revistas literárias da universidade, ela estava ciente de que nem sempre as obras escritas por mulheres eram levadas a sério. Por esse motivo, nas primeiras submissões para revistas, ela assinava os textos somente com suas iniciais:

Eu usava minhas iniciais em vez do meu primeiro nome – Eu não queria que ninguém importante soubesse que eu era uma garota. [...] No ensino médio estudamos um ensaio do Sr Arthur Quiller-Couch que dizia que o estilo masculino era ousado, forte, vívido e o estilo feminino era simples, insípido, bobo (ATWOOD, 2009, p. 41)<sup>16</sup>.

No ensaio *Women and the Literary Curriculum*, Elaine Showalter (1971, p. 858) critica os currículos acadêmicos dos cursos sobre literatura escrita por mulheres da década de 1970, por eles categorizarem textos de mulheres como *escrita feminina*. Ela afirma que autoras não deveriam ser todas agrupadas em uma mesma categoria, uma vez que isso faz com que as pessoas assumam que existam estilos de escrita distintivamente femininos. Porém, ela aponta que, apesar disso, é necessário que se estudem os textos escritos por mulheres uma vez que

as mulheres têm uma história especial suscetível de análise, que inclui considerações complexas como a sua relação econômica com o mercado literário, os efeitos das mudanças sociais e políticas no *status* das mulheres como indivíduos e a implicação dos estereótipos sobre a mulher escritora e as restrições à sua autonomia artística<sup>17</sup> (SHOWALTER, 1971, p. 858 – 859).

As autoras Sandra Gilbert e Susan Gubar apontam que a ideologia patriarcal apresenta a criatividade artística como uma qualidade fundamentalmente masculina, reforçando a ideia de que o autor é “pai” de seu texto. Nesse contexto a caneta, símbolo fálico, seria um instrumento masculino. Elas acreditam que esse mito falocêntrico traz problemas às mulheres escritoras,

uma vez que o patriarcado e seus textos subordinam e aprisionam as mulheres, antes mesmo de elas tentarem alcançar essa caneta que tão rigorosamente lhes foi negada, as mulheres devem escapar dos textos masculinos que, as definindo como mistério ou pessoas sem importância,

---

<sup>16</sup> No original: “I used my initials instead of a first name - I didn't want anyone important to know I was a girl. Anyway, in high school we'd studied an essay by Sir Arthur Quiller-Couch which said that the masculine' style was bold, strong, vivid, and so forth, and the 'feminine' one was pastel, vapid, and simpy.”

<sup>17</sup> No original: “But women do have a special history susceptible to analysis, which includes such complex considerations as the economics of their relation to the literary market-place, the effects of social and political changes in women's status upon individuals, and the implication of stereotypes of the woman writer and restrictions of her artistic autonomy”.

negam a elas a autonomia de formular alternativas à autoridade patriarcal que as aprisionou e as manteve longe de tentar alcançar a caneta<sup>18</sup> (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 13).

Em *The Cambridge Introduction to Margaret Atwood* (2010), Heidi Macpherson relata que em uma das entrevistas para compor o livro, Margaret ironizou a preocupação da crítica com sua aparência física dizendo que se Heidi pretendia escrever um livro sobre ela, deveria escrever um capítulo todo sobre seus cabelos: “Eu recebo críticas de cabelos. Recebo críticas do livro, críticas da personalidade que me é atribuída, e críticas dos meus cabelos. É por isso que você tem que incluir um capítulo sobre cabelos” (ATWOOD *apud* MACPHERSON, 2010, p. 1).

Macpherson (2010, p. 1) aponta ainda para o fato de que tal preocupação dos críticos com o cabelo de Atwood evidencia a ideia de que a recepção crítica de obras escritas por mulheres está geralmente associada às suas aparências físicas, o que não acontece com escritores homens. Segundo ela, as primeiras fotografias de Atwood divulgadas na mídia sempre focalizaram seus cabelos com cachos rebeldes. Além disso, nas entrevistas no início da carreira da autora, seus cabelos sempre viravam assunto para os entrevistadores.

Para além da tentativa de reduzir a obra de escritoras às suas aparências físicas como forma de invisibilizar suas escritas, mulheres que escrevem ainda enfrentam outros tipos de barreiras. Atwood (1982, p. 216) afirma que é muito mais difícil escrever sendo mulher do que sendo homem, já que é esperado que mulheres sejam moralmente melhores que homens. E, além disso, ela acrescenta: “se você não é um anjo [...] se demonstra qualquer tipo de força ou poder, criativo ou de outro tipo, então você não é meramente humana [...] é uma bruxa, uma medusa, um monstro destrutivo assustador” (ATWOOD, 1982, p. 216)<sup>19</sup>.

No ensaio *Professions For Women*, publicado em 1942, Virginia Woolf escreve sobre as dificuldades que a mulher escritora enfrenta no seu ofício. A autora se apropria do título do poema *O anjo do lar*, escrito pelo poeta vitoriano Coventry Patmore, para denominar o fantasma “angelical” que assombra a mulher escritora. Segundo Woolf, o anjo do lar pode ser representado como todos os ideais de submissão, delicadeza, compreensão e afeição ao lar, sendo “extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. [...] Em

<sup>18</sup> No original: “Since both patriarchy and its texts subordinate and imprison women, before women can even attempt that pen which is so rigorously kept from them they must escape just those male texts which, defining them as “Cyphers,” deny them the autonomy to formulate alternatives to the authority that has imprisoned them and kept them from attempting the pen”.

<sup>19</sup> No original: “if you are not an angel, [...] if you display any kind of strength or power, creative or otherwise, then you are not merely human [...] You are a witch, a Medusa, a destructive, powerful, scary monster”

suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros” (WOOLF, 2012, p. 12).

De acordo com Woolf, a mulher escritora que deseja escrever algo de qualidade precisa então se desviar desses estreitos ideais impostos às mulheres, caracterizados pela figura do anjo do lar. Para que a mulher escreva, é preciso exterminar tal figura. A autora chega a essa constatação ao tentar escrever a resenha de um livro escrito por um homem quando a figura fantasmagórica começa a assombrá-la:

Quer dizer, na hora em que peguei a caneta para resenhar aquele romance de um homem famoso, ela logo apareceu atrás de mim e sussurrou: ‘Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura’ [...] E agora eu conto a única ação minha em que vejo algum mérito próprio [...]. Fui para cima dela e agarrei-a pela garganta. Fiz de tudo para esganá-la. Minha desculpa, se tivesse de comparecer a um tribunal, seria legítima defesa (WOOLF, 2012, p. 12).

Em *The Madwoman In The Attic* (2000) Gilbert e Gubar refletem a respeito do papel da mulher escritora e das representações de mulheres na literatura. Elas afirmam que a literatura escrita por homens tem enquadrado a mulher nos extremos da cultura hegemônica, seja a figurando no topo ou na base na escala das relações humanas. Sendo assim, a mulher é rotulada em termos estereotipados, como de submissa ou subversiva, anjo ou monstro, entre outros. Por esse motivo, “a mulher escritora precisa examinar, assimilar e transcender as imagens extremas de ‘anjo’ e ‘monstro’ que os autores homens geraram para elas”<sup>20</sup> (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 17).

Dessa forma, quando a mulher escritora ousa lutar contra o anjo do lar e matar tal figura, transgredindo os estereótipos de docilidade e domesticidade impostos pela socialização feminina, ela acaba por ser enquadrada por muitos em seu extremo oposto, o de monstro.

A recepção crítica de Atwood nos seus primeiros anos de carreira não fugiu a essa regra. Uma vez que a autora desafiava a noção estereotipada de feminilidade dócil e não se desculpava por suas opiniões, várias foram as alcunhas de teor pejorativo que ela recebeu dos críticos. Em *Second Words: Selected Critical Prose* (1982) ela relata:

Eu posso te falar sobre “Margaret, a Mágica”; “Margaret, a Medusa”; “Margaret, a Devoradora de Homens” - abrindo caminho para o sucesso passando por cima dos cadáveres de homens infelizes; “Margaret, o Hitler faminto por poder” - com seus planos megalomaniacos para dominar todo o

<sup>20</sup> No original: “[...] a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of “angel” and “monster” which male authors have generated for her”.

campo da literatura Canadense. Essa mulher precisa ser barrada! Todas essas criaturas mitológicas são invenções de críticos; nem todos eles eram homens. (Ninguém nunca me chamou de anjo, mas “Margaret, a mártir” certamente não demorará a aparecer, especialmente se eu morrer jovem em um acidente de carro)<sup>21</sup> (ATWOOD, 1982, p. 227).

Diante desse relato, fica evidente que a recepção crítica de Margaret Atwood, assim como a de tantas outras autoras, está relacionada com o fato de ela ser mulher. Sendo assim, percebe-se que quando se é mulher, escrever, reivindicar um lugar na tradição literária marcada por nomes masculinos, já configura ação de resistência e quebra do *status quo*. Como tal, era de se esperar que os textos de Atwood causassem reação negativa por parte dos seus críticos. Uma vez que a escrita da autora expõe, de forma não apologética, a opressão de mulheres, e que a autora não se abstém de se apresentar como uma mulher forte e opinativa a respeito da situação das mulheres, mídia e crítica veem-na como ameaça à ordem das coisas já instituídas. Quando autores homens apresentam a mesma postura da autora canadense, não são criticados com a mesma rigidez.

Em *Sejamos Todos Feministas*, Chimamanda Ngozi Adichie afirma que ser uma escritora que escreve sobre mulheres conferiu-lhe o título de feminista por parte da crítica. Ela aponta que a palavra “feminista” carrega vários julgamentos de senso comum com peso negativo: “a feminista odeia os homens, odeia sutiã, [...] acha que as mulheres devem mandar nos homens; ela não se pinta, não se depila, está sempre zangada, não tem senso de humor, não usa desodorante” (ADICHIE, 2015, p. 5). Chimamanda ironiza a situação afirmando que, por conta dos julgamentos, começou a se autointitular uma “feminista feliz e africana que não odeia homens e que gosta de usar batom e salto alto para si mesma, e não para os homens” (ADICHIE, 2015, p. 5).

Percebemos então que ser uma mulher que escreve sobre a situação de mulheres contemporaneamente coloca autoras na posição de terem que se defender de vários tipos de acusações e tentativas de estereotipia por parte do público, da mídia e dos críticos, acusações essas que não são feitas a autores homens, o que os exime de serem colocados em posição de terem que se defender ou se explicar. Além disso, é comum que escritoras que escrevem sobre temas envolvendo a opressão de mulheres em uma sociedade patriarcal sejam apontadas como

---

<sup>21</sup> No original: “I could tell you about Margaret the Magician, Margaret the Medusa, Margaret the Man-eater, clawing her way to success over the corpses of many hapless men. Margaret the powerhungry Hitler, with her megalomaniac plans to take over the entire field of Canadian Literature. This woman must be stopped! All these mythological creatures are inventions of critics; not all of them male. (No one has yet called me an angel, but Margaret the Martyr will surely not take long to appear, especially if I die young in a car accident.)”

feministas. Considerando que o movimento feminista abrange várias vertentes e que há diferenças entre ser parte do movimento feminista e expressar ideias feministas, é comum que tais autoras se vejam na posição de terem que justificar seus posicionamentos quanto ao movimento, mesmo quando não se declaram abertamente integrantes do movimento feminista.

### 1.1.2. “Eu não assino cheques em branco”: Margaret Atwood e os feminismos

Com a popularidade da obra de Margaret Atwood e o teor de seus escritos, que evidenciam a opressão de mulheres, muito se tem especulado sobre o posicionamento da autora com relação ao movimento feminista. Atwood não costuma se posicionar abertamente a esse respeito, provavelmente na tentativa de evitar ser rotulada e ter a sua obra classificada em um nicho específico. Além disso, a autora, em seus posicionamentos sobre o tema, parece considerar a existência de *feminismos*, no plural, reconhecendo que o movimento engloba várias vertentes, e evitando rotular-se como feminista de forma leviana.

Em entrevista concedida a Margaret Kaminski, quando questionada sobre o teor feminista de *A Mulher Comestível*, o seu primeiro romance publicado, Atwood respondeu: “Eu não considero isso feminismo. Eu considero como realismo social. Esse aspecto da obra é simplesmente um relato sobre a sociedade. O livro foi escrito em 1965 e era assim que as coisas eram em 1965”<sup>22</sup>(ATWOOD, 1990, p. 27).

Em uma outra entrevista, dessa vez concedida a *Los Angeles Times*, a entrevistadora Mary Macnamara perguntou à Atwood se *O Conto da Aia* (*The Handmaid’s Tale*) era um romance feminista. A resposta da autora foi:

Eu nunca sei o que as pessoas querem dizer com essa palavra [feminismo]. Algumas pessoas dizem ela de forma bastante negativa, outras pessoas de maneira bastante positiva, alguns dizem em um sentido amplo, outros em um sentido mais específico. Sendo assim, para responder a essa pergunta é preciso perguntar o que a pessoa quer dizer com isso<sup>23</sup> (ATWOOD, 2017).

A esse mesmo respeito, a autora se recusou a se autointitular feminista em uma entrevista ao *Irish Times*, reforçando a ideia de que considera leviano se dizer feminista, uma

---

<sup>22</sup> No original: I don’t consider it feminism; I just consider it social realism. That part of it is simply social reporting. It was written in 1965 and that’s what things were like in 1965 .

<sup>23</sup> No original: I always want to know what people mean by that word. Some people mean it quite negatively, other people mean it very positively, some people mean it in a broad sense, other people mean it in a more specific sense. Therefore, in order to answer the question, you have to ask the person what they mean.



vez que o movimento engloba várias vertentes e que ela não se sente confortável levantando a bandeira feminista sem antes ter certeza do que o entrevistador quer dizer:

Me diga o que você quer dizer. Eu não assino cheques em branco. Você quer dizer que eu sou uma feminista de 1972 que achava que mulheres estavam traindo seu gênero por fazerem sexo com homens? Eu não sou esse tipo de feminista. E eu não sou do tipo que pensa que mulheres trans não são mulheres. Então me diga o que você quer dizer e eu te direi se sou uma<sup>24</sup> (ATWOOD, 2018).

Em 2018, em um episódio praticamente inédito, a autora se autointitula feminista, mas de forma irônica. Naquele ano ela publicou um texto, no *website The Globe and Mail*, intitulado *Am I a bad feminist?* (em português “Sou uma má feminista?”). Nele, Atwood responde a um escândalo envolvendo seu nome que vinha ganhando repercussão com alguns grupos específicos de feministas. Tais grupos estavam acusando Atwood de ser uma “má feminista”, que promovia a guerra contra as mulheres, após vir à tona o fato de que em 2016 ela assinou uma petição pedindo uma investigação independente a respeito do afastamento e demissão do professor Steven Galloway da *University of British Columbia*, que ocorreu após ele ser acusado de estupro por uma de suas alunas.

Atwood e os outros autores canadenses que assinaram a carta/petição, acreditavam que a instituição de ensino havia conduzido mal o caso, já que, com medo de repercussão negativa, imediatamente após a acusação feita pela aluna, a universidade foi a público anunciar o afastamento de Galloway, antes mesmo de avisar o ocorrido ao professor, membro de seu corpo docente. Naquela época, a atitude da autora foi vista por algumas mulheres como apoio a um abusador e descrédito à denúncia da vítima. No seu texto, Atwood se defende expondo que o caso de Galloway estava encerrado e que o professor havia sido declarado inocente em julgamento. Ela afirma ainda que, independente do veredito, ela assinou a petição por considerar que houve má conduta por parte da universidade e que, independentemente de ser culpado ou inocente, o professor não deveria ter sido afastado e posteriormente demitido sem que antes o caso tivesse sido avaliado e ido a julgamento. A autora expõe que discorda da conduta de grupos que, feministas ou não, apoiam a condenação antes mesmo de julgamento formal, já que esse tipo de comportamento esvazia as lutas de minorias e promove um fenômeno de linchamento público.

---

<sup>24</sup> No original: “Tell me what you mean. I don’t sign blank cheques. Do you mean that I’m a 1972 feminist who felt that women were betraying their gender to have sex with men? I’m not that kind of feminist. And I’m not the kind that thinks that trans wome are not women. So you tell me what you mean and I’ll tell you if I am one.”

No texto, Atwood ironiza o título de “má feminista”, demonstrando que ele não se diferencia das várias outras formas de julgamento que sofreu no decorrer de sua carreira:

Parece que sou uma “Má Feminista”. Posso adicionar isso às outras coisas das quais fui acusada desde 1972, como de escalar uma pirâmide de cabeças de homens decapitados rumo à fama (por um jornal esquerdista), de ser uma *dominatrix* afeita à subjugação de homens (por um jornal direitista, completo com uma ilustração minha usando botas de couro e um chicote) e de ser uma péssima pessoa capaz de aniquilar – com seus poderes de Bruxa Branca – qualquer um que critique sua mesa de jantar de Toronto. E agora, ao que parece, eu estou conduzindo uma *guerra contra as mulheres*, como a misógina, má feminista permissiva com estupradores que sou<sup>25</sup> (ATWOOD, 2018).

Margaret Atwood termina seu texto lamentando as acusações e ataques contra ela, especialmente por serem feitos por grupos de mulheres, já que isso esvazia as lutas feministas e promove divisões internas no próprio movimento. A autora aponta a injustiça e o exagero das acusações de que seu apoio ao professor acusado representava uma guerra contra as mulheres. Ela afirma que “uma guerra entre mulheres, ao contrário da *guerra contra as mulheres*, é sempre agradável para aqueles que não desejam bem às mulheres. Este é um momento muito importante. Eu espero que não seja desperdiçado”<sup>26</sup> (ATWOOD, 2018. tradução minha. grifo meu).

Dessa forma, fica explícito que, assim como evidenciado por sua obra, Atwood considera importantes as reivindicações do movimento feminista. Apesar disso, ela parece evitar se autointitular como integrante de alguma das vertentes feministas específicas. Podemos depreender, de seus comentários públicos sobre o tema, que ela considera a pluralidade de vozes do movimento feminista e é cautelosa ao não se afirmar como seguidora de uma vertente específica.

---

<sup>25</sup> No original: “It seems that I am a ‘Bad Feminist’. I can add that to the other things I’ve been accused of since 1972, such as climbing to fame up a pyramid of decapitated men’s heads (a leftie journal), of being a dominatrix bent on the subjugation of men (a rightie one, complete with an illustration of me in leather boots and a whip) and of being an awful person who can annihilate – with her magic White Witch powers – anyone critical of her at Toronto dinner tables. I’m so scary! And now, it seems, I am conducting a War on Women, like the misogynistic, rape-enabling Bad Feminist that I am”.

<sup>26</sup> No original: “A war among women, as opposed to a war on women, is always pleasing to those who do not wish women well. This is a very important moment. I hope it will not be squandered”.

## 1.2. A Segunda Onda Feminista e o contexto sociocultural da concepção de *A Mulher Comestível*

O romance *A Mulher Comestível* foi escrito por Atwood entre a primavera e o verão de 1965. Sendo assim, é importante situarmos o contexto histórico da concepção da obra. Uma vez que o enredo focaliza uma protagonista mulher que vive na década de 1960 e que a própria autora do romance também o concebe inserida naquele momento histórico, a vivência da personagem acaba por ecoar a realidade feminina daquela década. No prefácio de uma das edições do romance, escrito em 1979, a autora afirma que escreveu a obra influenciada por leituras que depois viriam a ser associadas à Segunda Onda Feminista:

O romance saiu em 1969, quatro anos depois de escrito e bem no momento em que o feminismo despontava na América do Norte. Alguns imediatamente o identificaram como parte do movimento. Eu mesma o considero mais profeminista que feminista: na época em que o elaborei, as mulheres não estavam organizando nenhum movimento, e eu não tenho poderes de vidente, embora, como muitos outros na época, tivesse lido Betty Friedan e Simone de Beauvoir a portas fechadas (ATWOOD, 1987, p. 10).

Thomas Bonnici (2007, p. 235), afirma que a publicação de *O Segundo Sexo*, por Simone de Beauvoir, em 1949, é apontada por vários estudiosos como a inauguração da Segunda Onda Feminista. Apesar de podermos considerar a obra como um indício germinal das batalhas que viriam posteriormente pelos direitos das mulheres, o consenso entre os críticos é de que a Segunda Onda Feminista começa oficialmente na década de 1960, com as ações do Movimento pela Liberação das Mulheres<sup>27</sup> na América do Norte, e termina em meados de 1985. Os anos de 1960 e 1970 foram profícuos para o movimento feminista, uma vez que naqueles anos foram publicados textos que serviriam como alicerces para os posicionamentos teóricos dos estudos literários e críticos feministas (BONNICI, 2007, p. 235). Foi neste período que mulheres como Betty Friedan, Germaine Greer, Kate Millett, dentre outras, atuaram politicamente e publicaram textos que refletiam sobre a posição social da mulher.

Em 1963, Betty Friedan escreve *Mística Feminina*, e o livro rapidamente se torna *best-seller* por expor a situação das mulheres daquele tempo. Betty afirma que na América do Norte das décadas de 1950 e 1960 muitas mulheres haviam se distanciado dos ideais pelos quais a Primeira Onda Feminista lutou, criando um retorno ao ideal feminino de domesticidade, em voga nos períodos anteriores às lutas pelos direitos de mulheres. Segundo

---

<sup>27</sup> No original: *Women's Liberation Movement (WLM)*.

Friedan (1971, p. 18), naquela época, a mulher “verdadeiramente feminina” não desejava seguir uma carreira, lutar por direitos políticos, obter educação superior ou lutar pela independência e pelas oportunidades que as feministas pleitearam no passado.

Nesse contexto, de acordo com a autora, um número cada vez menor de mulheres dedicava-se ao trabalho profissional já que “a dona de casa dos subúrbios tornou-se a concretização do sonho da americana e a inveja, dizia-se, de suas congêneres do mundo todo” (FRIEDAN, 1971, p. 19). Tal dona de casa, enquanto um ideal de feminilidade bastante estreito, representava um retrocesso na luta pelos direitos das mulheres.

Enquanto muitas das jovens saídas do ensino médio nas décadas anteriores quebraram paradigmas e seguiram carreira profissional, na década de 1950 as jovens de mesma idade passam a sonhar com casamento e maternidade, deixando de lado planos de carreira. Tal fenômeno de retorno ao ideal de domesticidade feminino foi incentivado pela mídia. Friedan (1971, p. 18) cita a publicação da edição de julho de 1956 da revista *Life*, que anunciava jubilante o movimento de regresso ao lar da mulher americana.

Diante disso, a autora aponta a *mística feminina* como o problema central que gera a insatisfação das mulheres da época. A mística feminina se refere à imagem ideal da mulher esposa e dona de casa, apoiada na falsa crença de que a mulher, por ser essencialmente feminina, se sentiria realizada abandonando sua vida pessoal e profissional e se dedicando integralmente a ser mãe, esposa e dona de casa. A realidade da mulher exposta por Betty Friedan acaba por denominar um problema ignorado até então, que serviria de base para as ações feministas que tomariam forma nos anos seguintes.

No livro *Margaret Atwood*, Carol Ann Howells (1996, p. 39) afirma que o romance *A Mulher Comestível* se encaixa em um momento específico do feminismo pós-guerra norte americano, caracterizado, justamente, por esses primeiros sinais de um movimento de mulheres que fazia resistência aos mitos sociais de feminilidade. Nesse contexto, ela explica que Atwood e Friedan destacaram, nas suas duas respectivas obras, uma questão ainda nova àquela época para a área dos estudos de gênero. Howells afirma que as questões abordadas no romance de Atwood têm tanta relação com o tema proposto por Betty Friedan na *Mística Feminina* que a história de Marian, se não fosse ficcional, poderia até constar como estudo de caso em um dos capítulos da obra da feminista. Sendo assim, fica claro que, apesar de Atwood não levantar a bandeira feminista, as suas obras, desde as primeiras publicações, evidenciam temas de interesse do feminismo.

De acordo com Veronica Strong-Boag (2016) as ações do que viria a ser chamado de Segunda Onda Feminista no Canadá começam em 1960, com a criação da organização voluntária e não partidária *Voice of Women (VOW)*. A organização de mulheres tinha como pautas o desarmamento nuclear e a oposição à Guerra do Vietnã. Nos anos que se seguiram, outros grupos de mulheres começaram a se organizar, como, por exemplo, o *Vancouver Women's Caucus*, a Frente de Libertação das Mulheres do Québec e a União de Estudantes pela Ação Pacífica. Tais grupos eram formados por jovens mulheres que contestavam a guerra, o imperialismo e o patriarcado. Além disso, esses grupos se opunham aos papéis de gênero socialmente atribuídos às mulheres, lutando contra a ideia de que matrimônio e maternidade deveriam ser as preocupações femininas centrais. Elas também questionavam a jornada tripla de trabalho imposta às mulheres que, tendo carreira profissional, tinham também a obrigação de cuidar da casa e dos filhos, bem como as diferenças nos salários de homens e mulheres. Outras pautas desses grupos abordavam a liberdade sexual de mulheres, o direito ao controle de natalidade e ao aborto e a denúncia à violência doméstica e à impunidade masculina.

Thomas Bonnici afirma ainda que as feministas norte-americanas dos anos 1960 buscavam combater “as estruturas patriarcais, as hierarquizações do sistema de gênero, as desigualdades econômicas, a negação da cidadania total às mulheres, a vitimização da mulher pelo pai ou marido e as representações infantis e consumistas veiculadas nos meios de comunicação” (BONNICI, 2007, p. 237 – 238).

Segundo Strong-Boag (2016), no ano de 1967 mais de trinta organizações feministas se uniram, lideradas pela feminista canadense Laura Sabia, para exigir mudanças nas leis no que se referia aos direitos femininos de igualdade de pagamentos, licença maternidade, creches gratuitas, controle de natalidade e aborto e, ainda, mudanças nas leis sobre a família. Entre o fim dos anos 1960 e início de 1970 o governo do Canadá efetuou mudanças nas leis que garantiam melhores condições para as mulheres.

De lá até 1985 várias outras medidas foram tomadas pelos movimentos feministas da América do Norte. Dentre as medidas e estratégias adotadas pelas organizações de mulheres na Segunda Onda Feminista, Thomas Bonnici aponta:

iniciativas de melhoramento na educação dos filhos e, conseqüentemente, das práticas socializantes; formação de pequenos grupos de conscientização nos quais as mulheres aprenderiam como mudar sua vida por meio das experiências de outras mulheres; crítica do movimento feminista aos meios de comunicação que perpetuam o *status quo* objetificante feminino; criação,

pelo movimento feminista, de alternativas culturais especialmente no que diz respeito à literatura, à música, ao jornalismo e à arte; finalmente, a transformação de todos os lugares de educação formal, inclusive os centros de pesquisa (BONNICI, 2007, p. 237).

### 1.3. Sobre a *Canlit*

Na introdução do livro *Canadian Literature*, Faye Hammil (2007, p. 2-3) explica que no contexto específico do Canadá a questão envolvendo a identidade nacional se torna particularmente instigante, uma vez que a diversidade da população e da paisagem canadense torna difícil a tarefa de definir o Canadá enquanto nação.

Jonathan Kertzer (1998, p. 3) afirma que a história literária do Canadá tem se distinguido das de outras nacionalidades por seu persistente nacionalismo, sua desconfiança com as influências estrangeiras e, acima de tudo, por seu apelo casual a condições históricas e a forças culturais como colonialismo, regionalismo e puritanismo.

A história da literatura canadense anglófona remonta aos anos de colonização. Embora os escritores daquele período ainda produzissem textos baseados nas convenções estéticas europeias, no século XIX muitos deles começaram experimentações literárias em suas obras, na tentativa de criar uma literatura canadense singular (HAMMIL, 2007, p. 5). Dentre as escritoras mulheres daqueles tempos, destaca-se a autora Emily Pauline Johnson, a mais famosa escritora nativa do Canadá, que em seu trabalho misturava a cultura oral de raízes indígenas, herdada de seu pai moicano, e as influências da tradição literária inglesa, uma vez que era filha de uma imigrante britânica.

Hammil (2007, p. 9) aponta duas escritoras canadenses que no início do século XX têm seus trabalhos reconhecidos: a romancista Sara Jeannette Duncan, que no romance realista *The imperialist* (1904) empreende uma cuidadosa análise da sociedade e cultura da província de Ontário; e Lucy Maud Montgomery, que ganhou fama e projeção internacional com a publicação de *Anne of Green Gables* (1908).

De acordo com Faye Hammil, até 1920 as publicações canadenses mais populares eram romances idealistas, sagas familiares e histórias de animais, de autores como Montgomery, Marshall Saunders e Mazo de la Roche. Ainda na década de 1920, o cenário começa a mudar e os romances realistas passam a figurar e ganhar atenção na produção literária canadense, com a publicação de *Settlers of the Marsh*, por Frederick Philip Grove, *Wild Geese*, de Martha Ostenso e *Grain*, de Robert Stead (HAMMIL, 2007, p. 10).

Em 1951, com a criação da *Massey Commission*, o governo canadense começa a investir mais em artes, ciência e pesquisa como um meio de promover um senso de identidade nacional, uma vez que se considerava que a cultura canadense estivesse sendo ameaçada pelas imposições culturais dos Estados Unidos (HAMMIL, 2007, p. 10).

Nesse contexto, conforme explicita Faye Hammil (2007, p. 11), esses investimentos fizeram com que nas décadas seguintes a produção literária do país crescesse rapidamente. Autores como Davies, Richler, Margaret Laurence, Mavis Gallant, Alice Munro, Margaret Atwood e Norman Levine começaram a ser publicados e seus livros foram lançados também fora do Canadá. Entre 1960 e 1970, a literatura canadense é marcada pelo nacionalismo cultural e os críticos literários passam a elogiar obras que tinham como tema “típicas preocupações canadenses” (HAMMIL, 2007, p. 11).

O tema da literatura canadense possivelmente mais recorrente e discutido foi conceituado por Northrop Frye (1975) no que ele chamou de *Garrison Mentality*. Segundo Frye, a imaginação literária canadense é permeada pelo instinto de construir fortificações e barricadas com o intuito de se proteger da imensidão da natureza e do desconhecido. O teórico postula que a *Garrison Mentality* se manifesta de forma a fazer com que os canadenses e, logo, também os autores canadenses, tenham o instinto de se proteger tanto literalmente, quanto figurativamente, das surpresas do desconhecido. Nas obras literárias do país a natureza é fonte de dúvidas e medos, já que ela guarda perigos não imaginados. Tal relação do canadense com a natureza se opõe à relação do estadunidense com o ambiente natural, já que este, quando em contato com ela, adota uma atitude desbravadora.

Em 1982, o *Canada Act* instituiu o término dos laços constitucionais e legislativos entre Reino Unido e Canadá, que garantiu a independência do país. A partir de então, segundo Hammil (2007, p. 11), os políticos, intelectuais e escritores canadenses deixam de lado as preocupações com a dependência do país e passam a expandir seus temas e a se preocupar com a diversidade cultural de sua sociedade. Temas como migração, exílio e diáspora passam a ser assuntos de muitas das produções literárias do Canadá do fim do século XX e início do XXI (HAMMIL, 2007, p. 11).

Nos dois mandatos de Pierre Trudeau (1968–79, 1980–84) são implementadas as políticas de bilinguismo, tornando o inglês e o francês as línguas oficiais do país, de imigração e de multiculturalismo, reconhecendo a pluralidade de culturas existentes no Canadá. O primeiro-ministro também instituiu leis que promoveram o turismo e a divulgação

do multiculturalismo canadense (KRÖLLER, 2004, p. 8). Em 1988, é instituída a Lei de Multiculturalismo, que, reforçando as leis de imigração, incentiva que os novos canadenses preservem, aprimorem e compartilhem suas heranças culturais (KRÖLLER, 2004, p. 8). As políticas de imigração e multiculturalismo garantiram que o panorama literário canadense fosse composto por uma pluralidade de vozes. Além disso, as políticas de bilinguismo reforçaram a pluralidade cultural e linguística do país.

Como se pode perceber no breve panorama aqui traçado, a tradição literária canadense incluiu, desde seus primeiros anos, uma grande quantidade de autoras mulheres. A esse respeito, Lorna Irvine (*apud* MACPHERSON, p. 12) afirma que as “escritoras canadenses se encontram em uma posição muito privilegiada, já que elas estão participando de uma tradição literária em desenvolvimento em vez de estarem respondendo a uma tradição já estabelecida, [...] criando o cenário ficcional de seu país”<sup>28</sup> (IRVINE *apud* MACPHERSON, p. 12). Contemporaneamente, vários autores canadenses alcançaram reconhecimento internacional, como é o caso de Margaret Atwood, Michael Ondaatje, Alice Munro, Yann Martel, dentre vários outros e outras.

Em *The Cambridge Companion to Margaret Atwood* (2006), David Staines é categórico ao afirmar que a autora revolucionou a *CanLit* e que seu livro *Survival* representa um marco na crítica literária canadense que situa a autora como um dos primeiros, e maiores, expoentes da literatura e da crítica do país a se demarcarem no cenário internacional. Segundo Staines:

Quando Atwood descobriu sua voz como escritora canadense de poesia, ficção e crítica literária, ela ajudou o país a descobrir a si mesmo na paisagem literária. [...]. “Nenhum de nós pensou que era realmente possível ser um escritor genuíno e permanecer no Canadá” [...], comenta Atwood, mas ela conseguiu, e se tornou o maior expoente da literatura canadense, uma voz emergente e totalmente viável, potente e urgente<sup>29</sup>. (STAINES, 2006, p. 19).

---

<sup>28</sup> No original: “Canadian women writers are in a fortunate position, since ‘they are participating in a developing literary tradition, rather than reacting to an already-established one’ and thus they are able to aid in the ‘creation of their country’s fictional landscape’”.

<sup>29</sup> No original: “As Atwood discovered her voice as a Canadian writer of poetry, fiction, and literary criticism, she helped the country discover its own life as a literary landscape. [...]. “None of us thought it was really possible to be a genuine writer and remain in Canada” [...], Atwood comments, but remain she did, and became the major exponent of Canadian literature, a wholly viable and emerging voice of power and urgency”.



## Capítulo 2 – Marian MacAlpin e as escolhas limitadas

[...] *Eu via minha vida se ramificando à minha frente como a figueira verde daquele conto. Da ponta de cada galho, como um enorme figo púrpura, um futuro maravilhoso acenava e cintilava. Um desses figos era um lar feliz com marido e filhos, outro era uma poeta famosa, outro, uma professora brilhante, outro era Ê Gê, a fantástica editora, outro era feito de viagens à Europa, África e América do Sul, outro era Constantin e Sócrates e Átila e um monte de amantes com nomes estranhos e profissões excêntricas, outro era uma campeã olímpica de remo, e acima desses figos havia muitos outros que eu não conseguia enxergar. Me vi sentada embaixo da árvore, morrendo de fome, simplesmente porque não conseguia decidir com qual figo eu ficaria. Eu queria todos eles, mas escolher um significava perder todo o resto, e enquanto eu ficava ali sentada, incapaz de tomar uma decisão, os figos começaram a encolher e ficar pretos e, um por um, desabaram no chão aos meus pés. [...]*

(Sylvia Plath)

### 2.1. Possibilidades de escolha na sociedade patriarcal: Marian escolhendo entre o destino de Clara, de Ainsley e/ou das “virgens do escritório”

Como mencionado anteriormente, na primeira parte de *A Mulher Comestível*, Marian, a protagonista, fica noiva de seu namorado Peter. É nesse contexto que ela começa a questionar sobre o que quer para o futuro e, em meio às dúvidas, a personagem entra em crise, que se manifesta por meio de uma aversão à comida. A princípio, acredita-se que Marian tenha variadas opções de escolha para seu futuro, mas seria isso mesmo? Ela quer ser esposa, mãe e dona de casa, como Clara? Ou quer seguir solteira, explorando possibilidades, como prega Ainsley? Quer continuar trabalhando na *Seymour Surveys*, sem possibilidades factíveis de progressão profissional, como Lucy, Millie e Emmy? O casamento parece ser o objetivo da maioria das jovens que ela conhece, mas será isso o que ela quer para o futuro?

No volume II de *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir afirma que o casamento é o destino que a sociedade propõe à mulher, já que “em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser” (BEAUVOIR, 2019, p. 185).

Beauvoir explicita ainda que a liberdade de escolha da mulher é muito limitada. Se escolhe ser solteira, a sociedade “a rebaixa ao nível do parasita e do pária” (BEAUVOIR, 2019, p. 187) e se, por outro lado, resolve seguir o destino tradicionalmente esperado para as mulheres e se casar, “é a ela imposto duplo título: ela deve dar filhos à comunidade; mas raros

são os casos em que [...] o Estado a coloca diretamente sob tutela e só lhe pede que seja mãe” (BEAUVOIR, 2019, p. 187).

Ainda a respeito da limitada liberdade de escolha para mulheres, a autora explicita que na sociedade patriarcal a mulher “não é senão o que o homem decide que seja” (BEAUVOIR, 2019, p. 12). Nesse contexto, a ordem social costuma corroborar a ideia de que “a mulher diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial, O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 2019, p. 12 – 13).

Seguindo essa mesma lógica, décadas depois, em 1998, Pierre Bourdieu escreve *A Dominação Masculina* (no original, *La Domination Masculine*). No livro, o autor reflete sobre a lógica de dominação que impera na sociedade patriarcal. O sociólogo expõe que na sociedade dominada por homens, esquemas de pensamento arbitrários e de aplicação universal, como o proposto pelo binarismo *masculino* em oposição a *feminino*, ratificam e naturalizam a noção de um sistema de diferenças entre homens e mulheres. Segundo Bourdieu,

a divisão das coisas e das atividades (sexuais e outras) segundo a oposição entre o masculino e o feminino recebe sua necessidade objetiva e subjetiva de sua inserção em um sistema de oposições homólogas, alto/baixo, em cima /embaixo, na frente/atrás, direita/esquerda, reto/curvo (e falso), seco/úmido, duro/mole, temperado/insosso, claro/escuro, fora (público) /dentro (privado) etc., que, para alguns, correspondem a movimentos do corpo (alto/baixo//subir/descer, fora/dentro// sair/entrar) (BOURDIEU, 2012, p. 16).

Dessa forma, o sujeito que vive na sociedade patriarcal “apreende o mundo social e suas arbitrárias divisões, a começar pela divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais, evidentes” (BOURDIEU, 2012. p. 17). Esse sistema de pensamento, percepção e ação possibilita “todo um reconhecimento de legitimação” (BOURDIEU, 2012. p. 17).

Segundo o sociólogo, a ordem social funciona como uma máquina simbólica que sanciona a dominação masculina por meios como a divisão social do trabalho, a distribuição estrita das atividades atribuídas a cada um dos gêneros, operando também por meio da estrutura de seus espaços, opondo o lugar de assembleia, reservado aos homens, e a casa, reservada às mulheres (BOURDIEU, 2012, p. 18). Sendo assim, o autor aponta que “o mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes” (BOURDIEU, 2012, p. 18).

É nesse contexto que o autor propõe a noção de violência simbólica. Segundo ele, a ordem social, a forma como a dominação masculina se impõe como algo natural, sendo reconhecida como tal, representaria uma forma de violência simbólica. Simbólica por ser uma violência sutil, às vezes não tão evidente quanto a física e, por esse motivo, invisível às próprias vítimas dominadas, que são incentivadas a naturalizá-la como algo que não se enquadra como violência. Bourdieu (2012, p. 46) afirma que as estruturas de dominação são produto de um trabalho incessante de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos, como os homens e instituições, como famílias, Igreja, Escola e Estado.

Nesse contexto, podemos considerar que a ordem social cria imposições veladas de comportamento para homens e mulheres. Porém, uma vez que na ótica dessa mesma ordem social os gêneros estão hierarquizados, as imposições que recaem sobre a mulher são mais pesadas e violentas do que as que recaem sobre os homens. Simone de Beauvoir (2019, p. 40) declara que a socialização feminina faz com que as mulheres, desde a infância, se preparem para os papéis da maternidade e da domesticidade por meio, por exemplo, das brincadeiras com bonecas.

Além disso, a forma pela qual pais educam crianças é diferente para meninos e meninas. Espera-se que meninos brinquem com mais liberdade, se aventurem brincando na rua, enquanto à menina recai, desde muito cedo, a obrigação de ajudar a mãe com as atividades domésticas. Segundo a autora,

jogos e sonhos orientam a menina para a passividade; mas ela é um ser humano antes de se tornar mulher; e já sabe que aceitar a si mesma como mulher é mutilar-se; e se a renúncia é tentadora, a mutilação é odiosa. O Homem, o Amor encontram-se muito longe ainda nas brumas do futuro; no presente, a menina busca, como seus irmãos, atividade, autonomia. [...] Seu impulso espontâneo para a vida, seu gosto pelo jogo, pelo riso, pela aventura, levam a menina a achar o círculo materno estreito, abafante. Ela gostaria de escapar à autoridade da mãe. É uma autoridade que se exerce de maneira muito mais cotidiana e íntima do que a que precisam aceitar os meninos (BEAUVOIR, 2019, p. 40).

Na adolescência e início da vida adulta, a jovem é incentivada a centralizar suas preocupações em torno de questões supérfluas, que não a colocam na posição de Sujeito e sim na posição de Outro com relação aos homens, uma vez que

já desligada de seu passado de criança, o presente só lhe aparece como uma transição; ela não descobre nele nenhum fim válido, mas tão somente ocupações. De uma maneira mais ou menos velada, sua juventude consome-se na espera, Ela aguarda o Homem.

Sem dúvida, o adolescente também sonha com a mulher, deseja-a; mas ela será apenas um elemento de sua vida: não resume seu destino (BEAUVOIR, 2019, p. 75).

Isto é assim porque a jovem é incentivada a ver o casamento e a maternidade como opções centrais desde muito cedo. Beauvoir aponta o fato de que os devaneios da mulher orientam-se de maneira diversa dos de jovens homens: “Ela pensará na aparência física, no homem, no amor; só dará o estritamente necessário a seus estudos, a sua carreira [...]” (BEAUVOIR, 2019, p. 121).

Em *A Criação do Patriarcado*, publicado pela primeira vez em 1986, Gerda Lerner escreve a respeito do desenvolvimento histórico do patriarcado e investiga as origens da ideia de submissão feminina e da subjogação de mulheres por homens. Para isso, ela recorre a evidências, desde a antiguidade até os dias atuais, de que as mulheres foram apagadas historicamente em prol da sociedade patriarcal e da manutenção dos ideais que privilegiam os homens. Ela afirma que a história, por ser escrita por homens, deu prioridade às realidades masculinas e colocou os homens em posição de destaque. Nesse contexto, a autora apresenta uma interessante alegoria para explicitar a condição das mulheres na sociedade patriarcal, comparando os atores sociais *homens* e *mulheres* com atores de uma peça de teatro:

Por fim, outra imagem. Homens e mulheres vivem em um palco no qual desempenham seus papéis designados, ambos de igual importância. A peça não pode prosseguir sem os dois tipos de atores. Nenhum deles “contribui” mais ou menos para o conjunto; nenhum é secundário nem dispensável. Mas o cenário é concebido, pintado e definido por homens. Homens escreveram a peça, dirigiram o espetáculo, interpretaram os significados da ação. Eles se autoescalaram para os papéis mais interessantes e heroicos, deixando para as mulheres os papéis de coadjuvante. Conforme as mulheres tomam consciência da diferença na forma como se encaixam na peça, pedem mais igualdade na distribuição de papéis. Elas ofuscam a atuação dos homens algumas vezes; em outras, substituem um ator que faltou. Por fim, com muito esforço, as mulheres ganham o direito ao acesso à distribuição igual de papéis, mas antes precisam “se qualificar”. Os termos das “qualificações” são novamente definidos por homens; eles julgam se as mulheres estão à altura; eles permitem ou negam a entrada delas. Dão preferência a mulheres submissas e àquelas que se encaixam com perfeição na descrição da vaga. Homens punem, por meio de ridicularização e exclusão, qualquer mulher que se ache no direito de interpretar o próprio papel ou - o pior dos pecados - reescrever o roteiro. Leva muito tempo para que as mulheres entendam que receber papéis “iguais” não as tornará iguais enquanto o roteiro, os objetos de palco, o cenário e a direção ficarem estritamente a cargo de homens. Quando as mulheres começam a se dar conta disso e se reúnem entre os atos, ou mesmo durante o espetáculo, para discutir o que fazer a respeito, a peça chega ao fim (LERNER, 2019, p. 48).

Nesse contexto, no presente capítulo, nos propomos a analisar algumas das jovens personagens que convivem com Marian MacAlpin, a protagonista de *A Mulher Comestível*. Tais personagens têm, de uma forma ou de outra, o casamento como preocupação central em suas vidas. Dessa forma, nos focaremos em suas trajetórias para entendermos os posicionamentos delas e de Marian a respeito do tema.

O trecho escolhido para figurar como epígrafe deste capítulo faz parte do romance *A Redoma de Vidro* (no original, *The Bell Jar*) publicado por Sylvia Plath em 1963, mesma década em que o romance *A Mulher Comestível* foi publicado. Em *A Redoma de Vidro*, a protagonista Ester Greenwood, considerada pelos críticos como uma personagem baseada na própria Plath, diante de uma fase de transição na sua vida, entra em crise e desenvolve um quadro depressivo que culmina em uma tentativa de suicídio. A cena da figueira verde é narrada pela protagonista e revela a angústia da jovem com relação às escolhas que definirão seu futuro. Escolhi a passagem para abrir meu texto por ela trazer um paralelo com o tópico do capítulo. Ester Greenwood, e podemos supor que, por extensão, Sylvia Plath, parecia acreditar que as possibilidades para o seu futuro dependiam dela e de suas escolhas. Nesse contexto, a personagem teria uma vasta gama de possibilidades e, se não as alcançou, foi porque falhou em decidir qual caminho queria seguir. Porém, nos propomos aqui a, de certa forma, refutar essa ideia, uma vez que partimos da premissa de que a liberdade de escolha da mulher naquele contexto é limitada, fazendo-a tender, desde muito cedo, a priorizar o casamento e a maternidade como preocupações centrais em detrimento de outras opções. Sendo assim, a ideia de variadas possibilidades de escolha para o futuro de mulheres se apresenta, na verdade, como ilusória.

## 2.2. Clara: esposa, mãe e dona de casa

Na década de 1960, quando o romance *A Mulher Comestível* foi escrito por Margaret Atwood, a convenção social para jovens mulheres de classe média era o casamento logo após a graduação na faculdade. O ideal feminino da época era o estereótipo da “dona de casa norte-americana”<sup>30</sup>, que deveria ser “sadia, bonita, educada e dedicada aos filhos e ao lar”

<sup>30</sup> Esta é a forma como Betty Friedan se refere ao estereótipo. É sabido que existe um costume socialmente naturalizado, de viés bastante colonialista, de usar “americano” ou “norte-americano” como se fossem sinônimos para “estadunidense”. Não fica claro se, no discurso de Friedan, “norte-americana” é usado nesse sentido, ou se ela pretende estender o estereótipo aos outros países norte-americanos e, especificamente, ao país vizinho, o Canadá. De qualquer forma, uma vez que o Canadá, de fato, faz parte do subcontinente da América do Norte e que o estereótipo proposto por Friedan se aplica também ao que estava em voga no Canadá da década de 1960, eu escolhi manter a expressão utilizada pela autora. Apesar disso, faço aqui a

(FRIEDAN, 1971, p. 19). Em *Mística Feminina*, Betty Friedan (1971) afirma que nos anos de 1950 e 1960 o estreito modelo feminino da dona de casa norte-americana passa a representar a “mística da realização feminina” e adquire cada vez mais adeptas nos quinze anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial. Naquele período,

Milhões de mulheres moldavam sua vida à imagem daquelas bonitas fotos de esposa suburbana beijando o marido diante do janelão de casa, descarregando um carro cheio de crianças no pátio da escola e sorrindo ao passar o novo espalhador de cera no chão da cozinha impecável, [...] Lamentavam suas pobres mães frustradas, que haviam sonhado seguir carreira. Seu sonho único era ser esposa e mãe perfeita. Sua mais alta ambição, ter cinco filhos e uma bonita casa. Sua única luta, conquistar e prender o marido. Não pensavam nos problemas do mundo para além das paredes do lar e, felizes em seu papel de mulher, desejavam que os homens tomassem as decisões mais importantes, e escreviam, orgulhosas, na ficha de recenseamento: ‘Ocupação: dona de casa’. [...] Se surgisse uma crise nas décadas de 50 e 60, a mulher sabia que havia algo errado no seu casamento ou nela própria (FRIEDAN, 1971, p. 20).

A personagem Clara, amiga da protagonista de *A Mulher Comestível*, se enquadra no estereótipo da dona de casa norte-americana que estava em voga nas décadas de 1950 e 1960. Tendo como centro de sua vida a sua família, a personagem se dedica integralmente aos papéis de esposa e mãe. Marian lembra-se que desde os tempos de escola sua amiga se enquadrava no que seria o ideal de feminilidade:

Eu me sentei fitando o centro do teto [...] e lembrando-me de Clara nos tempos de ginásio [...]. Naquela classe cheia de adolescentes gordas de tanto comer batata frita engordurada, *ela era nosso ideal de translúcida feminilidade*, feminilidade de anúncio de perfume. Na universidade [...] deixara crescer um cabelo loiro, que dava um ar mais medieval do que nunca: eu a associava com as damas sentadas em jardins de rosas nas tapeçarias. Claro que mentalmente ela não era assim, mas eu sempre me deixei influenciar pelas aparências (ATWOOD, 1987, p. 41. grifo meu).

Marian comenta que quando sua amiga conheceu o marido, Joe, os dois pareciam formar um casal perfeito. Joe exibia as características cavaleirescas vistas como ideais por muitas garotas: “Às vezes sua adoração recíproca, antes do casamento, era ridiculamente idealística; a gente esperava que Joe estendesse o casaco nas poças de lama ou caísse de joelhos para beijar as botas de clara” (ATWOOD, 1987, p. 41-42). No segundo ano de universidade, a personagem Clara se casa com Joe e, mais tarde, diante de uma gravidez não planejada, deixa os estudos para se dedicar à vida de dona de casa e mãe. Ele, por sua vez,

---

ressalva de que não compactua com a invisibilização dos outros países da América do Norte em prol da “megalomania” colonialista imposta pelos ideais imperialistas estadunidenses.

continua os estudos em nível de pós-graduação e se torna professor universitário. Ela acreditava que, após o nascimento do primeiro filho, poderia voltar a estudar e concluir o curso superior. Isso não acontece, uma vez que, após o nascimento da criança, Clara engravida novamente. A protagonista nota que a amiga vem se sentindo cada vez mais infeliz com sua vida, como fica claro no trecho em que ela afirma que Clara “ultimamente vinha fazendo comentários amargos sobre ser ‘apenas uma dona de casa’ ” (ATWOOD, 1987, p. 43).

A situação de Clara não era incomum para a época, visto que muitas foram as mulheres que nas décadas de 1950 e 1960 largaram seus estudos para se dedicarem à vida familiar. Betty Friedan (1971, p. 18) afirma inclusive que naquelas décadas eram vários os casos de moças que frequentavam a universidade exclusivamente para arranjar um marido. Segundo a autora, estima-se que, naquele período histórico, 60% das jovens abandonaram a faculdade para casar ou temiam que o excesso de conhecimento fosse um obstáculo ao casamento. Toda essa centralidade dada ao casamento e à vida familiar fazia com que as mulheres, uma vez casadas, se sentissem infelizes. No primeiro capítulo de *Mística Feminina* (1971), intitulado “O problema sem nome”, Betty Friedan reflete sobre o problema que assombrava as donas de casa norte-americanas da época: depois de alguns anos de casadas, essas mulheres se sentiam vazias e incompletas, vendo suas idealizações sobre a vida matrimonial e familiar frustradas. O problema era ainda maior para as mulheres que tivessem continuado seus estudos, já que “a mulher estava recebendo educação cada vez mais elevada, de maneira que se sentia infeliz com o papel de dona de casa” (FRIEDAN, 1971, p. 23). Uma edição do *New York Times* de junho de 1960 denominava a insatisfação da dona de casa de ensino superior completo de “o problema da dona de casa culta”. Segundo o jornal, “inúmeras jovens casadas [...] cuja educação as projetou no mundo das ideias, sentem-se sufocadas pela rotina doméstica, achando-a incompatível com a sua capacidade” (apud FRIEDAN, 1971, p. 23).

Marian sente pena da vida restrita que Clara leva e vê com pesar a frustração e inércia da antiga colega de universidade. Em uma visita à casa de Joe e Clara, a protagonista prefere não comentar sobre as novidades de sua própria vida por medo de frustrar ainda mais a amiga:

Estava tentando lembrar-me de coisas que a distraíssem, mas o que quer que eu falasse, do escritório ou dos lugares onde tinha estado ou da mobília do apartamento, apenas lhe lembraria da própria inércia, a falta de espaço e tempo, os dias sufocantes de pequenos detalhes imprescindíveis (ATWOOD, 1987, p. 37).

Simone de Beauvoir considera que o maior drama do casamento não está restrito ao fato de, em muitos casos, ele ser fonte de frustração para a mulher, já que “– não há seguro de felicidade – e sim, no fato de que a mutila; obriga a mulher à repetição e à rotina [...]. Com vinte anos, dona de um lar, presa para sempre a um homem, com um filho nos braços, eis a vida acabada definitivamente” (BEAUVOIR, 2019, p. 272).

Clara parece extremamente insatisfeita com a vida que leva. Grávida de seu terceiro filho, ela anuncia para as amigas que depois do parto começará a tomar pílulas anticoncepcionais, mesmo temerosa por achar que o método contraceptivo “podia mudar sua personalidade” (ATWOOD, 1987, p. 43). A dinâmica marital entre Joe e Clara não parece se restringir aos papéis de gênero socialmente atribuídos ao homem e à mulher no contexto familiar. Joe cuida dos filhos e divide os afazeres domésticos com a esposa. Mas a presteza de Joe pode também ser vista como forma de controle masculino. Ainsley, a outra amiga de Marian, em uma conversa com a mesma insinua a possibilidade de o marido de Clara ser tão prestativo nos afazeres domésticos e cuidados com as crianças como forma de manter a esposa dependente:

- [...] Você não pode dizer que o tipo de vida de Clara e Joe seja ideal para uma criança. [...]
- Mas Joe é maravilhoso! - exclamei. - Faz tudo por ela! O que seria de Clara sem ele?
- Exatamente – replicou Ainsley. - Ela teria que lutar por si mesma. E lutaria. [...]

A respeito do medo masculino de perder a dependência da mulher e esposa, Beauvoir afirma que o homem casado da sociedade patriarcal “se acha tão convencido de seus direitos que a menor autonomia conservada pela mulher lhe parece uma rebeldia; gostaria de impedi-la de respirar sem ele” (BEAUVOIR, 2019, p. 250). Ao comentar sobre esse assunto, Virginie Despentes (2016, p. 18) afirma que os instrumentos de controle fazem as mulheres assimilarem a ideia de que a independência feminina é nociva e deve ser evitada.

Além da necessidade de controlar e manter Clara dependente, Joe também apresenta várias características que estão de acordo com os estereótipos de masculinidade e demonstram uma visão de mundo pautada em noções patriarcais. Marian comenta que ele “tende de algum modo a pensar que todas as moças solteiras são facilmente ludibriadas e precisam de proteção” (ATWOOD, 1987, p. 41). Em um outro momento da narrativa, ao comentar sobre a infelicidade de Clara, ele fica pesaroso com o fato de a esposa ter começado a formação



superior. O personagem faz a absurda afirmação de que, para ele, talvez “a solução fosse proibir as mulheres de frequentarem a universidade; assim, mais tarde, não ficariam eternamente pensando que fracassaram no campo intelectual” (ATWOOD, 1987, p. 254).

A passividade de Clara com relação ao marido, aos filhos e à vida choca Marian. A protagonista comenta que a amiga era desorganizada e passiva. Joe era quem tomava a maioria das decisões da casa e tomava as atitudes práticas no lar, ao passo que Clara “simplesmente parava inerte enquanto o acúmulo de sujeira aumentava ao seu redor, incapaz de removê-la ou esquivar-se. As crianças também eram assim; até seu corpo de algum modo parecia fugir-lhe ao controle, seguindo o próprio rumo sem obedecer a seus comandos” (ATWOOD, 1987, p. 42). Marian, reproduzindo a noção imposta pela sociedade patriarcal de que mães devem ser naturalmente zelosas e caprichosas no cuidado com os filhos e do lar, parece recriminar a forma desorganizada com que a amiga conduz a vida familiar.

Em *Teoria King Kong*, Virginie Despentes (2016, p. 18), ao discutir a maternidade, afirma que a propaganda “pró-maternidade” se tornou um método contemporâneo e sistemático de dupla obrigação para mulheres, as incentivando a ter filhos como forma de autossatisfação sem considerar que mães vivem “[...] em meio a uma sociedade desajustada, em que o trabalho assalariado é uma condição de sobrevivência social, embora não seja garantido para ninguém, sobretudo para mulheres” (DESPENTES, 2016, p. 18). A autora escreve ainda que embora a sociedade reforce a ideia de que a felicidade feminina não exista sem filhos, as condições sociais para a convivência de mães e para a criação de crianças são muito precárias. Segundo Despentes, a sociedade patriarcal e de consumo parece insistir em fazer a mulher se sentir inadequada:

É preciso, de qualquer jeito, que a mulher se sinta fracassada. O que quer que elas façam, devemos poder demonstrar que não o fizeram direito. Não há atitude correta, o fato é que nós cometemos um erro ao fazer nossas escolhas e somos tidas como responsáveis por uma falência que na verdade é coletiva e mista (DESPENTES, 2016, p. 19).

A relação de Marian com a maternidade é conflituosa. Na terceira gravidez de Clara, as amigas Marian e Ainsley vão visitá-la e a percepção da protagonista ao ver a amiga grávida é de grande estranhamento. Ela descreve o que vê em termos grotescos: “Clara no jardim, sentada numa cadeira de vime redonda como um cesto com pernas de metal [...] O corpo de Clara é tão magro que sua gravidez é sempre bojudamente óbvia e, agora, no sétimo mês, ela parecia uma jiboia que engolira uma melancia” (ATWOOD, 1987, p. 36). Em um outro

momento, ela diz que a amiga se parece com “um estranho produto vegetal, um tubérculo bulboso que havia lançado quatro pequenas raízes brancas e uma minúscula flor amarelo-clara” (ATWOOD, 1987, p. 36).

A própria Clara, em várias passagens, se refere à maternidade em termos repulsivos e compara as crianças com animais, parasitas, comidas ou seres inanimados. Ao passar sua bebê para o colo de Ainsley, ela chama a criança de “sanguessuga” e diz “- Às vezes eu acho que ela está toda coberta de ventosas, como um polvo”. Em determinado momento, quando a bebê urina nas roupas de Ainsley, ela chama a filha de “hidrante danado” e “gêiser fedorento” e completa, falando para as amigas “- Nunca acreditem no que dizem sobre instintos maternos. [...] Não vejo como alguém pode amar os filhos antes de eles se transformarem em seres humanos” (ATWOOD, 1987, p. 38). Marian comenta que nenhum dos filhos de Clara foi planejado, dizendo que ela “recebeu a primeira gravidez atônita por acontecer-lhe tal coisa; a segunda, consternada; e agora na terceira afundara num sombrio mas inerte fatalismo” (ATWOOD, 1987, p. 42). A protagonista afirma ainda sobre Clara: “as metáforas que ela usava para crianças incluíam crustáceos recobrando um navio e moluscos agarrando-se a uma rocha” (ATWOOD, 1987, p. 42). Quando o terceiro filho da personagem nasce, ela fala que o bebê parece uma “ameixa vermelha e seca” (ATWOOD, 1987, p. 144)

A inércia da mulher grávida e a semelhança do feto com um parasita foram apontadas por Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* (2019). Para ela, a gravidez é “um drama que se desenrola para a mulher entre si e si” (BEAUVOIR, 2019, p. 295) e gera sentimentos ambivalentes na futura mãe. Segundo a autora, na gravidez, a mulher se sente enriquecida, mas também mutilada:

o feto é uma parte do seu corpo, mas também um parasito que a explora; ela o possui e é por ele possuída; ele resume todo o futuro e, carregando-o, ela sente-se ampla como o mundo; mas essa própria riqueza a aniquila: tem a impressão de não ser mais nada. [...] O que há de singular na mulher grávida é que, no mesmo momento em que se transcende, seu corpo é apreendido como imanente: encolhe-se em si mesmo, em suas náuseas e seus incômodos; deixa de existir para si só e é quando se faz então mais volumoso do que nunca (BEAUVOIR, 2019, p. 295).

Após o parto do terceiro filho de Clara, descobrimos que, aos olhos de Marian, a gravidez despersonalizava a amiga. Além disso, a protagonista considerava que enquanto grávida a personagem não tinha posse total do próprio corpo. Depois do parto do bebê, Marian

Pensava que, agora que Clara estava voltando a seu tamanho normal, poderia lhe falar com maior liberdade: não se sentiria dirigindo a palavra a uma intumescida massa de carne com uma minúscula cabeça de alfinete, forma que a fazia pensar numa formiga rainha, *inchada pelo peso de uma sociedade inteira, uma semipessoa* – ou, às vezes pensava, diversas pessoas. Um monte de personalidades ocultas que ela absolutamente não conhecia. Num impulso, decidiu comprar-lhe rosas: um presente de boas-vindas à verdadeira Clara, de novo na insatisfeita posse do próprio corpo (ATWOOD, 1987, p. 126. grifo meu).

Em visita à maternidade na qual o parto de Clara acontece, a protagonista comemora o fato de poder conversar com a amiga novamente e se surpreende com a tagarelice da mesma. Mais uma vez, ela demonstra ver a gravidez como uma experiência que despersonaliza a mulher e faz com que a futura mãe seja reduzida a objeto:

no último estágio, mais vegetativo, da gravidez, tendia a esquecer que Clara possuía um cérebro ou quaisquer faculdades de percepção além das puramente sensitivas, como a de uma esponja, pois passava a maior parte do tempo absorva em seu tuberoso abdome, ou absorvida por ele (ATWOOD, 1987, p. 142).

Após o parto da amiga, Marian visita a casa de Clara e Joe. Naquele momento da narrativa a protagonista já estava noiva de Peter e sua aversão a comida estava se agravando. Ao assistir Clara com o recém-nascido, Marian se surpreende invejando-a, por já ter o futuro definido:

Olhando-a sentada ali, com o bebê a morder-lhe os botões da blusa, Marian surpreendeu-se invejando Clara pela primeira vez em três anos. O que tinha de acontecer para Clara já havia acontecido: ela se transformara no que ia ser. Não se tratava de querer trocar de lugar com Clara; ela só queria poder preparar-se. Tinha medo de acordar um dia e descobrir que já havia mudado sem perceber (ATWOOD, 1987, p. 222).

### **2.3. Ainsley: a transgressora com tendências feministas**

A outra amiga de Marian, Ainsley Tewce, divide um apartamento com a protagonista e é vista por ela como uma jovem obstinada que, quando quer, é capaz de assumir um ar inocente para enganar as pessoas ao seu redor.

Marian afirma que ela e Ainsley não têm muito em comum. Ainsley veio de uma cidade grande, bebe bastante, não é organizada e fala muito, às vezes sendo indiscreta. Marian veio do interior, bebe moderadamente, é organizada, centrada e discreta. Segundo a

protagonista, ela e a colega de apartamento se entendem bem “por meio de um ajuste simbiótico de hábitos e com um mínimo daquela hostilidade velada que se encontra com frequência entre mulheres” (ATWOOD, 1987, p. 19).

Ainsley é formada em psicologia, mas trabalha em uma fábrica de escovas de dentes elétricas. Sua função é testar as escovas. Ela vê esse emprego como uma fonte de renda temporária, quer mesmo é trabalhar em uma dessas pequenas galerias de arte e conhecer os artistas que fazem exposições. Marian inveja a natureza temporária e incomum do emprego de Ainsley. Além disso, a protagonista invejava o fato de a amiga saber o que queria para o futuro:

Enquanto eu caminhava rapidamente para o edifício onde trabalho, vi-me invejando Ainsley por seu emprego. Embora o meu fosse mais bem pago e mais interessante, o dela era mais temporário: ela tinha ideia do que queria fazer depois [...] (ATWOOD, 1987, p. 20).

Um outro aspecto da personalidade de Ainsley que deve ser mencionado é o fato de a jovem não agir de acordo com o que a sociedade espera das mulheres. Ela fala o que pensa, namora muitos rapazes e costuma se referir aos homens em termos utilitários, constantemente tentando adivinhar como os homens que conhece se comportam sexualmente. Esse comportamento costuma gerar julgamentos das pessoas que a rodeiam. Peter, o noivo de Marian, considera Ainsley uma mulher cheia de opiniões “insípidas e radicais” (ATWOOD, 1987, p. 74).

Em um almoço com Marian e as três jovens que trabalham na *Seymour Surveys*, Ainsley diz que um homem que trabalha com ela “[...] é tão chato! Aposto que é horrível na cama” (ATWOOD, 1987, p. 28). Após o comentário, a protagonista percebe as três colegas de trabalho recriminando a amiga: “As virgens do escritório contorciam-se. Incomoda-as o jeito despachado com que Ainsley se refere aos vários homens de sua vida” (ATWOOD, 1987, p. 28). Uma outra personagem mulher que também recrimina o estilo de vida de Ainsley é a proprietária da casa em que as duas moram, personagem sem nome, a quem as moças se referem pela alcunha de “senhora lá debaixo”. A proprietária, uma senhora de meia-idade, bisbilhota a vida das meninas locatárias e parece julgar Marian como uma “boa moça”, enquanto considera Ainsley um mau exemplo para jovens mulheres.

Em *Sexual / Textual Politics*, Toril Moi (1985, p. 65) afirma que a opressão patriarcal consiste na imposição de padrões sociais de feminilidade com o objetivo de fazer com que mulheres acreditem que tais construções são naturais. Dessa forma, uma mulher que recusa se

enquadrar em tais padrões é rotulada como “não feminina e inatural”. Tal ideia vai ao encontro das proposições de Pierre Bourdieu sobre a dominação masculina.

Chimamanda Ngozi Adichie afirma que a socialização feminina, desde a primeira infância, inculca-nos a noção de que comportamentos que são vistos como comuns para homens devem ser considerados absurdos quando executados por mulheres:

Se, por um lado, perdemos muito tempo dizendo às meninas que elas não podem sentir raiva ou ser agressivas ou duras, por outro, elogiamos ou perdoamos os meninos pelas mesmas razões. Em todos os lugares do mundo, existem milhares de artigos e livros ensinando o que as mulheres devem fazer, como devem ou não devem ser para atrair e agradar os homens. Livros sobre como os homens devem agradar as mulheres são poucos (ADICHIE, 2015, p. 8).

Após uma visita ao casal Joe e Clara, que esperam o nascimento de seu terceiro filho, Ainsley decide que também quer ter um filho. Ela anuncia a decisão à amiga Marian e esta, surpresa com a notícia, pergunta se ela vai se casar. A personagem responde que quer ser uma mãe solteira e independente, já que, segundo ela, o casamento “[...] é o problema da maioria das crianças, elas têm pais demais” e ainda “o que estraga as famílias hoje em dia são os maridos [...]” (ATWOOD, 1987, p. 45). Ao ser acusada pela amiga de querer ter um filho “ilegítimo” e criá-lo sozinha, Ainsley protesta: “-Por que usar essa horrível palavra burguesa? O nascimento é legítimo, não é? Você é uma vestal, Marian, e esse é o problema da sociedade inteira” (ATWOOD, 1987, p. 47).

O desejo da personagem de viver a experiência da maternidade sozinha, sem a participação de um homem na criação da criança, estando ciente de que tal decisão gerará censura por parte da sociedade, já é, por si só, uma transgressão. Como aponta Simone de Beauvoir no volume II de *O Segundo Sexo*, “a maternidade, em particular, só é respeitada na mulher casada; a mãe solteira permanece um objeto de escândalo e o filho é para ela um pesado *handicap*” (2019, p. 191). A autora expõe que “um filho ilegítimo é, na maioria das civilizações, um tal *handicap* social e econômico para a mulher não casada que há jovens que se suicidam ao saberem que estão grávidas” (BEAUVOIR, 2019, p. 140).

A personagem começa então a planejar como executaria o plano de engravidar sem se casar. Ela chega à conclusão de que precisa primeiro encontrar um homem ideal que pudesse engravidá-la. Esse homem precisava “ter uma hereditariedade decente e uma aparência razoavelmente boa” (ATWOOD, 1987, p. 48). Ela também declara achar importante que o escolhido coopere, compreenda e não exija casar-se com ela. Ainsley não espera que o homem

escolhido cumpra com nenhuma obrigação de pai, nem mesmo estritamente financeira. Para ela, o homem que a engravidará terá apenas a função utilitária de lhe dar o que ela quer: um filho.

A escolha de Ainsley é arrojada, já que a experiência da maternidade costuma só receber sanção social quando a mulher é casada. A personagem não quer se casar e não se importa com as críticas que a sociedade possa lhe fazer. Simone de Beauvoir aponta para o fato de que “a mãe solteira é ainda desprezada; é somente no casamento que a mãe é glorificada” (2019, p. 329). A autora vê os casos em que a mulher quer, por escolha e planejamento próprios, ter um filho independentemente de um homem, como raros.

Um dos candidatos escolhidos por ela é Len Slank. O personagem é um mulherengo, amigo de Marian dos anos de faculdade. Ele é descrito por Clara como “um sujeito legal, mas horrível com as mulheres, uma espécie de sedutor de mocinhas. Diz que qualquer uma com menos de dezessete anos é velha demais” (ATWOOD, 1987, p. 37-38). Len constantemente faz comentários misóginos e trata mal as mulheres com quem se relaciona. Em conversa com Peter, o namorado de Marian, ele diz que “é preciso ficar atento com as mulheres quando começam a perseguir a gente. Estão sempre querendo que a gente case com elas. Precisa atingir o alvo e correr. Pegue-as antes que elas o peguem e caia fora” (ATWOOD, 1987, p. 73 – 74).

Percebemos, então, que a forma com que ele se relaciona com mulheres é predatória. Ele vê relacionamentos como um sistema no qual, se ele não age como predador que captura a mulher, como uma presa, e em seguida a descarta, será ele o capturado.

Marian percebe a natureza utilitária que Len dá as suas relações com as mulheres, chegando a reconhecer que “as mulheres constantemente o chamavam de misóginos, e os homens o chamavam de misantropo, e talvez ele fosse ambas as coisas” (ATWOOD, 1987, p. 96). A personagem aponta ainda que ele,

A sua maneira deformada, [...] era um tipo de moralista às avessas. Gostava de falar como se todo mundo estivesse procurando apenas sexo e dinheiro, mas, quando alguém lhe dava uma demonstração de suas teorias na vida real, reagia com causticantes invectivas críticas. Sua mistura de cinismo e idealismo tinha muito a ver com sua preferência por “corromper”, como dizia, jovencinhas, em vez de aventurar-se na categoria das mulheres mais maduras. *O supostamente puro, o inalcançável, atraía o idealista que havia nele; mas, assim que conseguia o que queria, o cínico achava a coisa estragada e jogava-a fora.* “Ela se revelou exatamente igual a todas as outras”, comentava com amargura (ATWOOD, 1987, p. 95 – 96. grifo meu)

Como se pode perceber, para Len, mulheres poderiam ser qualificadas em duas categorias: a das puras e inocentes, dignas de sua admiração, e a das “corrompidas”. Com visão de mundo binária, sexista e limitada, ele se considera agente na corrupção de mulheres. Não considera que as mulheres que se relacionam com ele tenham escolhas e desejos próprios. A liberdade da mulher o assombra. Ele idealiza e idolatra também o recato das mulheres casadas:

Tratava com devoção as mulheres que considerava fora de seu alcance, como as esposas dos amigos. Confiava nelas em um grau irreal, simplesmente porque seu próprio cinismo nunca o forçaria a testá-las: elas eram não só inexpugnáveis como, de qualquer modo, velhas demais para ele. Clara, por exemplo, ele idolatrava (ATWOOD, 1987, p. 96).

Para melhor conhecer Len, Ainsley arma uma emboscada e obriga Marian a participar. O intuito é fazê-lo acreditar que ela é bem mais jovem do que realmente é. Ela pretende se passar por uma garota recém-saída da adolescência, muito inocente e inexperiente. As duas amigas fingem que Ainsley vive sob tutela de Marian e que os pais da mesma, que moram longe, confiam na protagonista para tomar conta da jovem. O plano de Ainsley é executado em um jantar no qual estão presentes ela, Marian, Peter e Len. A noite inteira, a jovem interpreta o personagem de garota inocente e Len parece se encantar cada vez mais. Peter, que nunca gostou de Ainsley e a considerava uma má companhia para a noiva, naquela noite, sem saber dos planos das duas e diante do comportamento recatado que Ainsley exibia, fica impressionado. Mais tarde, em uma briga com Marian ele chega a comparar as duas: “- Ainsley comportou-se direitinho, por que você não podia se comportar também? O seu problema – acrescentou rude – é que você rejeita sua feminilidade” (ATWOOD, 1987, P. 89). Percebemos então que, para Peter, a mulher ideal é aquela que se comporta de maneira infantilizada e recatada, sem expressar opiniões e se submetendo aos homens com quem convive.

Simone de Beauvoir afirma que dentre as imposições sociais que recaem sobre a mulher estão as noções associadas ao recato feminino. Segundo a autora, nas mulheres “a despreocupação torna-se falta de compostura; esse controle de si a que a mulher é obrigada, e se torna uma segunda natureza na ‘moça bem-comportada’, mata a espontaneidade; a experiência viva é com isso reprimida, do que resultam tensão e tédio” (BEAUVOIR, 2019, p. 82).

Depois daquela noite, a personagem escolhe Len como o futuro pai de seu filho, mas as razões para tal escolha não ficam muito claras. Apesar de ela dizer à Marian que o escolheu por seu físico, saúde e por seus antepassados serem saudáveis, a razão exata nunca é exposta abertamente. Podemos considerar que Ainsley escolhe Len justamente pelo que ele representa socialmente: o homem galanteador, que exibe comportamentos sexistas, não quer se casar e objetifica mulheres no dia-a-dia. Dessa forma, engravidar dele, enganando-o e fingindo ser uma jovem inexperiente e indefesa, funciona até mesmo como inversão do esquema já naturalizado por ele e pela sociedade patriarcal. No caso é ela quem está reduzindo-o ao *status* de objeto. É ela quem o está transformando em presa.

As relações predatórias são comuns em um contexto no qual a ordem social incentiva as relações de dominação. Em *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida*, Simone de Beauvoir compara as relações entre homens e mulheres com relações predatórias, principalmente as relações sexuais. É o que percebemos quando a autora afirma que para a jovem mulher “a transcendência erótica consiste em aprender a se tornar presa. Ela torna-se um objeto; e apreende-se como objeto; é com surpresa que descobre esse novo aspecto de seu ser” (BEAUVOIR, 2019, 85). Nesse mesmo sentido, em *A Dominação Masculina*, Pierre de Bourdieu afirma que o desejo masculino pela mulher é um desejo de posse que se manifesta “como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação” (BOURDIEU, 2012, p. 31).

Quando Len fica sabendo da gravidez de Ainsley, o personagem se revolta por ver invertida a relação predatória. Foi ele quem caiu na armadilha criada pela personagem e foi usado por ela. Uma vez informado de que Ainsley teria um filho com ele, mas que ela queria criá-lo sozinha, eles discutem e a natureza predatória da relação fica clara:

- Bom, eu não estou feliz coisa nenhuma [...] O tempo todo você só me usou. Que débil mental que eu fui em pensar que você era doce e inocente, e agora eu sei que na verdade você esteve na faculdade! Oh, são todas iguais. Você não tinha o menor interesse por mim, tudo o que você queria de mim era o meu corpo!

-E o que você queria de mim? - Ainsley perguntou suavemente – Seja como for, não peguei nada além disso. Você pode ficar com o resto. E pode conservar sua paz de espírito, eu não o estou ameaçando com uma petição de paternidade (ATWOOD, 1987, p. 173).



Durante a gravidez, Ainsley assiste a uma palestra, ministrada por um psicólogo, com o tema maternidade. Nela, o profissional fala sobre imagem paterna e afirma que crianças que crescem sem uma figura masculina se tornam adultos problemáticos, especialmente se a criança for menino. Com o reforço do psicólogo à norma social que estipula como regra as famílias formadas por mãe, pai e crianças, Ainsley começa a questionar sua escolha. Reconsiderando, ela convida Len à sua casa e pede que ele assuma a paternidade do filho. O personagem se recusa e, revoltado com a proposta, resolve ir embora. Ainsley e Marian vão atrás dele e, na escada do prédio, os três se deparam com um grupo de mulheres idosas que visitavam a proprietária da casa na qual as meninas moravam. Ainsley agarra Len pela blusa, tentando convencê-lo a ficar. A passagem demonstra o pavor de Len, ao sentir que a situação estava invertida e que, naquele caso, rodeado por mulheres, era ele quem poderia se tornar a presa:

Len olhou por cima do ombro, depois para baixo. Era impossível recuar. Estava cercado pelo inimigo; não havia alternativa senão marchar bravamente para a frente.

Não só isso: ele tinha uma plateia. Seus olhos giraram como o de um cão raivoso.

- Suas putas ferozes, predatórias, malditas, fodidas, vão todas para o inferno! Todas vocês! Na parte de baixo vocês são todas iguais! - Berrou, articulando muito bem as palavras, pensou Marian.

Ele livrou a manga com um puxão.

- Você nunca vai me agarrar – gritou para Ainsley (ATWOOD, 1987, p. 232).

Ainsley decide então procurar outro homem que possa ser uma figura paterna para seu filho. Na mesma noite da discussão acontece a festa de oficialização do noivado de Marian e Peter. Ainsley comparece e, ao encontrar Len, anuncia para todos da festa que os dois teriam um filho, em uma tentativa de convencê-lo a assumir a criança por pressão social. Len se revolta e joga uma caneca de cerveja na personagem. Nesse contexto, Fisher Smythe, um estudante de pós-graduação em Língua Inglesa, conhecido de Marian, se compadece da situação de Ainsley e a ajuda. O personagem, que tem várias características cavalheirescas, oferece suas roupas à jovem: “-Permita-me – disse-lhe - não queremos que você apanhe um resfriado, queremos? Não no seu estado. - Pôs-se a enxugá-la com o suéter. Seus olhos estavam úmidos de solicitude” (ATWOOD, 1987, p. 260). Após aquela noite, Marian fica sabendo que Ainsley e Fisher se casaram e passarão a lua-de-mel nas cataratas do Niágara.

Podemos então perceber que não é tão fácil assim transgredir as normas sociais impostas às mulheres. Ainsley, a mais resoluta das personagens de *A Mulher Comestível*,

acaba tendo como fim o casamento e a maternidade, assim como a passiva Clara. A palestra que faz Ainsley mudar de ideia quanto a criar o filho sozinha é ministrada por um psicólogo, um homem. Como tal, ele reproduz ideais patriarcais que reforçam as ideias das divisões impostas ao masculino e ao feminino. Ele reproduz a noção de que a mãe, por ser mulher (como apontado por Beauvoir, o Outro, o inessencial), em oposição ao pai (o Sujeito, o essencial), não é suficiente para criar um filho sozinha. Dessa forma, a personagem do romance que mais desafia as normas sociais impostas às mulheres, acaba abrindo mão de suas aspirações iniciais e se rendendo ao casamento com um personagem que reforça alguns dos estereótipos atribuídos ao masculino, como os de cavalheirismo e instinto de proteção. Nesse contexto, ela se torna esposa e dona de casa, deixando de lado os planos de ser uma mãe independente e seguir carreira.

No final do romance, Marian, ao saber do destino da amiga, questiona a possibilidade de felicidade futura de Ainsley. A protagonista percebe que talvez as escolhas da sua colega de apartamento não tenham sido muito acertadas: “Espero que dê tudo certo para Ainsley [...]. Pelo menos – disse -, ela *conseguiu o que ela pensa que quer*, e acho que deve ser alguma coisa” (ATWOOD, 1987, p. 300. grifo meu).

#### **2.4. Lucy, Millie e Emmy: “as virgens do escritório”**

As três colegas de trabalho de Marian, as quais a protagonista e Ainsley se referem como “as virgens do escritório”, são três jovens que se esforçam para se adequar aos padrões de beleza e aos ditames do que configura a moça recatada na década de 1960. Embora sejam jovens independentes, o objetivo não abertamente declarado das três é o mesmo: arrumar um marido. Apesar disso, elas encontram dificuldades em alcançarem esse destino. Marian descreve a aparência das três colegas assim:

[...] todas loiras artificiais – Emmy, a datilógrafa, usa o cabelo solto e com reflexos; Lucy, a que atua como uma espécie de relações públicas, usa-o platinado e elegantemente penteado; e o de Millie, a assistente australiana da sra. Bogue, é avermelhado pelo sol e curto [...] (ATWOOD, 1987, p. 26).

O fato de as três colegas terem os cabelos loiros artificiais aponta para a tentativa de se enquadrarem nos padrões de beleza. Em *O mito da beleza*, Naomi Wolf reflete a respeito de como os padrões de beleza impostos às mulheres são prejudiciais para a convivência

feminina. A autora expõe que o padrão de beleza ocidental, que consiste em mulheres altas, loiras, magras e brancas configurou por anos a aparência física almejada pelas mulheres e desejada por homens ao redor do mundo. Segundo Wolf, o mito da beleza cria a noção de que as mulheres são rivais:

Para que as mulheres aprendessem a se temer mutuamente, tivemos de ser convencidas de que nossas irmãs possuem alguma arma secreta, misteriosa e poderosa que será usada contra nós — sendo essa arma imaginária a “beleza”. A essência do mito — e motivo pelo qual ele foi tão útil no combate ao feminismo — está em sua capacidade de dividir. É possível vê-la e ouvi-la por toda parte. “Não me odeie por eu ser linda” (L’Oréal). [...] “Alta, loira. Você não sente vontade de matá-la?” A rivalidade, o ressentimento e a hostilidade provocados pelo mito da beleza são profundos (WOLF, 2018, p. 155).

Ainsley e Marian apelidaram as três colegas de escritório da *Seymour Surveys* de “virgens do escritório”, pois Emmy, Lucy e Millie preferem se manter virgens até o casamento:

[...] como várias vezes confessaram sobre restos de café e migalhas de torradas, são todas virgens: Millie, por causa de um sólido guia prático para moças (“Acho que a longo prazo é melhor esperar até casar, você não acha? Menos aborrecimento”); Lucy, por causa da intimidação social (“O que os outros vão dizer?”) [...]; e Emmy, a hipocondríaca do escritório, por causa da crença de que ficaria doente, o que provavelmente aconteceria. Todas gostam de viajar [...]. Depois de viajar bastante, gostariam de casar e assentar raízes (ATWOOD, 1987, p. 26).

Chimamanda Ngozi Adichie afirma que a forma como a sociedade patriarcal educa garotas é diferente da forma como garotos são educados. Por esse motivo, valores como a manutenção da virgindade são incentivados entre jovens mulheres, o que não acontece com os jovens rapazes:

Ensinamos que, nos relacionamentos, é a mulher quem deve abrir mão das coisas. Criamos nossas filhas para enxergar as outras mulheres como rivais — não em questões de emprego ou realizações, o que, na minha opinião, poderia até ser bom — mas como rivais da atenção masculina. Ensinamos as meninas que elas não podem agir como seres sexuais, do modo como agem os meninos. [...] Nós policiamos nossas meninas. *Elogiamos a virgindade delas, mas não a dos meninos* (e me pergunto como isso pode funcionar, já que a perda da virgindade é um processo que normalmente envolve duas pessoas) (ADICHIE, 2015, p. 11. grifo meu).

Após o noivado de Marian e Peter, as três colegas de escritório passam a tratar a protagonista de forma diferente; afinal, Marian não era mais uma igual para elas, ela logo

estaria casada. No departamento no qual Marian, Millie, Emmy e Lucy trabalham, com exceção das quatro, todas as mulheres são casadas. Em uma festa do departamento, composto majoritariamente por mulheres, as convidadas se reúnem e o assunto principal é família, os afazeres do lar e filhos. As três “virgens do escritório” sentam-se isoladas do restante das mulheres:

Em situações como aquela, as três se aglomeravam para proteger-se; não tinham filhos cujas gracinhas pudessem comparar, nem casas cujos móveis tivessem grande importância, nem maridos de cujas excentricidades e hábitos repelentes pudessem trocar detalhes (ATWOOD, 1987, p. 177).

Percebemos, então, que a condição de mulher solteira é motivo de angústia para as três colegas de escritório. Explicitando a noção postulada por Simone de Beauvoir de que a socialização feminina faz com que a jovem mulher tenha como principal objetivo o matrimônio, uma vez que, para essa mulher, “o presente só lhe aparece como uma transição; ela não descobre nele nenhum fim válido, mas tão somente ocupações. De uma maneira mais ou menos velada, sua juventude consome-se na espera, Ela aguarda o Homem” (BEAUVOIR, 2019, p. 75).

No dia da festa de noivado de Marian, as três colegas são convidadas e veem no evento uma oportunidade de encontrar um marido em potencial. Elas sabiam que o noivo de Marian, Peter, era advogado e esperavam conhecer algum jovem solteiro do escritório de Peter na festa:

Elas estavam alvoroçadíssimas. Cada uma esperava tanto que uma versão de Peter miraculosamente entrasse pela porta, caísse de joelhos e a pedisse em casamento. [...] Toda vez que soava uma batida na porta as três virgens do escritório viravam a cabeça para a entrada; e toda vez que viam uma vitoriosa esposa entrar na sala com seu bem tratado marido, voltavam-se, um pouco mais agitadas, para seus drinques e seu intercâmbio de comentários forçados (ATWOOD, 1987, p. 251).

Insatisfeitas, as três colegas da protagonista não arrumam pretendentes na festa de noivado. Ao final do romance, as personagens não conseguiram alcançar o seu objetivo de se tornarem esposas. Millie, Emmy e Lucy são personagens muito secundárias no enredo de *A Mulher Comestível*. Elas não aparecem em muitos momentos da narrativa. Apesar disso, em todos os momentos em que são mencionadas, é possível perceber a centralidade que dão ao casamento e à vontade de encontrar um marido, evidenciando as posições defendidas por Simone de Beauvoir.

As vivências das três jovens também corroboram as ideias propostas por Betty Friedan em *Mística Feminina*. Enredadas pela mística noção de que a mulher só pode se sentir satisfeita por meio do casamento, da maternidade e do lar, as três jovens não conseguem aproveitar suas vidas, se sentindo vazias, inúteis e diferentes, por não serem esposas e mães.

### Capítulo 3 – Marian MacAlpin “rebelando-se contra o sistema, começando pelo sistema digestivo”

*Ela foi condenada à morte por enforcamento. Um homem talvez escape desse destino tornando-se o carrasco, uma mulher, casando-se com o carrasco. Mas, no momento de agora, não há carrasco; então, não há saída. Só há uma morte, indefinidamente adiada. Isso não é fantasia, isso é história.<sup>31</sup>*

*(Margaret Atwood)*

Se no capítulo anterior tomei por base as percepções de Marian a respeito das vivências de Clara, Ainsley, Lucy, Millie e Emmy articulando-as a teorias que se referem à dominação masculina na sociedade patriarcal, no presente capítulo voltarei minha atenção às vivências de Marian enquanto mulher e trabalhadora inserida na sociedade patriarcal capitalista.

Os versos que figuram na epígrafe deste capítulo fazem parte do poema *Marrying the hangman* (em português, *Casando com o carrasco*), escrito por Margaret Atwood e publicado em 1987 na coletânea *Selected Poems II 1976-1986*. No poema em questão, Atwood parte de um fato histórico do século XVIII. Naquela época, só havia duas formas de condenados à forca se salvarem da pena de morte, a depender do gênero do condenado: se fosse homem, ele poderia se salvar tornando-se o carrasco e executando outros condenados; se a condenada fosse mulher, a única salvação da pena de morte seria casar-se com o carrasco.

A autora escreve o poema baseando-se no caso real de Jean Cololère e Françoise Laurent<sup>32</sup>. Em 1751, os dois encontravam-se encarcerados no mesmo presídio em Quebec. Vizinhos de cela, ele havia sido preso por causa de um duelo, ela, condenada à forca por roubar da mulher de seu patrão. O cargo de carrasco, na ocasião, estava vago e Françoise esperava pelo dia de sua execução. A jovem começa, então, a conversar com Jean Cololère por entre os muros do presídio e convence-o a candidatar-se ao cargo e, posteriormente, casar-se com ela. A autora especula então que, depois do casamento, entre quatro paredes, Françoise provavelmente tenha continuado presa e condenada à morte, desta vez, simbólica, afinal, “o que será que ela disse quando descobriu que trocou um cárcere por outro?” (ATWOOD, 1987,

<sup>31</sup> No original: “She has been condemned to death by hanging. A man may escape this death by becoming the hangman, a woman by marrying the hangman. But at the present time there is no hangman; thus there is no escape. There is only a death, indefinitely postponed. This is not fantasy, it is history”.

<sup>32</sup> Disponível em: <[http://www.biographi.ca/en/bio/corolere\\_jean\\_3E.html](http://www.biographi.ca/en/bio/corolere_jean_3E.html)>. Acesso em: 20 de agosto de 2021.

n.p.)<sup>33</sup>. Partindo do fato histórico, Atwood conta a história do casal e pula temporalmente para as décadas de 1970 e 1980. Embora não haja mais carrascos literais, que executam condenados e casam-se com condenadas à forca, mulheres ainda se casam com homens como forma de obterem alguma liberdade. Como apontado pela autora, o marido contemporâneo não é tão diferente do carrasco de séculos atrás, e o casamento heterossexual, em muitos casos, torna-se uma nova prisão ou instrumento de anulação da subjetividade da mulher:

O carrasco não é um rapaz mau, afinal. Ele  
vai até a geladeira e limpa os restos,  
embora não limpe o que ele mesmo, acidentalmente,  
derrubou. Ele quer coisas simples: uma cadeira,  
alguém para tirar seus sapatos, alguém para assisti-lo  
enquanto ele fala - com admiração e medo, gratidão, se  
possível -, alguém em quem se recostar para descanso  
e renovação. Essas coisas ele poderá ter se casando  
com uma mulher que foi condenada à morte, por outros  
homens, apenas por desejar ser bonita.  
Há uma ampla gama de escolhas para ele  
(ATWOOD, 1987, n.p.)<sup>34</sup>.

O poema parece apontar para o fato de que os maridos contemporâneos ainda guardam resquícios de Jean Cololère, homem que, como especula a autora, se dispôs a virar carrasco para talvez “viver com uma mulher a quem ele tivesse salvado, alguém que um dia esteve no buraco, mas o tivesse seguido de volta para a vida. Era a sua única chance de ser um herói, para uma pessoa, ao menos” (ATWOOD, 1987, n.p.)<sup>35</sup>.

No pulo temporal que Atwood promove em seu poema, somos confrontados com questionamentos a respeito das impossibilidades para mulheres desde períodos históricos anteriores até o presente. Em outros versos, ela retoma histórias de opressão que ela e suas amigas passaram. Na estrofe a seguir, ela reflete sobre a disparidade histórica de possibilidades para mulheres e homens:

O fato é que não há histórias que eu possa contar para minhas amigas  
que façam elas se sentirem melhores. A História não pode ser  
apagada, embora nós tentemos nos acalmar  
especulando sobre ela. Na época, não havia

<sup>33</sup> No original: "What did she say when she discovered that she had / left one locked room for another?"

<sup>34</sup> No original: "The hangman is not such a bad fellow. Afterwards he / goes to the refrigerator and cleans up the leftovers, / though he does not wipe up what he accidentally / spills. He wants only the simple things: a chair, / someone to pull off his shoes, someone to watch him / while he talks, with admiration and fear, gratitude if / possible, / someone in whom to plunge himself for rest / and renewal. These things can best be had by marrying / a woman who has been condemned to death by other / men for wishing to be beautiful. There is a wide / choice".

<sup>35</sup> No original: "Perhaps he wanted to live with a woman whose life / he had saved, who had seen down into the earth but / had nevertheless followed him back up to life. It was / his only chance to be a hero, to one person at least".

mulher carrasco. Talvez nunca tenha havido nenhuma,  
e, então, nenhum homem pôde salvar sua vida por meio do casamento.  
Embora a mulher pudesse, de acordo com a lei<sup>36</sup>  
(ATWOOD, 1987, n.p.).

Nesse contexto, tal qual Françoise, mulheres muitas vezes se veem compelidas a usarem estratégias de ação dentro do sistema patriarcal. A jovem condenada à forca não tinha meios de fugir da morte a não ser pelo casamento. Dentro das possibilidades reduzidas que tinha à mão, ela recorre ao único subterfúgio viável e manipula Colèlere, convencendo-o a se casar com ela, obtendo a limitada liberdade que seria possível na lógica sexista das leis da época. É sintomático que o fato histórico exposto no poema de Atwood tenha ecoado na realidade de mulheres de períodos históricos posteriores e, em certa medida, ainda ecoe hoje. A união por meio do casamento nunca configurou salvação para o homem, mas para mulheres inseridas no sistema patriarcal capitalista, em muitos casos, ela configurou a saída socialmente incentivada.

Em *A Mulher Comestível*, a lógica das relações parece ser correlata ao que é exposto em *Marrying The Hangman*. Na narrativa, mulheres podem obter algumas liberdades ou, ao menos, a ilusão de liberdade, por meio do casamento. De forma similar ao que acontece no poema, elas raramente obterão as mesmas oportunidades e liberdades que os homens no âmbito profissional. No contexto do romance, não há muitas possibilidades de ascensão profissional para mulheres. Séculos depois do acontecido com Françoise Laurent, no Canadá dos anos 1960, no qual Marian se encontra espaço-temporalizada, mulheres podem alcançar cargos profissionais que antes lhes eram negados, porém, as opções são restritas, o que muitas vezes faz com que elas não enxerguem a possibilidade de obterem independência financeira e profissional mantendo-se solteiras, sendo levadas a apostarem no casamento como saída e salvação. Como afirma a própria Atwood, as opções de Marian eram “uma carreira que leva a nada, ou um casamento como saída. [...] essas eram as opções para uma jovem, mesmo que para uma jovem formada, no Canadá do início dos anos 60” (ATWOOD, 1987, p. 10).

Marian parece concordar com a ideia do casamento como instituição que aprisiona e priva a mulher de sua subjetividade. Em vários momentos da narrativa, inclusive, fica claro que o casamento é temido pelos personagens, tanto homens quanto mulheres.

---

<sup>36</sup> No original: “The fact is there are no stories I can tell my friends / that will make them feel better. History cannot be / erased, although we can soothe ourselves by / speculating about it. At that time there were no / female hangmen. Perhaps there have never been any, / and thus no man could save his life by marriage. / Though a woman could, according to the law” (ATWOOD, 1987, n.p.).



A natureza predatória das relações entre homens e mulheres exposta no romance parece estar ligada ao fato de a sociedade patriarcal ser, também, capitalista. A mulher não é somente oprimida pela estrutura hierárquica de gênero, como também o é pela estrutura de classes e pelas lógicas de lucro, poder e valorização de mercadorias inerentes ao capitalismo selvagem.

Em *Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism* (1979), Zillah Eisenstein aponta para a interdependência entre capitalismo e patriarcado:

Eu escolho a expressão “patriarcado capitalista” para enfatizar a relação de reforço dialético entre a estrutura de classe capitalista e a estrutura de hierarquia sexual / de gênero. Entender a interdependência do capitalismo e do patriarcado é essencial para uma análise política socialista-feminista. Embora o patriarcado (entendido como supremacia masculina) já existisse antes do surgimento do capitalismo, e tenha continuado em sociedades pós-capitalistas, é a relação entre os dois sistemas no presente que precisa ser entendida se quisermos mudar a estrutura opressiva (EISENSTEIN, 1979, p. 5)<sup>37</sup>.

No livro *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, Friederick Engels associa o surgimento da noção de propriedade privada com a subordinação e a opressão de mulheres. É com a noção de propriedade privada, um dos alicerces do capitalismo, que surge a necessidade da família monogâmica, com finalidade de, por meio do casamento, garantir a legitimidade dos herdeiros. Nesse contexto, esposa e filhos não passam de uma extensão do homem e sua propriedade. Dessa forma, a sociedade capitalista necessita da manutenção da lógica patriarcal como meio de garantir que a mulher não tenha as mesmas opções profissionais que o homem e, assim, continue a optar pelo casamento como escolha central. A esse respeito, Maria Lygia Quartim de Moraes aponta para o fato de que as teorias de Marx e Engels abriram portas para o tema da “‘opressão específica’, que seria retomado e retrabalhado pelas feministas marxistas dos anos 1960 - 70” (MORAES, 2000, p. 89).

Se, de acordo com a teoria de Marx e Engels, o poder estava relacionado a quem detinha os meios materiais de produção de capital, gerando uma hierarquia de classes sociais, para o feminismo marxista o poder está associado a uma estrutura hierárquica de classe que se intersecciona com a hierarquia construída entre os gêneros.

---

<sup>37</sup> No original: “I choose this phrase, capitalist patriarchy, to emphasize the mutually reinforcing dialectical relationship between capitalist class structure and hierarchical sexual structuring. Understanding this interdependence of capitalism and patriarchy is essential to the socialist feminist political analysis. Although patriarchy (as male supremacy) existed before capitalism, and continues in postcapitalist societies, it is their present relationship that must be understood if the structure of oppression is to be changed”.

Baseadas no feminismo marxista, no manifesto *Feminismo para os 99%*, publicado no Brasil em 2019 pela editora Boitempo, as pesquisadoras Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser apontam para uma das formas em que a exploração capitalista se soma às formas de opressão patriarcal. Notadamente, a socialização feminina não só direciona mulheres a optarem pelo casamento como opção principal, como ainda as incentiva a serem instrumentos, por meio da reprodução social, na manutenção da posição inferiorizada a que a sociedade dominada por homens as relega:

[...] sociedades capitalistas também são, por definição, a origem da opressão de gênero. Longe de ser acidental, o sexismo está entranhado em sua própria estrutura. O capitalismo certamente não inventou a subordinação das mulheres. Esta existiu sob diversas formas em todas as sociedades de classe anteriores. O capitalismo, porém, estabeleceu outros modelos, notadamente “modernos”, de sexismo, sustentados pelas novas estruturas institucionais. Seu movimento fundamental foi separar a produção de pessoas da obtenção de lucro, atribuir o primeiro trabalho às mulheres e subordiná-lo ao segundo. Com esse golpe, o capitalismo reinventou a opressão das mulheres e, ao mesmo tempo, virou o mundo de cabeça para baixo. A perversidade se torna nítida quando relembramos o quanto o trabalho de produção de pessoas é, na verdade, vital e complexo. Essa atividade não apenas cria e mantém a vida no sentido biológico, ela também cria e mantém nossa capacidade de trabalhar – ou o que Marx chamou de “força de trabalho”. E isso significa moldar as pessoas com atitudes, disposições e valores, habilidades, competências e qualificações “certas”. Em resumo, o trabalho de produção de pessoas supre algumas das precondições – materiais, sociais e culturais – fundamentais para a sociedade humana em geral e para a produção capitalista em particular. Sem ele, nem a vida nem a força de trabalho estariam encarnadas nos seres humanos. Chamamos esse amplo corpo de atividade vital de reprodução social. Nas sociedades capitalistas, o papel de fundamental importância da reprodução social é encoberto e renegado. Longe de ser valorizada por si mesma, a produção de pessoas é tratada como mero meio para gerar lucro. Como o capital evita pagar por esse trabalho, na medida do possível, ao mesmo tempo que trata o dinheiro como essência e finalidade supremas, ele relega quem realiza o trabalho de reprodução social a uma posição de subordinação – não apenas para os proprietários do capital, mas também para trabalhadores e trabalhadoras com maior remuneração, que podem descarregar suas responsabilidades em relação a esse trabalho sobre outras pessoas. Essas “outras pessoas” são, em grande medida, do sexo feminino. Pois, na sociedade capitalista, a organização da reprodução social se baseia no gênero: ela depende dos papéis de gênero e entrincheira-se na opressão de gênero. A reprodução social é, portanto, uma questão feminista. (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 37-38).

No romance *A Mulher Comestível*, é perceptível que Marian tenta constantemente negociar com as opressões impostas a ela pela sociedade patriarcal capitalista. Apesar de suas tentativas de se adequar, as imposições inerentes a esses sistemas parecem se sobrepor a

possíveis liberdades de escolha individual da personagem. Marian MacAlpin é uma jovem branca, heterossexual, de classe média. Apesar de não se encontrar na posição hierárquica mais subalternizada na estrutura de hierarquizações, ela é uma trabalhadora assalariada que, por ser mulher, não tem possibilidade de ascensão profissional na empresa em que trabalha.

Embora ela não questione abertamente a sua posição na sociedade, ela parece estar ciente de sua subalternidade na sociedade patriarcal capitalista. A personagem trabalha com pesquisa de mercado, especificamente, revisando e editando pesquisas formuladas por seus superiores na hierarquia da empresa. Apesar de alienada a respeito da importância de sua função para o bom funcionamento do capital e lucro do capitalista, mesmo que na microestrutura da empresa, a protagonista parece, intuitivamente, perceber que possui conhecimento estratégico sobre os meios de convencimento utilizados para manipular o público-alvo consumidor de produtos específicos. Provavelmente por isso, ela percebe que está sendo convencida a fazer determinadas escolhas enviesada pela lógica patriarcal capitalista.

Talvez seja também por isso que a protagonista, embora guiada socialmente a seguir a convenção social e apostar no casamento com Peter, sinte-se tão incerta de sua escolha. O fato de ela trabalhar com pesquisa de mercado, sendo instrumento da empresa, parece fazer com que ela perceba, mesmo que de forma inconsciente, que, assim como a Seymour Surveys estuda o público-alvo de seus produtos com o objetivo de entendê-los e convencê-los a fazerem escolhas que privilegiam as marcas que pagam pelas pesquisas, talvez ela mesma esteja sendo alvo de estratégias manipuladoras e não esteja escolhendo tão livremente assim.

O consumo inerente ao sistema econômico capitalista também se apresenta como temática importante em *A Mulher Comestível*. No livro *A Sociedade de Consumo* (1995), Baudrillard aponta para o fato de que o fenômeno do consumo dos objetos nas sociedades ocidentais contemporâneas “surge como modo activo de relação (não só com os objetos mas ainda com a coletividade e o mundo), como modo de actividade sistemática e de resposta global, que serve de base a todo o nosso sistema cultural (BAUDRILLARD, 1995, p. 11).

Nesse contexto, aspectos do sistema capitalista somados à opressão patriarcal, representam rolo compressor metafórico que avança com sagacidade em direção a mulheres, cerceando seus direitos e impondo limitadas opções. Marian, por estar ciente das estratégias de mercado, sente-se compelida a agir da única forma que consegue, recusando-se a fazer parte do sistema, recusando-se a consumir. A esse respeito, Duncan, o único personagem para

quem a protagonista confia sobre sua aversão a comida, é certo ao dizer: “Você provavelmente é uma representante da juventude moderna, rebelando-se contra o sistema; mas não considera pouco ortodoxo começar pelo sistema digestivo?” (ATWOOD, 1987, p. 207).

Realmente, podemos associar o que acontece com o corpo de Marian, sua aversão a comida, com uma forma inconsciente de rebelião ao sistema. Mas, que sistema é esse contra o qual Marian se rebela? Embora, em seu romance, Atwood não denomine explicitamente os sistemas contra os quais a protagonista rebela-se, podemos perceber que a revolta dela se direciona à opressão patriarcal somada à exploração capitalista.

Sendo assim, no presente capítulo, abordaremos as formas como os sistemas patriarcal e capitalista apresentam-se como complementares no que configura a crise sofrida pela protagonista na narrativa, gerando a opressão pela valorização hierárquica dos gêneros e pela desvalorização da mulher no mercado de trabalho. Dessa forma, primeiramente abordarei a experiência de Marian como trabalhadora. Em seguida, analisarei a forma como o sistema econômico capitalista exerce influência nos relacionamentos entre pessoas e, principalmente, na percepção do amor romântico e do casamento heterossexual. E, então, partirei para a análise da evolução da recusa da protagonista ao consumo, especialmente o consumo de alimentos. Por fim, analisarei aspectos referentes à instância narrativa do romance e às formas como a voz narrativa e a focalização deixam explícita a crise da heroína do romance.

### **3.1. Marian, a *Seymour Surveys* e as possibilidades para a mulher trabalhadora na sociedade capitalista**

Marian é uma trabalhadora contratada pela Seymour Surveys, uma empresa de *marketing*. A protagonista de *A Mulher Comestível* presta assistência no departamento de pesquisas de mercado e satisfação de consumidor. Faz parte da sua função editar e revisar as incompreensíveis perguntas formuladas pelos psicólogos e homens de negócio, que trabalham em cargos superiores ao dela na estrutura hierárquica da empresa. Homens de negócio e psicólogos estes que ela chama, ironicamente, de “homens lá de cima”, como referência dupla ao fato de que, além de eles estarem no andar superior do prédio da empresa, estão também em posição hierárquica privilegiada com relação às mulheres do escritório.

Uma vez que faz parte da função da protagonista reescrever as perguntas que os “homens lá de cima” formulam para as pesquisas de mercado, é ela que “traduz” o texto, vertendo as perguntas técnicas, de difícil entendimento, para algo compreensível para o público em geral. O fato de existir essa função na empresa, majoritariamente executada por mulheres, para atuar na revisão, edição, e até mesmo na tradução das pesquisas formuladas pelos homens dos cargos mais altos, evidencia ainda mais a estrutura classe/gênero na qual Marian está inserida. Os poderosos “homens lá de cima” são incapazes de formular pesquisas acessíveis ao público de consumidores em geral, público este que inclui mulheres, donas de casa e homens e mulheres da classe trabalhadora. A tarefa de facilitar o entendimento do conteúdo recai sobre as mulheres do escritório, o que corrobora a noção sexista da mulher como atenciosa, conciliadora e afeita às minúcias.

Em *Minha História Das Mulheres* (2007), a historiadora Michele Perrot afirma que, até meados dos anos 1990, o setor terciário era o setor econômico que mais gerava oportunidades de empregos para mulheres. Ela aponta que até mesmo no século XXI, em 2006, 75% das mulheres trabalhadoras trabalhavam no setor terciário. Segundo a historiadora, “a maioria dos empregos que elas ocupam são marcados pela persistência de um caráter doméstico e feminino” nos quais é dada máxima importância ao corpo e às aparências da mulher trabalhadora e, ainda, à “função das qualidades ditas femininas, dentre as quais as mais importantes são o devotamento, a prestimosidade, o sorriso etc.” (PERROT, 2007, p. 123). Já em *As Mulheres Ou o Silêncio Da História* (2005), Perrot afirma que as “profissões de mulheres”, que são consideradas aceitáveis, e “boas para uma mulher” no contexto da sociedade patriarcal, “obedecem a certo número de critérios que também determinam limites. Consideradas como pouco monopolizadoras, elas devem permitir que uma mulher realize bem a sua tarefa profissional (menor) e a doméstica (primordial)” (PERROT, 2005, p. 251). Além disso, é esperado socialmente que a mulher exerça profissões que “inscrevem-se no prolongamento das funções ‘naturais’: maternais e domésticas. O modelo de mulher que auxilia [...] mulher que cuida e consola” (PERROT, 2005, p. 252).

A historiadora aponta a profissão de secretária e o cargo derivado de assistente como protótipos da profissão feminina socialmente aceita. Isto porque a secretária está sempre “‘apegada’ a seu executivo como um cipó à sua árvore” (PERROT, 2005, p. 252), em posição inferior ao executivo na hierarquia empresarial, a secretária é “intuitiva, discreta, sempre disponível, ela sabe se adaptar às mais diversas exigências, da carta comercial ao buquê de

flores ou à xícara de chá. Sua doçura realça a ativa virilidade do mestre estafado” (PERROT, 2005, p. 252). Nesse contexto, a própria noção de “profissão de mulher” já vem imbuída da noção da mulher como gentil, cuidadosa, conciliadora e sensível, o que relega as profissionais mulheres a profissões como a de secretária, professora do ensino fundamental I (no Brasil, “a tia”), enfermeira e a assistente administrativa empresarial, dentre outras do setor terciário que, na maioria dos casos, colocam as mulheres em posição hierárquica inferior aos homens. De acordo com Perrot, as qualificações profissionais de mulheres são

fantasiadas como ‘qualidades’ naturais e subsumidas a um atributo supremo, a feminilidade: tais são os ingredientes da ‘profissão de mulher’, construção e produto da relação entre os sexos. De certa maneira, estas qualidades, empregadas inicialmente na esfera doméstica, geradora de serviços mais do que de mercadorias, são valores de uso mais do que valores de troca. Elas não têm preço, em suma. Os empregadores serviram-se delas por muito tempo, mas de maneiras diferentes, segundo a organização do mercado de trabalho (PERROT, 2005, p. 253).

Dessa forma, a opressão patriarcal se mistura à exploração capitalista. Apoiando-se em um sistema que inferioriza a mulher na esfera privada da vida familiar e invisibiliza o trabalho doméstico, a lógica capitalista aproveita-se da desigualdade de gênero e utiliza-se dela na esfera pública do mercado de trabalho. A soma da naturalização de características binárias socialmente atribuídas ao feminino e masculino com as questões biológicas acabam, assim, por serem utilizadas na exploração de mulheres trabalhadoras, corroborando a manutenção de cargos profissionais hierarquicamente inferiores e com baixa remuneração para mulheres:

Enraizadas no simbólico, no mental, na linguagem, o “ideal” [...], a noção de “profissão de mulher” é uma construção social ligada à relação entre os sexos. Ela mostra as armadilhas da diferença, inocentada pela natureza, e erigida em princípio organizador, em uma relação desigual (PERROT, 2005, p. 258).

O escritório no qual Marian trabalha, junto com outras mulheres que atuam no mesmo cargo em que ela atua, é apertado e abafado. As colegas de escritório, que variam entre jovens solteiras recém-formadas na universidade e senhoras de meia-idade, geralmente “se aboletavam nas mesas como sapos, apáticas, piscando os olhos e fechando a boca” (ATWOOD, 1987 p. 21). A cena, com ares grotescos, nos evidencia o fato de que o ambiente do escritório é desconfortável e que, provavelmente, seu planejamento não leva em conta o bem-estar das trabalhadoras que o ocupam. Afinal de contas, se pensarmos nas características do sistema capitalista, a satisfação do trabalhador e da trabalhadora, realmente, não importa para o funcionamento da empresa.

Em vários momentos da narrativa, Marian usa analogias alimentares para descrever a *Seymour Surveys*. O uso de tais analogias pode tanto ser visto tanto como *foreshadowing* da sua recusa ao consumo de alimentos, que será explicitada mais à frente na narrativa, quanto como evidência de que as relações análogas ao mundo do consumo, seja alimentício ou de objetos, estão em toda parte, inclusive na sua vida profissional:

Dentro do escritório, a temperatura era pior. Arrastei-me por entre as mesas das moças até chegar a meu próprio canto e, mal me sentei diante da máquina de escrever, minhas pernas grudaram no falso couro da cadeira. O aparelho de condicionamento de ar, eu vi, quebrara de novo; entretanto, como *não passa de um mero ventilador que gira no centro do teto, agitando o ar ao redor como uma colher dentro da sopa*, pouca diferença faz se está ligado ou não (ATWOOD, 1987, p. 20-21. grifo meu).

*A empresa está estruturada como um sorvete de camadas*, com três níveis: a crosta superior, a crosta inferior, e nosso departamento, a viscosa camada intermediária. No andar de cima estão os homens lá de cima, pois são todos homens - que tratam com os clientes; já dei uma espiada em seus escritórios, com carpetes e móveis caros e reproduções de pinturas do Grupo dos Sete nas paredes. Abaixo de nós estão as máquinas (mimeógrafos e máquinas); [...] também estive lá embaixo, naquela zoeira de fábrica, onde os trabalhadores parecem irritados e explorados e têm os dedos sujos de tinta (ATWOOD, 1987, p. 23, grifo meu).

A própria disposição de andares da empresa corrobora uma lógica social hierárquica: a “crosta superior” é composta pelos executivos e psicólogos, a “crosta inferior” é composta por trabalhadores proletários que administram máquinas. As duas “crostas” se referem a dois departamentos majoritariamente masculinos. Marian e as outras mulheres que trabalham no departamento de pesquisa de mercado, são, segundo ela, a “viscosa camada intermediária”. As moças desse departamento são “o elo de ligação entre os dois: devemos cuidar do elemento humano” (ATWOOD, 1987, p. 23). Majoritariamente feminino, o departamento é descrito por Marian da seguinte forma:

Como pesquisa de mercado é uma espécie de indústria doméstica, como uma empresa de meias tricotadas a mão, os entrevistadores são todos donas de casa que trabalham nas horas vagas e recebem por entrevista feita. Não ganham muito, mas gostam de sair de casa. [...] Nosso departamento só lida com donas de casa e, por isso mesmo, aqui só trabalham mulheres, exceto o infeliz office-boy. Estamos espalhadas numa grande sala de cor verde que tem um cubículo de vidro opaco numa extremidade para a sra. Bogue, a chefe do departamento, e inúmeras mesas de madeira na outra extremidade para as mulheres de aspecto maternal que ficam sentadas decifrando a caligrafia dos entrevistadores [...] (ATWOOD, 1987, p. 23).

Para as jovens mulheres que trabalham no departamento de Marian, o cargo na *Seymour Surveys* representa apenas um emprego temporário, como um passatempo antes ou

durante do casamento. A empresa não oferece a essas mulheres oportunidades de crescimento profissional. A protagonista está ciente disso e reflete sobre a impossibilidade de ascensão dentro da empresa:

O que então eu esperava ser na Seymour Surveys? Não poderia ser um dos homens lá de cima; não poderia ser uma pessoa das máquinas nem uma das senhoras marcadoras de questionário, pois isso estaria um degrau abaixo. Eu poderia ser a sra. Bogue, ou a sua assistente, mas, tanto quanto conseguia perceber, isso demoraria muito tempo, e eu não tinha certeza de que gostaria, afinal (ATWOOD, 1987, p. 25. grifo meu).

Vale ressaltar que, no decorrer de toda a narrativa, Marian continua a se referir aos executivos e psicólogos como “homens lá de cima” (no original, “*men upstairs*”). Impessoalizados, eles são os poderosos homens cujos cargos jamais serão alcançados pelas mulheres que trabalham no departamento de redação, revisão e execução de pesquisas de mercado. É relevante a multiplicidade de sentidos da alcunha que a personagem dá a estes homens. Podemos entender no modo literal, como “homens lá de cima” porque eles estão, literalmente, no andar de cima na estrutura do prédio. É possível também pensar que eles estão “em cima” por estarem em uma posição social hierárquica superior, afinal, são os distintos homens de negócio ocupando os cargos mais altos da firma. Um outro possível sentido da expressão se refere ao fato de que “homem lá de cima”, no singular, assim como o original em inglês *man upstairs*, pode ser usado para se referir a Deus. A expressão *Man Upstairs*<sup>38</sup>, como consta no *Merriam-Webster Dictionary*, vem sendo usada como sinônimo de Deus há anos, tendo sido utilizada com esse propósito pela primeira vez em 1943. Dessa forma, podemos inferir que o apelido que Marian escolhe para eles tem relação não somente com o aspecto literal da estrutura física dos departamentos da empresa, mas, também, com a relação hierárquica de gênero e classe social existente na empresa. Marian e suas colegas de departamento, assim como os proletários operadores de máquinas, estão presos na hierarquia de classe social que coloca os homens executivos como detentores do poder, como deuses onipotentes e superiores a todas as outras pessoas e, especificamente, às mulheres.

A *Seymour Surveys* presta serviço de pesquisas de mercado para grandes empresas do ramo de alimentos e bebidas. Epítome da lógica capitalista, a empresa tem como foco desenvolver estratégias para identificar oportunidades de mercado, entender o público-alvo de determinado produto e, com isso, convencê-lo a consumir mais de determinada marca. Marian

---

<sup>38</sup> De acordo com o dicionário Merriam-Webster. Disponível em:  
<<https://www.merriam-webster.com/dictionary/man%20upstairs>>



e suas colegas de escritório são peças-chave no funcionamento da empresa, afinal, são elas que preparam, editam e executam as pesquisas junto ao público-alvo. Apesar disso, elas encontram-se alienadas de sua importância, reféns de uma lógica de lucro que privilegia os interesses do capital. O trabalho delas torna-se mercadoria que é revertida em lucro para “homens lá de cima”, tanto para os da *Seymour Surveys* quanto para os empresários donos das grandes empresas do ramo de alimentos e bebidas.

Nos *Manuscritos econômico-filosóficos* (2004), Karl Marx define a alienação, ou o estranhamento, do trabalhador com relação ao seu trabalho na sociedade, como o resultado da execução de uma atividade que volta o trabalhador contra ele mesmo, que causa não só o estranhamento com o produto de sua atividade como com o próprio sujeito:

Examinamos o ato do estranhamento da atividade humana prática, o trabalho, sob dois aspectos. 1) A relação do trabalhador com o produto do trabalho como objeto estranho e poderoso sobre ele. Esta relação é ao mesmo tempo a relação com o mundo exterior sensível, com os objetos da natureza como um mundo alheio que se lhe defronta hostilmente. 2) A relação do trabalho com ato da produção no interior do trabalho. Esta relação é a relação do trabalhador com a sua própria atividade como uma [atividade] estranha não pertencente a ele, a atividade como miséria, a força como impotência, a procriação como castração. A energia espiritual e física própria do trabalhador, a sua vida pessoal – pois o que é vida senão atividade – como uma atividade voltada contra ele mesmo, independente dele, não pertencente a ele. O estranhamento-de-si (*Selbstentfremdung*), tal qual acima o estranhamento da coisa. (MARX, 2004, p. 83).

Nesse contexto, a crise de Marian que posteriormente na narrativa se manifestará na forma de uma recusa a consumir alimentos, pode ser relacionada ao seu estranhamento enquanto trabalhadora da *Seymour Surveys* e enquanto mulher, de quem a sociedade cobra a execução de trabalho doméstico e de reprodução sem remuneração, na esfera privada, e a execução de trabalho malremunerado na esfera pública.

Marian tem dúvidas a respeito do cargo que ocupa na *Seymour Surveys*. Ela trabalha na empresa há 4 meses e, até o momento, seus superiores nunca deixaram muito claro o que esperam dela. Esse descaso da empresa com relação à funcionária, ao não determinar as funções para cada cargo e quais são as competências necessárias para cada uma das posições hierárquicas, confunde a protagonista, o que pode ser também percebido como mais um aspecto referente ao trabalho alienado no sistema capitalista:

Algumas vezes eu me pergunto que coisas exatamente fazem parte da minha função, principalmente quando me vejo ligando para mecânicos de automóveis a fim de perguntar-lhes sobre pistons e vedantes, ou distribuindo biscoitos nas esquinas a velhotas desconfiadas. Eu sei para que a Seymour

Surveys me contratou: devo empregar meu tempo na revisão dos questionários, transformando o texto confuso e demasiado sutil dos psicólogos que os redigem em perguntas simples, que possam ser compreendidas tanto pelas pessoas que as formulam quanto por aquelas que as respondem. [...] Quando consegui o emprego depois da formatura dei-me por feliz – era melhor que outros ; mas após quatro meses seus limites ainda não estão claramente definidos. Às vezes tenho certeza de que estou sendo preparada para algo mais elevado; no entanto, como tenho apenas algumas vagas noções da estrutura organizacional da Seymour Surveys, não posso imaginar o que seja (ATWOOD, 1987, p. 22-23).

É possível pensar que a escassez de mobilidade profissional e os baixos salários para mulheres na *Seymour Surveys* acabam por criar uma relação retroalimentar e de reforço na lógica de que aqueles cargos são temporários para mulheres: para as jovens, o emprego representa uma distração até o casamento; para as mais velhas, uma distração do casamento e das ocupações de mãe e esposa. Logo, uma vez que a empresa não remunera apropriadamente as suas funcionárias, o reforço no *status quo* serve para corroborar tanto a centralização do casamento como uma das experiências principais femininas, quanto a desvalorização da mulher no mercado de trabalho. Tal desvalorização, por si só, já acaba por “empurrar” jovens mulheres para a escolha do matrimônio.

A esse respeito, a economista e teórica feminista Heidi Hartmann (1979, p. 208) afirma que a divisão sexual do trabalho configura o mecanismo primário de manutenção da superioridade dos homens com relação às mulheres na sociedade capitalista, uma vez que tal divisão impõe salários mais baixos para mulheres no mercado de trabalho, o que, muitas vezes, direciona-as a optar pelo casamento como opção mais viável. Segundo a autora,

Os baixos salários mantêm as mulheres dependentes dos homens porque encorajam as mulheres a se casarem. As mulheres casadas devem realizar tarefas domésticas para seus maridos. Homens se beneficiam, então, de salários mais altos e da divisão de trabalho doméstico. A divisão de trabalho doméstico, por sua vez, serve para enfraquecer a posição de mulheres no mercado de trabalho. Sendo assim, a divisão de trabalho doméstico hierárquica é perpetuada pelo mercado de trabalho e vice e versa. Este processo é o resultado atual da interação contínua de dois sistemas interligados: capitalismo e patriarcado. O patriarcado, longe de ser vencido pelo capitalismo, ainda é muito viril; ele molda a forma que o capitalismo moderno assume, assim como o desenvolvimento do capitalismo transformou as instituições patriarcais. A acomodação mútua resultante entre

o patriarcado e o capitalismo criou um círculo vicioso para as mulheres<sup>39</sup> (HARTMANN, 1979, p. 208).

Após quatro meses como funcionária e ainda incerta a respeito de quais são as atribuições do seu cargo, Marian é pressionada por uma outra funcionária, a sra. Grot, do departamento de contas, a assinar um documento de entrada no plano de pensão da empresa. A protagonista vê-se em um dilema, pois, assinar um plano para garantir aposentadoria confronta-a com a possibilidade de um futuro definido. Afinal, por que contribuir com um fundo de pensão se ela não pretendia continuar naquela empresa e nem, sequer, tinha outros planos para o futuro? Apesar disso, diante da pressão da colega de trabalho, Marian assina o documento:

Eu assinei, mas, depois que a sra. Grot saiu, de repente fiquei muito deprimida; aborrecia-me mais do que deveria. Não era só a sensação de estar sujeita a regras que não me interessavam e de cuja feitura eu não participava: na escola a gente já se adapta a isso. Era uma espécie de pânico supersticioso com relação ao fato de que eu havia efetivamente assinado meu nome, *havia posto minha assinatura em um documento mágico que parecia atrelar-me a um futuro tão longínquo que eu não conseguia pensar nele*. Em algum lugar, adiante de mim, um eu estava me esperando, pré-formado, um eu que durante inumeráveis anos trabalhara para a Seymour Surveys e agora estava recebendo uma recompensa. Uma pensão. Antevi uma sala glacial com um aquecedor elétrico. Talvez eu viesse a ter um aparelho auditivo *como uma das minhas tias-avós solteironas*. Eu falaria sozinha; as crianças atirariam bolas de neve. Disse para mim mesma que era bobagem, o mundo provavelmente explodiria antes que isso acontecesse; lembrei-me de que podia sair dali no dia seguinte e arranjar um emprego diferente se quisesse, mas não adiantou. *Pensei em minha assinatura entrando num arquivo e o arquivo indo para um gabinete e o gabinete sendo encerrado numa caixa-forte e trancado* (ATWOOD, 1987, p. 25, grifo meu).

Percebe-se que, para Marian, a assinatura do documento, assim como o noivado com Peter, representa prender-se, definindo para si um futuro que ela ainda não sabe se quer. Assinar o plano de pensão, noivar, são ações que fazem com que ela se sinta presa na armadilha de um futuro definido. Armadilha, pois ambas as escolhas não foram feitas levando em consideração uma plena decisão dela, o que corrobora “a sensação de estar sujeita a regras

---

<sup>39</sup> No original: “Low wages keep women dependent on men because they encourage women to marry. Married women must perform domestic chores for their husbands. Men benefit, then, from both higher wages and the domestic division of labor. This domestic division of labor, in turn, acts to weaken women's position in the labor market. Thus, the hierarchical domestic division of labor is perpetuated by the labor market, and vice versa. This process is the present outcome of the continuing interaction of two interlocking systems , capitalism and patriarchy. Patriarchy, far from being vanquished by capitalism, is still very virile; it shapes the form modern capitalism takes, just as the development of capitalism has transformed patriarchal institutions. The resulting mutual accommodation between patriarchy and capitalism has created a vicious circle for women”.

que não me interessavam e de cuja feitura eu não participava” (ATWOOD, 1987, p. 25). Em ambos os casos, outras pessoas pressionaram-na a escolher. A sensação de ser forçada a escolher, de estar sujeita a regras que não a interessam, reflete a sua sensação como mulher trabalhadora em uma sociedade patriarcal capitalista. No trecho em questão, é possível também verificar que, implicitamente, ao assinar o plano de pensão, ela está, conseqüentemente, prendendo-se ao emprego na *Seymour Surveys*, está também a lógica patriarcal de que, se a mulher se dedicar à carreira, ela terminará solteira ou, pior, nas palavras da protagonista, “solteirona”. Tal lógica acaba por provar-se verdadeira em partes, em especial porque, à mulher que aposta na sua vida profissional concomitantemente à vida de casada e mãe, é imposta jornada dupla de trabalho.

A *Seymour Surveys* prioriza a contratação de mulheres solteiras ou das casadas que já tenham passado pela menopausa, isto porque, aos olhos dos “homens lá de cima” e da sra. Bogue, gravidez é “um ato de deslealdade com a empresa” (ATWOOD, 1987, p. 28). Vemos aqui, então, mais um dilema paradoxal das imposições patriarcais e capitalistas que posicionam a mulher em situação de desvantagem. Se o trabalho não remunerado doméstico e de reprodução social da mulher dona de casa é instrumento da lógica do capital e, se a mulher é incentivada socialmente a optar pelo casamento e pela maternidade, sendo, inclusive, excluída e desvalorizada no campo do trabalho formalizado da esfera pública, é interessante que a *Seymour Surveys* considere a gravidez como ato de deslealdade com a empresa. Mais uma vez, a mulher é considerada como subtrabalhadora, refém da lógica capitalista. Biologia e construções sociais de hierarquia gendradas somam-se para justificar a visão desfavorável da empresa a respeito das jovens trabalhadoras, o que acaba por manter a mulher em posição de subalternidade na esfera profissional.

Uma vez que a crise de Marian, sua recusa a consumir alimentos, se dá logo após um momento decisivo de sua trajetória, momento em que ela precisa escolher entre casar-se, tornar-se a esposa de Peter, mãe de seus filhos e dona de casa, ou manter-se solteira, trabalhando em um emprego que não traz satisfação, que aliena e no qual ela não é valorizada, é interessante pensar nas formas com que os sistemas patriarcal e capitalista exploram a mulher trabalhadora. Diante das duas opções que tem, Marian sente-se indecisa. Não é possível para ela escolher casar-se com Peter e manter o emprego na *Seymour Surveys*. O noivo da protagonista já deixou claro que quer ser o provedor da família e quer que ela se dedique integralmente aos futuros filhos do casal. Com visão sexista que mantém a noção da

Mística Feminina, ele queria sustentá-la, pois “achava injusto casar se não podia sustentar a própria esposa” (ATWOOD, 1987, p. 118). A administração da *Seymour Surveys*, por outro lado, deixa implícito que não há possibilidade de crescimento profissional para mulheres naquela empresa. Sendo assim, para a personagem, definir seu futuro significa abrir mão de algo. Ela deve escolher entre o casamento, que representa uma aposta no futuro socialmente esperado para mulheres, especialmente na década de 1960, na posição de mãe, esposa e dona de casa, ou manter o emprego na *Seymour Surveys*, que representa apostar no futuro temido por tantas mulheres, da suposta solidão da vida de solteira. Ambas as opções parecem, à primeira vista, opostas, mas se mostram similares à medida que não oferecem liberdade para as mulheres movimentarem-se fora da opressão patriarcal e da exploração capitalista.

De acordo com as teorias propostas por feministas marxistas, a mulher deve ser entendida enquanto trabalhadora mesmo quando longe do trabalho formal executado na esfera pública. No livro *O Ponto Zero Da Revolução* (2018), Silvia Federici expõe o fato de que o trabalho doméstico é “fator crucial na definição da exploração das mulheres no capitalismo” (FEDERICI, 2018, p. 23). A obra reúne ensaios sobre as experiências e reflexões da autora como membro integrante da *International Wages for Housework Campaign* (em português, Campanha internacional de salários para o trabalho doméstico), de que ela participou nos anos 1970. As integrantes do movimento lutavam por salários para as trabalhadoras donas de casa, por reconhecerem o trabalho doméstico e de reprodução como um trabalho real e de difícil execução que sobrecarrega mulheres e não é valorizado socialmente. Federici aponta para o fato de que à mulher trabalhadora é imposta dupla jornada de trabalho e a conciliação das atividades profissionais feitas na esfera pública, como trabalhadora assalariada, e o trabalho não remunerado feito na esfera doméstica, como esposa, mãe, dona de casa, de quem é esperado apoio emocional, gratificação sexual e cuidados. A filósofa abre o primeiro ensaio do livro, intitulado *Salários Contra o Trabalho Doméstico*, escrito em 1975, com o texto de um panfleto exigindo o pagamento de salário para o trabalho doméstico, emocional, sexual e de reprodução característicos da vida privada das mulheres:

Eles dizem que é amor. Nós dizemos que é trabalho não remunerado. Eles chamam de friidez. Nós chamamos de absenteísmo. Todo aborto é um acidente de trabalho. Tanto a homossexualidade quanto a heterossexualidade são condições de trabalho... Mas a homossexualidade é o controle da produção pelos trabalhadores, não o fim do trabalho. Mais sorrisos? Mais dinheiro. Nada será tão poderoso em destruir as virtudes de cura de um sorriso. Neuroses, suicídios, dessexualização: doenças ocupacionais da dona de casa (FEDERICI, 2018, p. 40).

Seis anos antes da escrita do ensaio que consta em *O Ponto Zero da Revolução*, no ano de 1969, Margaret Atwood publicava *A Mulher Comestível*. As duas autoras pareciam estar em sintonia no que se refere às reflexões sobre a chamada “questão da mulher”. Ambas as autoras parecem traçar reflexões paralelas sobre a opressão patriarcal e a exploração capitalista, mostrando que ambos os sistemas se alimentam um do outro e se sobrepõem, de forma a, por vezes, se confundirem.

Em entrevista concedida à Editora Boitempo, Silvia Federici, expõe a importância da esposa dona de casa para a manutenção da lógica do capital, já que a mulher trabalhadora dona de casa está exercendo trabalho doméstico não remunerado para o marido e para os filhos, o que permite que o marido mantenha uma rotina confortável para oferecer trabalho de qualidade na esfera pública. A mulher é, nesse caso, convencida pela sociedade de que todo o trabalho que presta para a família não passa de sua obrigação:

O contrato de casamento é, na verdade, um contrato de trabalho [...]. O casamento, toda legislação e todas as regras que organizam a família nuclear são parte da função que o trabalho da mulher na família e a própria família têm na reprodução da força de trabalho. Em outras palavras, através do casamento, existe uma troca entre homens e mulheres: o trabalhador assalariado se torna o provedor de sua esposa, que presta serviços a ele. Mas, através desses serviços, todas as mulheres executam força de trabalho. Então parece que o casamento é motivado pelo amor e parece que o trabalho doméstico é um serviço pessoal para o homem ou os filhos quando, na realidade, é a organização capitalista da reprodução da força de trabalho. [...] A família, a casa, são a fábrica de mulheres, o lugar onde dia após dia, e geracionalmente, realizamos todos os trabalhos e atividades que são necessários para reproduzir o trabalho e a capacidade das pessoas de trabalhar. A capacidade de trabalhar não é algo natural, ela é consumida, usada no processo de trabalho, e somos nós, as gerações de mulheres, que tivemos o trabalho de produzi-la. Isso significa que toda a classe capitalista, todos os empregadores, se beneficiaram imensamente disso. Eles não precisaram produzir para criar uma infraestrutura que permitisse aos trabalhadores irem trabalhar diariamente. As mulheres têm sido a infraestrutura. E chegamos à conclusão de que esse trabalho é realmente o trabalho mais importante na sociedade capitalista, porque dá origem aos trabalhadores e, sem trabalhadores, não há trabalho. Não há nenhuma outra forma de trabalho. Então, o trabalho doméstico, que tradicionalmente se tornou invisível, não sendo considerado um trabalho, é, na verdade, a base, a fundação, o suporte de todas as outras atividades de trabalho. E agora dizemos que toda a riqueza que vemos ao nosso redor também foi produzida por nós, e não só pelo trabalhador assalariado. Somos parte da perpetuação dessa máquina capitalista e desse processo de acumulação capitalista. (FEDERICI, 2020).

Nesse contexto, a mulher é peça-chave na manutenção do sistema capitalista, afinal, é ela quem faz a manutenção da família patriarcal por meio do trabalho que presta ao marido, de reprodução biológica e ideológica dos filhos, ajudando na formação de seres humanos que se tornarão instrumentos da lógica do capital, os trabalhadores do amanhã. Embora a dona de casa, esposa e mãe tenha um papel tão importante para a família na sociedade patriarcal capitalista, seu valor é negado, seu trabalho é invisibilizado e reduzido a algo natural, como se fosse parte do que é ser mulher.

A dona de casa encerra em si várias das construções sociais estereotípicas do feminino, do papel gendrado, logo, as expectativas da sociedade que recaem sobre ela, recaem também, por extensão, a todas as mulheres, casadas ou solteiras, trabalhadoras do mercado de trabalho formal ou não. Sendo assim, podemos afirmar que todas as mulheres são donas de casa, por terem sido, ou serem ainda hoje, socializadas para tal. Nessa mesma linha de pensamento, Mariarosa Dalla Costa e Selma James, no ensaio *Women and The Subversion of The Community* (1975) afirmam que todas as mulheres devem ser entendidas enquanto donas-de-casa:

Assumimos que todas as mulheres são donas de casa e até as que trabalham fora continuam a ser donas de casa. Isso é, a nível mundial, é precisamente o que é específico do trabalho doméstico, não medido apenas como número de horas e natureza do trabalho, mas como qualidade de vida e qualidade das relações que ele gera, que determina o lugar de uma mulher onde quer que ela esteja e a qualquer classe que ela faça parte. Nos concentramos aqui na posição da mulher da classe trabalhadora, mas isso não quer dizer que apenas as mulheres da classe trabalhadora são exploradas. Pelo contrário, é para confirmar que *o papel da dona de casa da classe trabalhadora, que acreditamos ter sido indispensável para a produção capitalista, é o aspecto determinante para a posição de todas as outras mulheres*. Toda análise das mulheres como uma casta, então, deve partir da análise da situação das donas de casa da classe trabalhadora (DALLA COSTA & JAMES, 1975, p. 2. grifo meu).

Nesse contexto, podemos pensar que o dilema da protagonista, seja qual for a sua escolha, tem a ver com sua posição enquanto trabalhadora no sistema econômico capitalista. Se casada com Peter e fora do emprego formal na empresa, ela continuará servindo ao capital, prestando serviço para seu marido e oferecendo sua força de trabalho para ele. Se solteira e trabalhadora da *Seymour Surveys*, ela servirá aos interesses do capital por meio da venda da sua força de trabalho para a empresa de *marketing*.

Após ficar noiva de Peter, a protagonista anuncia seu desligamento da empresa. A notícia é recebida pelos outros funcionários de maneiras várias. A senhora Bogue recebe a

novidade com decepção e indiferença, as “virgens do escritório” com surpresa e certo sentimento de inveja. Não é explicitado, em nenhum momento, qual a reação dos “homens lá de cima”, o que reforça tanto a posição hierárquica superiorizada deles no funcionamento da empresa, quanto à posição invisibilizada de Marian. É subentendido na narrativa que ela será facilmente substituída no cargo em que ocupa na *Seymour Surveys*.

### **3.2. Marian e a fuga da caçada: amor como objeto de consumo, casamento como ameaça e as relações utilitárias e predatórias**

*you fit into me  
like a hook into an eye*

*a fish hook  
an open eye*

*(Margaret Atwood)*

*E o que é o amor  
senão a pressa  
da presa  
em prender-se?*

*A pressa  
da presa  
em  
perder-se*

*(Ana Martins Marques)*

Em *A Mulher Comestível*, as relações entre homens e mulheres, influenciadas pelo sistema econômico capitalista e pelo sistema patriarcal, seguem uma lógica objetificadora e animalizadora. Recorrentemente os personagens são descritos uns pelos outros em termos utilitários, que comumente são usados para descrever objetos e mercadorias. Em certo ponto da narrativa, Ainsley afirma que Peter tem “uma bela embalagem” (ATWOOD, 1987, p. 159). Após o noivado, a protagonista olha carinhosamente para o noivo e sente aflorar seu “instinto de propriedade”. Ela pensa: “assim, pois, esse objeto me pertencia” (ATWOOD, 1987, p. 99). Nesse contexto, Peter é o objeto, propriedade de Marian. Em um outro momento, Peter usa as



costas da noiva como mesa de apoio para colocar o seu cinzeiro. Outros exemplos de objetificação e animalização serão abordados no decorrer do presente capítulo.

Nesta seção, tratarei de aspectos das relações amorosas expostas no romance, que evidenciam formas de se relacionar utilitárias, objetificadoras e predatórias. Na narrativa, o amor e o casamento heterossexual representam ameaças que parecem se relacionar com o sistema econômico que se apoia na hierarquia construída na sociedade patriarcal. Para dar prosseguimento à análise, focarei principalmente em alguns recortes pontuais de momentos que evidenciam o que eu chamo de “lógica predatória das relações” nos relacionamentos de Marian com dois de seus interesses amorosos, a saber: Peter e Duncan.

Em *The Art of Loving* (1962), o psicanalista, filósofo e sociólogo Erich Fromm reflete sobre o que ele chama de “desintegração” do amor no Ocidente. Segundo Fromm, após a Primeira Guerra Mundial houve um fenômeno de reação contrária aos ideais morais restritos característicos da Era Vitoriana. Como reflexo do período pós-guerra, a noção que se tinha do amor influenciada pelos ideais da Era Vitoriana, dá espaço a uma noção muito mais hedonista e individualista, análoga às relações de mercado características do capitalismo. Nesse contexto, o autor afirma que

Se estamos falando de amor na cultura ocidental contemporânea, é interessante questionar se a estrutura social da civilização ocidental e o espírito resultante dela conduzem ao desenvolvimento do amor. Levantar a questão é respondê-la negativamente. Nenhum observador objetivo de nossa vida ocidental pode duvidar de que o amor - amor fraternal, amor maternal e amor erótico - é um fenômeno relativamente raro, e que seu lugar é tomado por uma série de formas de pseudo-amor que são na realidade tantas formas da desintegração do amor. A sociedade capitalista se baseia no princípio da liberdade política, por um lado, e do *mercado como regulador de todas as relações econômicas e, portanto, sociais, por outro*. O mercado de *commodities* / mercadorias determina as condições sob as quais as mercadorias são trocadas, o mercado de trabalho regula a aquisição e venda de trabalho. Tanto as coisas úteis quanto a energia e a habilidade humanas úteis são transformadas em mercadorias que são trocadas sem necessidade do uso de força, e sem fraude, dentro das condições de mercado.<sup>40</sup> (FROMM, 1962, p. 83-84. grifo meu).

---

<sup>40</sup> No original: “If we speak about love in contemporary Western culture, we mean to ask whether the social structure of Western civilization and the spirit resulting from it are conducive to the development of love. To raise the question is to answer it in the negative. No objective observer of our Western life can doubt that love—brotherly love, motherly love, and erotic love—is a relatively rare phenomenon, and that its place is taken by a number of forms of pseudo-love which are in reality so many forms of the disintegration of love. Capitalistic society is based on the principle of political freedom on the one hand, and of the market as the regulator of all economic, hence social relations, on the other. The commodity market determines the conditions under which commodities are exchanged, the labor market regulates the acquisition and sale of labor. Both useful things and useful human energy and skill are transformed into commodities which are exchanged without the use of force and without fraud under the conditions of the market.”

Nesse contexto, segundo Fromm (1962, p. 84), a estrutura econômica se reflete em uma hierarquia de valores que acaba por influenciar as relações sociais, gerando uma lógica na qual o capital impera em todos os âmbitos da vida, em detrimento dos vínculos e das relações de afeto. Isto porque “o capital comanda o trabalho; *coisas acumuladas, aquilo que está morto, são de valor superior ao trabalho, às forças humanas, àquilo que está vivo* (FROMM, 1962, p. 84. grifo meu).

Uma vez que o trabalho, no sistema capitalista, gera a alienação do trabalhador, o autor argumenta que tal alienação não se restringe às relações de trabalho do sujeito. Os sujeitos, alienados, coisificados, reduzidos ao status de mercadorias, transferem a lógica capitalista para suas relações interpessoais. Nas palavras dele,

O homem moderno está alienado de si mesmo, de seus semelhantes e da natureza. Ele foi transformado em uma mercadoria, experimenta suas forças vitais como um investimento que deve trazer-lhe o máximo lucro possível sob as condições de mercado existentes. As relações humanas são essencialmente aquelas de autômatos alienados, cada um baseando sua segurança em ficar perto do rebanho e não ser diferente em pensamento, sentimento ou ação. Enquanto todos tentam estar o mais perto possível do resto, todos permanecem totalmente sozinhos, permeados pela profunda sensação de insegurança, ansiedade e culpa que sempre resulta quando a separação humana não pode ser superada. A nossa civilização oferece muitos paliativos que ajudam as pessoas a não terem consciência dessa solidão: antes de tudo, a rotina estrita do trabalho burocratizado e mecânico, que ajuda as pessoas a permanecerem alheias aos seus desejos humanos mais fundamentais, ao anseio de transcendência e unidade. Na medida em que a rotina por si só não tem êxito nisso, o homem supera seu desespero inconsciente com a rotina da diversão, o consumo passivo de sons e imagens oferecidos pela indústria do entretenimento; além disso, pela satisfação de comprar coisas sempre novas e logo trocá-las por outras. O homem moderno está na verdade perto da imagem que Huxley descreve em seu Admirável Mundo Novo: bem alimentado, bem vestido, satisfeito sexualmente, mas sem eu, sem nada exceto o contato mais superficial com seus semelhantes, guiado pelos *slogans* que Huxley formulou de forma tão sucinta, como: “Quando o indivíduo sente, a comunidade cambaleia”; ou “Nunca deixe para amanhã a diversão que você pode ter hoje” ou, como a afirmação final: “Todos são felizes hoje em dia.” A felicidade do homem hoje consiste em “divertir-se”. Divertir-se está na satisfação de consumir e “receber” mercadorias, vistas, alimentos, bebidas, cigarros, pessoas, palestras, livros, filmes - todos são consumidos, engolidos. O mundo é um grande objeto para o nosso apetite, uma grande maçã, uma grande garrafa, um grande peito; nós somos os que amamentam, os eternamente expectantes, os esperançosos - e os eternamente decepcionados. Nosso caráter está voltado para trocar e receber, trocar e consumir; tudo, tanto os objetos espirituais como os

materiais, tornam-se objeto de troca e de consumo<sup>41</sup> (FROMM, 1962, p. 86-87).

Tais escritos de Fromm tiveram influência da teoria marxista. Karl Marx, em seus *Manuscritos econômico-filosóficos*, apontou para o fato de que a alienação e o estranhamento, dos trabalhadores e trabalhadoras inseridos no sistema capitalista transferem-se para suas relações com outros homens e mulheres, que passam a se relacionar de forma estranhada e coisificada:

O que é produto da relação do homem com o seu trabalho, produto de seu trabalho e consigo mesmo, vale como relação do homem com outro homem, como o trabalho e o objeto do trabalho de outro homem. Em geral, a questão de que o homem está estranhado do seu ser genérico quer dizer que um homem está estranhado do outro, assim como cada um deles [está estranhado] da essência humana. O estranhamento do homem, em geral toda a relação na qual o homem está diante de si mesmo, é primeiramente efetivado, se expressa, na relação em que o homem está para com o outro homem. Na relação do trabalho estranhado cada homem considera, portanto, o outro segundo o critério e a relação na qual ele mesmo se encontra como trabalhador (MARX, 2004, p. 83).

Em diálogo com o pensamento de Karl Marx e Erich Fromm, em *A Sociedade de Consumo* (1995), Jean Baudrillard aponta para o fato de que, com o consumo desenfreado gerado pelos avanços de produção do sistema capitalista, as relações entre pessoas sofrem influências do sistema de sobrevalorização de objetos:

---

<sup>41</sup> No original: "Modern man is alienated from himself, from his fellow men, and from nature. He has been transformed into a commodity, experiences his life forces as an investment which must bring him the maximum profit obtainable under existing market conditions. Human relations are essentially those of alienated automatons, each basing his security on staying close to the herd, and not being different in thought, feeling or action. While everybody tries to be as close as possible to the rest, everybody remains utterly alone, pervaded by the deep sense of insecurity, anxiety and guilt which always results when human separateness cannot be overcome. Our civilization offers many palliatives which help people to be consciously unaware of this aloneness: first of all the strict routine of bureaucratized, mechanical work, which helps people to remain unaware of their most fundamental human desires, of the longing for transcendence and unity. Inasmuch as the routine alone does not succeed in this, man overcomes his unconscious despair by the routine of amusement, the passive consumption of sounds and sights offered by the amusement industry; furthermore by the satisfaction of buying ever new things, and soon exchanging them for others. Modern man is actually close to the picture Huxley describes in his *Brave New World*: well fed, well clad, satisfied sexually, yet without self, without any except the most superficial contact with his fellow men, guided by the slogans which Huxley formulated so succinctly, such as: "When the individual feels, the community reels"; or "Never put off till tomorrow the fun you can have today," or, as the crowning statement: "Everybody is happy nowadays." Man's happiness today consists in "having fun." Having fun lies in the satisfaction of consuming and "taking in" commodities, sights, food, drinks, cigarettes, people, lectures, books, movies—all are consumed, swallowed. The world is one great object for our appetite, a big apple, a big bottle, a big breast; we are the sucklers, the eternally expectant ones, the hopeful ones—and the eternally disappointed ones. Our character is geared to exchange and to receive, to barter and to consume; everything, spiritual as well as material objects, becomes an object of exchange and of consumption".

[...] começamos a viver menos na proximidade dos outros homens, na sua presença e no seu discurso; e mais sob o olhar mudo dos objectos obedientes e alucinantes que nos repetem sempre o mesmo discurso – isto é, o do nosso poder medusado, da nossa abundância virtual, da ausência mútua de uns aos outros. Como a criança-lobo se torna lobo à força de com eles viver, também nós, pouco a pouco, nos tornamos funcionais. Vivemos o tempo dos objectos: quero dizer que existimos segundo o seu ritmo e em conformidade com a sua sucessão permanente (BAUDRILLARD, 1995, p. 15)

No livro *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, a socióloga Eva Illouz examina as formas com que o amor romântico se relaciona com a cultura e com as relações de classe do capitalismo tardio, buscando compreender os mecanismos pelos quais as emoções românticas se cruzam com a cultura, a economia e a organização social que gira em torno do capital. Segundo, Illouz, a dominação econômica e simbólica baseada nos termos do capital passa a entrar em ação na estrutura social e nas relações das pessoas:

O amor romântico tornou-se uma parte íntima e indispensável do ideal democrático de riqueza que acompanhou o surgimento do mercado de consumo em massa, oferecendo assim uma utopia coletiva que atravessa e transcende as divisões sociais. Concomitantemente com esse processo, no entanto, *o amor romântico adotou*, por assim dizer, *os mecanismos de dominação econômica e simbólica em ação na estrutura social americana*. [...] O amor romântico é uma arena coletiva dentro da qual as divisões sociais e as contradições culturais do capitalismo são representadas<sup>42</sup> (ILLOUZ, 1997, p. 1. grifo meu).

A socióloga aponta que, no período após a Segunda Guerra Mundial, entra em voga uma nova noção de amor romântico, que ela denomina de utopia romântica. Com a ajuda de produções cinematográficas, artigos de revistas e propagandas, essa nova noção se difundiu. A utopia romântica consiste na construção de uma imagem do amor com “fortes conotações democráticas, oferecendo uma visão utópica de relacionamentos ‘livres’ de divisões de gênero e classe, combinando as emoções do lazer com as do romance”<sup>43</sup> (ILLOUZ, 1997, p. 13).

Nesse contexto, tanto Illouz (1997) quanto Fromm (1962) explicitam o fato de que os discursos que rodeiam o bom funcionamento de empresas passam a serem usados, também,

<sup>42</sup> No original: “Romantic love has become an intimate, indispensable part of the democratic ideal of affluence that has accompanied the emergence of the mass market, thereby offering a collective Utopia cutting across and transcending social divisions. Concomitantly with that process, however, romantic love has espoused as it were the mechanisms of economic and symbolic domination at work in American social structure. The broad thesis of the book then is that romantic love is a collective arena within which the social divisions and the cultural contradictions of capitalism are played out”.

<sup>43</sup> No original: “Movies and advertising in newspapers, magazines, and billboards presented a flow of images with strong democratic overtones, offering to all the Utopian vision of relationships free of gender and class divisions and combining the thrills of leisure with those of romance”.

para se referir ao bom funcionamento das relações românticas, em particular, no que diz respeito ao casamento. Os conselhos presentes nas revistas de relacionamento transformaram os casais em um “time de colegas de trabalho, adotando no relacionamento os mesmos valores e formas de entendimento das relações econômicas modernas”<sup>44</sup> (ILLOUZ, 1997, p. 7):

"Trabalho" tornou-se, assim, uma das mais usadas metáforas para relacionamento. A pessoa se esforça, trabalha, para que o relacionamento dê certo, “funda um alicerce” e “constrói” a relação a partir dele. Parceiros românticos são como “colegas de trabalho” envolvidos no “trabalho em equipe”; as pessoas “investem” na relação e “colhem os frutos”, se “beneficiam” do investimento [...].

Conforme desenvolvida pelas revistas, a metáfora do amor como trabalho indica uma transferência da arena discursiva das trocas de mercado para a arena dos relacionamentos interpessoais. Por exemplo: "Como no mundo empresarial ou nos contratos sociais, as partes [de uma relação de amor] cumprem as definições e limites com os quais tenham acordado", "O amor é um sentimento, mas o relacionamento é como um contrato. Embora se apaixonar possa simplesmente acontecer, um relacionamento amoroso requer certas habilidades para que seja sustentado". A distinção entre "sentimento" e "relacionamento" é interessante, pois preserva a "mística" do amor, ao mesmo tempo que o torna sujeito às metáforas do mercado. Essas metáforas têm duas implicações amplas: (1) o amor é controlável por nossos pensamentos e, portanto, somos responsáveis por seu sucesso ou fracasso; e (2) o amor é uma mercadoria suscetível às estratégias, transações e barganhas de mercado. Em um sentido amplo, esse discurso deriva do “individualismo utilitarista”, que estipula que se deve avaliar os relacionamentos pesando seus custos em relação a quanto eles satisfazem as necessidades das pessoas envolvidas<sup>45</sup> (ILLOUZ, 1997, p. 193-194).

A situação no que diz respeito ao amor corresponde [...] a este caráter social do homem moderno. Os autômatos não podem amar; eles podem trocar seus "pacotes de personalidade" e esperar um negócio justo. Uma das expressões mais significativas de amor, e especialmente do casamento nessa estrutura

---

<sup>44</sup> No original: “The modern romantic couple had become a ‘working team’ and thus adopted the values and the forms of reasoning of modern economic relationships”.

<sup>45</sup> No original: “‘Work’ has thus become one of the most widely used metaphors for relationship. One works at a successful relationship by ‘laying its foundation’ and then ‘building’ it. Partners are ‘coworkers’ involved in ‘teamwork’; one ‘invests’ in a relationship in order to ‘benefit’ from it, and so on. Partners are ‘coworkers’ involved in ‘teamwork’; one ‘invests’ in a relationship in order to ‘benefit’ from it, and so on”. As developed by these magazines, the metaphor of love as work indicates a transfer from the discursive arena of market exchange to that of interpersonal relationships. For example: ‘As in business or social contract, the parties [to a love relationship] govern themselves by whatever definitions and limits they have agreed on.’. And: ‘Love is a feeling but a relationship is a contract. While falling in love can just happen, a loving relationship requires certain skills in order to be sustained.’ The distinction between ‘feeling’ and ‘relationship’ is an interesting one, for it preserves the ‘mystique’ of love while making it at the same time subject to the metaphors of the marketplace. These metaphors have two broad implications: (1) love is controllable by our thoughts, and we are therefore responsible for its success or failure; and (2) love is a commodity susceptible to the strategies of market transactions and bargaining. In a broad sense, this discourse derives from ‘utilitarian individualism,’ which stipulates that one must evaluate relationships by weighing their costs against the extent to which they satisfy one's needs”.

alienada, é a ideia de "equipe". Em vários artigos sobre o casamento feliz, o ideal descrito é o de uma equipe que funcione bem. Essa descrição não é muito diferente da ideia de um funcionário perfeitamente funcional; aquele que deve ser "razoavelmente independente", cooperativo, tolerante e, ao mesmo tempo, ambicioso e agressivo. Portanto, o conselheiro matrimonial nos diz que o marido deve "compreender" sua esposa e ser útil. Ele deve fazer comentários positivos sobre o vestido novo dela e sobre o prato saboroso que ela preparou. Ela, por sua vez, deve entender quando ele chega em casa cansado e descontente, deve ouvir com atenção quando ele fala sobre seus problemas de negócios, não deve ficar zangada, e deve ser compreensiva quando ele se esquece do aniversário dela. Todo esse tipo de relacionamento equivale a um relacionamento "funcional" entre duas pessoas que permanecem estranhas por toda a vida, que nunca chegam a um "relacionamento de afeto mais genuíno", mas que se tratam com cortesia e tentam fazer um ao outro se sentir melhor<sup>46</sup> (FROMM, 1962, p. 87-88)

Essa lógica que coloca o relacionamento e, em especial, o casamento, no escopo do trabalho, reforça os aspectos positivos dos relacionamentos casuais em oposição ao matrimônio. Afinal, os relacionamentos casuais não estão imbuídos dessa noção laboriosa. Se amar ao outro é trabalhar com e para o outro, percebemos que o imaginário do trabalho capitalista transferiu-se para o imaginário do amor romântico. Nesse contexto, os meios de comunicação de massa passam a veicular a ideia do casamento como oposto ao romance. Segundo Illouz (1997, p. 39), tal oposição, que já era apresentada nas narrativas melodramáticas do século XIX, retratava parceiros infelizes com a vida de casados e envolvidos nos mais variados tipos de batalhas domésticas. Mas é no contexto das campanhas publicitárias que a oposição se populariza, alternando entre a apresentação de "uma imagem positiva do casamento (afinal, famílias representam um grupo de consumidores maior que os solteiros)" e uma imagem do "casamento como uma ameaça potencial aos 'arroubos da paixão'" (ILLOUX, 1997, p. 39) comuns ao período inicial do relacionamento. Construída pelos produtos da indústria cultural e introjetada no imaginário popular pelos meios de comunicação de massas, a ideia de que o casamento acaba com os sentimentos românticos do

<sup>46</sup> No original: "The situation as far as love is concerned corresponds, as it has to by necessity, to this social character of modern man. Automaton cannot love; they can exchange their 'personality packages' and hope for a fair bargain. One of the most significant expressions of love, and especially of marriage with this alienated structure, is the idea of the 'team'. In any number of articles on happy marriage, the ideal described is that of the smoothly functioning team. This description is not too different from the idea of a smoothly functioning employee; he should be 'reasonably independent', co-operative, tolerant, and at the same time ambitious and aggressive. Thus, the marriage counselor tells us, the husband should "understand" his wife and be helpful. He should comment favorably on her new dress, and on a tasty Jish. She, in turn, should understand when he comes home tired and disgruntled, she should listen attentively when he talks about his business troubles, should not be angry but understanding when he forgets her birthday. All this kind of relationship amounts to is the well-oiled relationship between two persons who remain strangers all their lives, who never arrive at a 'central relationship', but who treat each other with courtesy and who attempt to make each other feel better".

casal passa a ser apresentada em diversas campanhas publicitárias que oferecem soluções para o “problema” na forma de mercadorias a serem adquiridas. O amor, o romance, a sensualidade, os “arroubos da paixão”, passam a serem utilizados em anúncios dos mais variados produtos, inclusive daqueles que pouco se relacionavam com a vida a dois. Tais anúncios

procuravam convencer o público de que a paixão desapareceria se um dos parceiros (principalmente a esposa) se tornasse descuidado com sua aparência física e seu comportamento sedutor. Assim, um anúncio de desodorante, apresentando uma noiva e um noivo, pergunta: “Será que eles terão tanto orgulho um do outro daqui a cinco anos? O amor esfria quando o marido ou a esposa se tornam descuidados com relação ao odor do corpo”<sup>47</sup> (ILLOUZ, 1997, p. 39).

Dessa forma, as narrativas construídas e veiculadas pelos meios de comunicação de massa constroem um problema: o casamento é uma ameaça ao romance. A solução mágica é oferecida por meio do consumo, corroborando a lógica de que o sistema das mercadorias “invadiu” o funcionamento das relações sociais. A socióloga afirma que “embora essas aplicações rudes de causa e efeito sejam comuns na publicidade de hoje, a ligação entre produtos e paixão foi forjada pela primeira vez no início do século XX”<sup>48</sup> (ILLOUZ, 1997, p. 40). Nesse contexto, na década de 1920, “alguns anúncios chegavam a sugerir que o romance poderia ser mantido eternamente no casamento se as mercadorias apropriadas fossem adquiridas e utilizadas”<sup>49</sup> (ILLOUZ, 1997, p. 40). A autora afirma que

Essa estratégia associativa, que consistia em tornar as mercadorias “românticas”, funcionou porque jogou com as novas ansiedades sobre o futuro e a estabilidade do casamento, que surgiram nas primeiras décadas do século XX e que foram amplamente discutidas em jornais acadêmicos e revistas populares: o casamento era uma empresa frágil e o divórcio um resultado provável. Para acalmar esses novos medos, a indústria da publicidade recomendou o consumo de experiências românticas intensas e de produtos que aumentam a sedução, visando manter a emoção inicial do romance. Em outras palavras, os anúncios começaram a apresentar o casamento como um estado naturalmente monótono, a menos que se tomassem as medidas adequadas para manter a emoção da juventude e da sedução.<sup>50</sup> (ILLOUZ, 1997, p. 41).

---

<sup>47</sup> No original: “They sought to convince their audience that passion would flee if either partner (particularly the wife) became careless about his or her physical appearance and seductive behavior. Thus an ad for a deodorant, featuring a bride and groom, asks, ‘Will they be as proud of each other 5 years from now? Love cools when husband or wife grows careless about B.O.’”

<sup>48</sup> No original: “While such blunt applications of cause and effect are common in today's advertising, the link between products and passion was first forged in the early twentieth century”.

<sup>49</sup> No original: “Some ads went so far as to suggest that romance could be maintained eternally within marriage if one used the appropriate commodities”.

<sup>50</sup> No original: “This associative strategy—making commodities “romantic”—worked because it played on the new anxieties about the future and stability of marriage that had emerged in the first few decades of the

Se o casamento, induzido pelos interesses de mercado, é a nova arena para os dilemas característicos do mundo do trabalho no sistema econômico capitalista, e serve para reiterar a lógica do consumo, de modo que o discurso do mercado de trabalho invade o campo dos relacionamentos, as relações pessoais dos sujeitos tornam-se alienadas, análogas à relação entre pessoas e objetos. Em *A Mulher Comestível*, os relacionamentos entre homens e mulheres são percebidos pelos personagens com desconfiança, dentro de uma lógica predatória e cheia de tensão e embates de poder, correlata à máxima do “*Eat or be eaten*” (“Coma ou seja comida”), como evidenciado na seção do capítulo anterior, em que abordo a vivência de Ainsley e sua relação com Len.

Os personagens homens do romance veem o casamento como ameaça às suas liberdades de solteiro. As personagens mulheres, como possível “fuga” da falta de oportunidades profissionais no mercado de trabalho. Sendo assim, fica explícita uma dinâmica de poder que relembra o jogo infantil de gato e rato, com homens e mulheres revezando no papel de predador e presa.

A própria Margaret Atwood já expressou considerar que as relações entre pessoas, e especificamente entre homens e mulheres, representam tensões de poder. Em seu livro de poemas *Power Politics* (1971), ela expõe as dinâmicas com que homens e mulheres disputam o poder nas relações. Em suas notas para a publicação do livro, ela afirma que,

O poder circula como uma espécie de energia e permeia todas as relações dentro de uma sociedade: O poder é nosso ambiente. Vivemos cercados por ele: ele permeia tudo que nós somos e fazemos, invisível e silencioso, como o ar ... Todos nós gostaríamos de ter uma vida privada isolada da vida pública e diferente dela, onde não há governantes e nem governados, nem hierarquias, nem políticos, apenas iguais, pessoas livres. Mas, uma vez que qualquer cultura é um sistema fechado e a nossa cultura é baseada e alimentada pelo poder, isso é impossível, ou, pelo menos, muito difícil . . . Muitas das coisas que fazemos no que tristemente pensamos como nossas vidas pessoais são simplesmente duplicações do mundo externo dos jogos de poder, das lutas de poder (ATWOOD apud SOMACARRERA, 2006, p. 43)<sup>51</sup>.

---

twentieth century and that were widely discussed in both academic journals and popular magazines: that marriage was a fragile enterprise and divorce a likely outcome. To calm these new fears, the advertising industry recommended the consumption of intense romantic experiences and of seduction-enhancing products aimed at maintaining the initial thrill of romance. In other words, ads began to present marriage as a naturally dull state unless one took appropriate measures to maintain the thrill of youth and seduction. As one ad put it: ‘Yes, falling in love was pretty easy. But our diamond says we are going to make it last’. The home was no longer perceived as the altar to love and as the refuge from a ‘harsh’ world. Instead, it was threatened by boredom and as such was now open to the incursion of egoexpressive and leisure goods”.



Na mesma vertente, Michel Foucault aponta que, apesar de o poder ser muitas vezes reduzido à dominação do Estado, as relações entre pessoas também apresentam relações de poder hierárquicas que, muitas vezes, acabam por fazerem coro com a dominação do Estado:

As relações de poder existem entre um homem e uma mulher, entre aquele que sabe e aquele que não sabe, entre os pais e as crianças, na família. Na sociedade, há milhares e milhares de relações de poder e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos, microlutas, de algum modo. Se é verdade que essas pequenas relações de poder são com frequências comandadas, induzidas do alto pelos grandes poderes de Estado ou pelas grandes dominações de classes, é preciso ainda dizer que, em sentido inverso, uma dominação de classe ou uma estrutura de Estado só podem bem funcionar se há, na base essas pequenas relações de poder (FOUCAULT, 2010, p. 231).

Foucault afirma ainda que nessas “pequenas relações de poder”, assim como na da macroestrutura do Estado, são utilizadas técnicas:

essas relações de poder utilizam métodos e técnicas muito, muito diferentes umas das outras, segundo as épocas e segundo os níveis [...] A polícia, por exemplo, certamente tem seus métodos – nós o conhecemos -, mas há igualmente todo um método, toda uma série de procedimentos pelos quais se exercem o poder do pai sobre os filhos, mas também dos filhos sobre os pais, *do homem sobre a mulher, e também da mulher sobre o homem*, sobre os filhos (FOUCAULT, 2010, p. 232. grifo meu).

É interessante ressaltar que, para o filósofo, não é só quem está em posição hierárquica privilegiada que exerce os métodos e técnicas inerentes às relações de poder. Em sua concepção, todos exercem tais procedimentos. Apesar disso, se pensarmos que há uma hierarquia construída socialmente que privilegia alguns grupos em detrimento de outros, podemos concluir que os métodos e técnicas utilizados para exercer poder serão diferentes e, em certa medida, mais facilitados ou dificultados a depender das questões relacionadas a classe, gênero, raça, sexualidade, dentre outros.

Nesse contexto, ele ressalta o casamento e a família como instituições de manutenção das normas sociais ditadas pelo Estado. Sendo assim, a família é utilizada como instrumento do governo:

Portanto, ela não é mais um modelo; é um segmento, segmento simplesmente privilegiado porque, quando quiser obter alguma coisa da

---

<sup>51</sup> No original: “Power is our environment. We live surrounded by it: it pervades everything we are and do, invisible and soundless, like air... We would all like to have a private life that is sealed off from the public life and different from it, where there are no rulers and no ruled, no hierarchies, no politicians, only equals, free people. But because any culture is a closed system and our culture is one based and fed on power this is impossible, or at least very difficult ... So many of the things we do in what we sadly think of as our personal lives are simply duplications of the external world of power games, power struggles”.

população quanto ao comportamento sexual, quanto à demografia, ao número de filhos, quanto ao consumo, é pela família que se terá efetivamente de passar. Mas, de modelo, a família vai se tornar instrumento, instrumento privilegiado para o governo das populações e não modelo quimérico para o bom governo. Esse deslocamento da família do nível de modelo para o nível de instrumento é absolutamente fundamental. E é de fato a partir de meados do século XVIII que a família aparece nessa instrumentalidade em relação à população (FOUCAULT, 2008, p. 139).

Na narrativa de *A Mulher Comestível*, é possível perceber tanto a dinâmica da estrutura econômica capitalista que se reflete em uma hierarquia de valores e influenciam as relações sociais, descrita por Marx, Fromm e Baudrillard, quanto à lógica do consumo de lazer transformando a concepção de amor romântico e invadindo o universo do romance, exposta por Illouz, e, principalmente, é possível perceber as dinâmicas das relações de poder e as técnicas usadas por homens e mulheres, como descritas por Atwood e Foucault.

No romance, as hierarquias de classe social e, especialmente a hierarquia construída socialmente entre os gêneros, são representados em termos extremos. Os relacionamentos entre homens e mulheres aparecem como análogos aos processos da cadeia alimentar. O amor é visto como ameaça. Revezando-se na posição de predador e presa, os personagens retratados no romance adotam vários tipos de estratégia para resistir ao amor. Porém, diferente dos componentes da cadeia alimentar, a ameaça que aniquila, consome e mata, mesmo que simbolicamente, é o casamento.

Marian tem opiniões conflitantes quanto ao casamento. Logo após o noivado, ela encontra-se incerta. Apesar disso, ela tenta convencer-se de que fez a coisa certa e que casar e dividir a vida com um parceiro é a escolha mais apropriada para uma mulher da sua idade:

[...] agora que já superei tudo percebo que de fato minhas ações foram de fato mais sensatas do que achei na ocasião. Meu subconsciente estava à frente do meu consciente, e o subconsciente tem sua própria lógica. [...] A decisão era um pouco repentina, mas agora que tive tempo para pensar, compreendo que é realmente um bom passo a ser dado. Claro que no colégio e na faculdade sempre achei que um dia iria casar com alguém e ter filhos, todo mundo faz isso. [...] Como diz Peter, não se pode ficar zanzando por aí indefinidamente; gente que não casou fica esquisita quando chega à meia-idade, fica amargurada, confusa, sei lá. Há exemplos suficientes no escritório para confirmar isso. Mas, embora eu tenha certeza de que isso estava lá no fundo da minha cabeça, conscientemente eu não esperava que acontecesse tão já, nem da maneira como aconteceu (ATWOOD, 1987, p. 112).

Embora devido à sua socialização ela tenha sempre pensado em, um dia, casar-se, as razões que ela pondera para justificar ter aceitado o pedido de Peter são muito mais práticas

do que românticas. Ela, em momento nenhum, reflete a respeito de seus sentimentos pelo noivo, mas fica explícito seu receio de ficar solteira, “esquisita” e “amargurada” como as “virgens do escritório”. A personagem também pondera: “Pensando bem, Peter é a escolha ideal. É atraente, tem tudo para ter sucesso, e ainda é limpo, o que é um ponto fundamental quando se vai viver com alguém” (ATWOOD, 1987, p. 112).

Se Marian justifica ter aceitado o noivado racionalizando sua escolha, para Peter não é muito diferente. O pedido de casamento feito por ele é motivado por fatores independentes das suas aspirações. Ele decide se casar somente após todos os seus amigos homens terem se casado. Na primeira parte do romance, antes de pedir Marian em casamento, Peter se desespera ao ver que Trigger, seu último amigo solteiro, está com o casamento marcado. Casar-se, para ele, assemelha-se a morrer, adoentar-se, prender-se e perder-se:

Trigger era um de seus amigos mais antigos; na verdade, era o último dos velhos amigos que ainda não se casara. Tinha sido como uma *epidemia*. Pouco antes de eu conhecê-lo, *dois haviam sucumbido, e nos quatro meses seguintes outros dois se foram sem aviso*. [...] Peter e Trigger haviam se agarrado um ao outro *como se estivessem se afogando*, cada qual tentando fazer do outro o reflexo tranquilizador e necessário de si mesmo. Agora Trigger mergulhara e o espelho devia estar vazio. Claro que havia os outros colegas de profissão, porém a maioria também era casada (ATWOOD, 1987, p. 31 – 32, grifo meu).

O casamento, entendido como correlato a uma epidemia ou um desastre natural, faz com que os homens “sucumbam”, “partam sem aviso”, “afoguem-se”. A resistência masculina ao casamento, evidenciada no romance em termos catastróficos, revela a ideia de que o casamento representa uma ameaça aos sujeitos anteriores dos homens, livres e solteiros. Essa forma com que Peter e outros personagens homens veem o casamento acaba por invisibilizar o fato de que a mulher perde muito mais liberdades quando se casa.

Na falta de entrega e afeto nas relações pessoais que mimetizam a lógica do mercado, comprometer-se parece ser o mesmo que perder-se. Marian sabe que Peter vê o casamento dessa maneira e, por esse motivo, ela joga com a percepção do noivo e tenta, de todas as formas possíveis, convencê-lo de que casar não está em seus planos. A personagem não tem certeza se deseja se casar, mas tenta manipular o namorado, fazendo-o pensar que nem cogita tal possibilidade:

Tive pena dele, mas sabia que teria de ser prudente. Se os outros dois casamentos podiam servir de indício, depois de dois ou três drinques ele *começaria a ver-me como uma versão da insidiosa sereia que arrebatara Trigger*. Não me atrevi a perguntar como ela conseguira: podia pensar que eu

estava tendo alguma ideia. O melhor plano era distraí-lo (ATWOOD, 1987, p. 32, grifo meu).

Na leitura de Marian a respeito da situação, ela percebe que Peter vê o casamento como uma armadilha, e as mulheres como sereias homéricas que seduzem marinheiros com o intuito de levá-los à morte. A protagonista usa essa percepção ao seu favor na tentativa de fazê-lo pensar que ela não quer casar e, portanto, não representa uma ameaça. A tensão dos relacionamentos que iguala o compromisso a uma experiência de aniquilação é naturalizada pelos personagens, e a imagem da mulher como sereia homérica, misteriosa e sedutora, que usa de sagacidade para capturar e até mesmo aniquilar os homens, é reproduzida até mesmo pelas personagens mulheres. Ao anunciar o noivado, Lucy pergunta a Marian: “- Sempre pensei que ele fosse o tipo consumado de solteirão, foi o que você me disse. Como conseguiu agarrá-lo?” (ATWOOD, 1987, p. 124).

A lógica predatória invade as relações e faz com que homens e mulheres se sintam desconfiados e ameaçados. Mas, ao que parece, Marian percebe que no contexto da sociedade patriarcal, essa lógica privilegia os homens e, por extensão, Peter. Apesar de personagens homens, como Len e Peter, vociferarem que o casamento é uma espécie de aniquilação para o homem e, apesar de algumas mulheres, como Lucy e as outras “virgens do escritório”, reproduzirem a ideia de que os homens têm muito mais a perder, ao se casarem, do que as mulheres, Marian parece perceber que a liberdade da mulher é muito mais ameaçada pelo casamento do que a do homem. Se o sistema capitalista, com sua lógica de mercado, valoração de mercadorias e exploração do trabalhador, transfere seus valores para as relações sociais, tornando-as ameaçadoras, objetificadoras e, até mesmo, predatórias, a opressão patriarcal faz com que, no casamento, seja imposta às mulheres uma conjunção da exploração capitalista com a opressão patriarcal.

Peter é advogado. O *status* de sua profissão coloca-o em posição tão privilegiada quanto a dos “homens lá de cima” da *Seymour Surveys*. Embora ele não seja, diretamente, trabalhador do Estado, profissionais do direito representam um dos três elementos democráticos, o poder judiciário. Sendo assim, é possível perceber que no relacionamento de Marian com ele, há um desequilíbrio de poder na relação tanto por ela ser mulher e, por isso, passível de tornar-se alvo de opressão patriarcal, quanto pela oposição do *status* profissional dos dois, pois ela é uma mulher trabalhadora desvalorizada e mal remunerada. Além disso, uma vez que a função do advogado tem a ver com regular e exercer poder, e que ele ocupa

uma posição privilegiada tanto no que se refere ao seu gênero quanto à sua classe, é possível que ele transfira a dinâmica de sua atividade profissional para sua relação com Marian.

Como reflexo de sua posição privilegiada na sociedade e de seu sexismo, ele constantemente trata a noiva de forma desrespeitosa, em alguns casos reduzindo-a ao *status* de objeto; em outros, animalizando-a.

Os passatempos de Peter são violentos e destrutivos. Nas horas vagas, ele se diverte fotografando e caçando coelhos, corvos, marmotas e “outros pequenos animais daninhos” (ATWOOD, 1987, p. 76). Em um jantar com Marian, Len e Ainsley, momentos antes do pedido de casamento, o então namorado da protagonista narra suas aventuras de caçada com orgulho e sadismo, exibindo-se para Len:

- Então eu disparei. Um só tiro, bem no coração. O resto fugiu. Peguei-o e Trigger disse: “- Você sabe tirar as tripas? Só tem que cortar a barriga de cima a baixo e sacudir bem que elas saltam fora”. Então puxei minha faca, boa faca, de aço alemão, e abri-lhe a barriga e agarrei-o pelas patas de trás e dei-lhe um tranco daqueles, como uma chicotada, e voaram tripas e sangue para todo lado. Em cima de mim... que confusão... tripas de coelhos pendendo das árvores, nossa, árvores a metros de distância ficaram vermelhas... [...]

- Puxa, foi engraçado. Por sorte, Trigger e eu tínhamos levado nossas velhas máquinas e tiramos umas boas fotos de toda a bagunça. [...] (ATWOOD, 1987, p. 77).

Peter narra a história ignorando a presença de Marian e Ainsley, como se mulheres não pudessem participar de uma conversa em que o assunto diz respeito à diversão e à violência masculinas. O caso gera uma forte impressão em Marian, e ela imagina a cena “como um *slide* projetado na tela de uma sala escura” (ATWOOD, 1987, p. 77), porém, em sua imaginação, ela está presente na cena, e percebemos uma reviravolta: não há coelho. Ela é o coelho ameaçado pelo grupo masculino e violento:

Peter estava de costas para mim, com sua camisa xadrez, o fuzil pendurado no ombro. Um grupo de amigos, aqueles amigos que eu não conhecia, cercava-o, os rostos claramente visíveis à luz do sol, que caía em feixes através das árvores anônimas, salpicados de sangue, as bocas torcidas no riso. Eu não via o coelho” (ATWOOD, 1987, p. 77).

A cena faz com que Marian entre em espécie de transe. Recobrada a consciência da realidade, ao perceber que ela estava ainda no restaurante, jantando com Peter, Len e Ainsley, ela percebe que a cena da caçada fez com que ela começasse a chorar: “[...] percebi, com ligeira curiosidade, que uma grande gota de alguma coisa molhada se materializara na mesa perto de minha mão. [...] até compreender, com horror, que era uma lágrima” (ATWOOD,

1987, p. 78). Len e Peter, imersos na conversa, nem percebem que Marian estava chorando. Ela mesma, imersa em sua imaginação e, sentindo-se despersonalizada, só percebe que chorava quando sente o molhado da lágrima.

Marian se sente tão ameaçada quanto o coelho. Na visão imaginada, como ele, ela se viu encurralada, indefesa, rodeada por um grupo de homens que a consideram um alvo, um objeto de caçada e diversão. O garçom aparece e anuncia o fim do expediente no restaurante. Len e Peter decidem, sem consultar a opinião das duas moças, finalizar a noite tomando drinques no apartamento de Len. Ainda impressionada pela história da caçada, e abalada por ter sido ignorada a noite toda, ao sair do restaurante com o grupo, Marian larga o braço de Peter e começa a correr, desesperada, em fuga. Os outros personagens ficam alarmados e começam a perseguir a protagonista. Para aumentar a chance de capturá-la, Len e Peter se dividem. O noivo da personagem e Ainsley seguem em seu encaixe de carro e Len corre atrás dela a pé:

Eu estava correndo pela calçada. Depois do primeiro minuto fiquei surpresa ao ver meus pés se movendo e perguntava-me como tinha começado, mas não me detive.

[...] eu esperava que Peter me seguisse, mas era Len que corria no meu encaixe. Já estava sem fôlego, mas tinha uma boa dianteira. Podia me dar ao luxo de diminuir o passo. Cada poste que eu ultrapassava tornava-se um marco: parecia uma conquista, um feito de algum tipo, que os punha, um a um, atrás de mim. À medida que eu passava, eu sorria para as pessoas e acenava para algumas delas, quase rindo da surpresa estampada em seus rostos. A alegria da velocidade invadia-me; era como brincar de pegar.  
[...]

De repente já não era uma brincadeira. Aquele maciço tanque era ameaçador. Era ameaçador o fato de Peter não ter me perseguido com seus próprios pés, preferindo enclausurar-se na armadura do carro; [...] Num minuto o carro pararia, a porta se abriria, para onde ir?

[...]  
Senti-me aprisionada, assentada no chão e sacudida. Era Peter, que devia ter me espreitado e esperara na calçada (ATWOOD, 1987, p. 80-81).

Após ser perseguida por vários quarteirões, Marian é finalmente encontrada, escondida em uma propriedade que ela invadiu, pulando o muro. Ao encontrá-la, Peter grita, em tom de ameaça, “- Marian, onde diabos você pensa que vai?”. A protagonista percebe que “havia fúria em sua voz: aquele era o pecado imperdoável, porque era público” (ATWOOD, 1987, p. 80). Preocupado com o que as outras pessoas vão pensar de Marian, sua namorada, Peter não se importa com a jovem genuinamente. Ele se preocupa com como a situação refletirá na imagem dele. Após encontrá-la em seu esconderijo, ele pergunta “- Que bicho mordeu você?” (ATWOOD, 1987, p. 82). Ao se juntarem ao resto do grupo, Len recebe

Marian dizendo “- Não pensei que você fosse do tipo histérico” (ATWOOD, 1987, p. 82). Ainsley, que naquele dia estava colocando em prática o plano de seduzir Len, interpretando o “papel de garotinha-é-para-ser-vista-e-não-para-ser-ouvida” (ATWOOD, 1987, p. 83), não fala nada a respeito do episódio de fuga da amiga.

No encontro do grupo naquela noite é possível, então, perceber múltiplas tensões geradas por relacionamentos que seguem uma lógica objetificadora e predatória. Marian percebe essas tensões com impotência. As técnicas e métodos utilizadas por homens e mulheres em dinâmicas de poder, como apontadas pela teoria de Foucault, evidenciam-se. A protagonista se sente ignorada pelo noivo e por seus amigos, e ainda se encontra desconfortável com a história da caçada, narrada em tom de bravata por Peter. Paralelamente, Ainsley coloca em prática o plano de seduzir Len, de forma não muito diferente das armadilhas literais que Peter usa para caçar animais. Mas, por ser mulher, ao contrário de usar de violência, ela joga com os estereótipos de feminilidade ligados à submissão. Marian percebe isso e se ressentida da amiga por não tomar seu partido: “Ainsley não me servia de nada. [...] Estava quase imóvel. [...] Não demonstrava prazer nem tédio; *sua inerte paciência era a mesma de uma planta carnívora* com as côncavas folhas bulbosas cheias de água até a metade, *esperando um inseto para devorar*” (ATWOOD, 1987, p. 83. grifo meu). Nesse contexto, Ainsley é a planta carnívora que espera que Len, desavisado como um inseto, pouse nela e seja *devorado*.

Ao chegarem à casa de Len, a dinâmica permanece a mesma: os homens conversam, ignorando a presença das mulheres, e Ainsley se mantém inerte, calada e “bem-comportada”. Dali por diante, o sentimento de inadequação da protagonista torna-se cada vez mais forte. E, pouco a pouco, a narrativa expõe mais uma vez a analogia entre as relações predatórias da natureza e as relações entre homens e mulheres: Len e Peter são os machos que tentam se exibir e marcar território com suas narrativas de virilidade.

Marian fica baqueada ao perceber que Len, seu amigo há anos, mal conversou com ela a noite toda e ainda a chamou de histérica. A constatação de que o comportamento de Peter naquela noite evidenciava uma espécie de jogo de poder que o colocava em posição superior como macho, choca a personagem: “Ele me tratava como o elemento de um cenário, silencioso e sólido, um contorno bidimensional. *Não me ignorava, como talvez eu tivesse pensado (isso contribuíra para a ridícula fuga?) - ele precisava de mim!*” (ATWOOD, 1987,

p. 79. grifo meu). Ela percebe, então, que ele precisa dela para estar na posição superior que ele mesmo se colocou, com o aval e o reforço da hierarquia do sistema patriarcal.

Ressentida e invisibilizada, Marian se sente ainda mais deslocada no apartamento de Len. Uma quitinete pequena, com um cômodo principal, “que se abria de um lado para o banheiro e do outro, para a cozinha” (ATWOOD, 1987, p. 82). Refletindo os estereótipos que rodeiam o estilo de vida do homem solteiro, o apartamento “estava um tanto desarrumado, com malas no chão e livros e roupas espalhados. [...] a cama ficava logo à esquerda da porta, disfarçada de sofá” (ATWOOD, 1987, p. 82). Nesse contexto a noite fica ainda mais insólita. Marian senta-se na cama de Len e percebe um vão entre a parede e o móvel:

[...] seja como for, sem pensar muito em nada, virei a cabeça e olhei para baixo. E comecei a achar algo muito atraente no escuro espaço frio entre a cama e a parede. [...] Relanceei rapidamente a sala: todos estavam distraídos, ninguém perceberia.

Um minuto depois eu estava entalada entre a cama e a parede, invisível, mas não confortável. “Nunca seria confortável”, pensei; tinha de ficar embaixo da cama. Como numa barraca. Não me ocorrera voltar para cima. Empurrei a cama o mais silenciosamente que pude, usando como alavanca o meu próprio corpo [...] e deslizei para dentro como uma carta por uma fenda. Era um encaixe apertado: o estrado era baixo demais e eu tinha de achatar-me contra o chão (ATWOOD, 1987, p. 83-84).

Camuflada e em espécie de mimetismo com a mobília, a protagonista fica escondida por um bom tempo sem que ninguém sinta a sua falta. Certa da sua condição objetificada na relação com Peter, ela parece instintivamente agir de tal forma que expõe o que a hierarquia das relações na sociedade patriarcal capitalista impõe. Se o relacionamento com Peter faz com que ela se sinta animalizada, transformada em presa e objetificada, ela drasticamente decide se camuflar no ambiente e mimetizar os objetos que a rodeiam, expondo o lugar de inferioridade que é imposto a ela:

Apesar do aperto e da poeira, eu estava contente por não ter de sentar lá em cima no quente clarão reverberante da sala. Embora estivesse apenas sessenta ou noventa centímetros mais abaixo que os outros, eu pensava na sala como “lá em cima”. Eu mesma estava no subterrâneo, havia cavado para mim uma toca particular. Sentia-me satisfeita” (ATWOOD, 1987, p. 84).

A imagem do coelho da caçada volta novamente. Longe da ameaça do caçador Peter, ela se encontra protegida na “toca particular”, que significativamente fica abaixo da sala onde os outros se encontram “lá em cima”, o que reflete, mais uma vez, sua posição de subalternidade. Manter o esconderijo exige que ela se mantenha imóvel, o que é cansativo. Ela passa então a esperar ansiosamente que alguém dê por sua falta:



Comecei a torcer para que se apressassem e entendessem que eu havia desaparecido, assim poderiam procurar-me. Já não lembrava mais das boas razões que me haviam impelido a entalar-me embaixo da cama de Len. Era ridículo: eu estaria toda coberta de poeira quando saísse dali. Uma vez dado o passo, contudo, recusei-me a voltar atrás. Não haveria dignidade alguma em arrastar-me para fora da colcha, rastejando na poeira, *como um gorgulho saindo de um barril de farinha*. Equivaleria a admitir que fizera algo errado. Ali estava e ali ficaria até ser retirada a força (ATWOOD, 1987, p. 84. grifo meu).

Marian tem, então, uma epifania. Ela associa o episódio da sua fuga, ocorrido mais cedo, e da camuflagem, em curso agora, com Peter. Afinal, ela encontrava-se imóvel, presa, identificada com a situação objetificada do mobiliário, enquanto Peter estava livre “lá em cima” (ATWOOD, 1987, p. 84). Além disso, ela percebe que ambos vinham se enganando já há algum tempo quanto à casualidade de seu relacionamento e cogita estar mais envolvida emocionalmente do que pensara:

Meu ressentimento por Peter me deixar ali esmagada sob a cama enquanto ele próprio se movia no espaço aberto, ao ar livre, tagarelando sobre tempos de exposição, fizera-me pensar nos últimos quatro meses. Durante todo o verão estivemos movendo-nos em determinada direção, embora não parecesse movimento: havíamos enganado a nós mesmos, pensando que éramos estáticos. Ainsley prevenira-me de que Peter estava monopolizando-me e não via razão para eu não “me expandir”, segundo suas palavras. Para ela seria perfeito, mas eu não conseguia superar a sensação subjetiva de que mais de um ao mesmo tempo não era ético. Contudo, deixara-me em uma espécie de vácuo. Peter e eu evitávamos falar sobre o futuro, porque sabíamos que isso não importava: não estávamos realmente envolvidos. Agora, porém, alguma coisa em mim decidira que estávamos envolvidos: por certo era essa a explicação para minha choradeira no banheiro e para a fuga. Eu estava fugindo à realidade. Agora, neste exato momento, tinha de encará-la. Tinha de decidir o que queria fazer (ATWOOD, 1987, p. 85).

A epifania é interrompida quando alguém se senta na cama e Marian solta “um grito empoeirado” (ATWOOD, 1987, p. 85). Até aquele momento, ninguém havia notado a sua ausência, mesmo em um apartamento tão pequeno. Com indiferença, a pessoa não identificada que se sentou à cama afirma “- Que diabo! [...] Alguém está embaixo da cama” (ATWOOD, 1987, p. 85). O fato de que Marian era a única pessoa fora de vista no cômodo e, ainda assim, ao ouvir o grito vindo de debaixo da cama, Len, Peter e Ainsley não identificaram imediatamente que a pessoa embaixo da cama só podia ser Marian, serve de evidência para a posição invisibilizada da personagem naquela noite e, por extensão, na sociedade. Sua ausência passou despercebida e ninguém cogitou de imediato que a pessoa entocada na cama era a protagonista. Segue-se, então, uma “força-tarefa” para retirar a jovem

da “toca particular” e os três personagens discutem, em voz baixa, o que fazer. Marian chama a discussão de “reunião policial” (ATWOOD, 1987, p. 85) o que ilustra o sentimento da personagem de impotência e de que é alvo de coerção.

Após o “resgate”, Peter sugere que eles encerrem a noite, e despede-se, cortesmente de Len e Ainsley. A protagonista recusa-se a entrar no carro de Peter, que, significativamente, durante a sua fuga foi descrito por ela como “maciço tanque ameaçador” (ATWOOD, 1987, p. 80), e resolve ir a pé. O namorado da personagem persegue-a pelas ruas, implorando para que ela entre no carro. A personagem recusa-se, mas logo sente-se impelida a obedecer, pondo em xeque sua obstinação: “Enquanto ele falava, pesados pingos [de chuva] começavam a cair. Eu hesitei [...]” (ATWOOD, 1987, p. 87). A chuva, fenômeno da natureza, estimula a personagem a ceder, impotente. Podemos então associar o fenômeno natural e sua potência com as imposições hierárquicas sob as quais a personagem vive na sociedade patriarcal capitalista. Diferentemente das normas inerentes ao sistema patriarcal capitalista, as condições meteorológicas acontecem sem a intervenção humana. Mas, apesar disso, tanto os fenômenos naturais quanto as imposições sociais feitas às mulheres, estão, em muitos casos, fora do escopo de ação e decisão da personagem. De certa forma, a chuva que faz Marian se sentir obrigada a entrar no carro do namorado, soma-se e assemelha-se a outras situações, de interferência humana, que a submetem à opressão patriarcal e à exploração capitalista, privando-a de ter controle das situações em que se vê enredada.

Apesar de compelida a entrar no “maciço tanque ameaçador”, ela resiste mais uma vez. Peter sai do carro e insiste com formalidade e “dura cortesia”: “- Não quero que se molhe até os ossos!” (ATWOOD, 1987, p. 88). Marian interpreta que a insistência do namorado tem relação com as convenções sociais e a noção de cavalheirismo. Ela tenta então racionalizar a situação e se convencer que o carro, o “maciço tanque”, não deve ser tão ameaçador quanto ela antecipara:

Porque ele estava fazendo isso? Devia ser o mesmo motivo formal que o levava a abrir a porta do carro – quase um reflexo condicionado -, e nesse caso eu podia aceitar o favor do mesmo modo formal, sem perigo, mas o que realmente implicaria o fato de eu entrar no carro? (ATWOOD, 1987, p. 88).

Mesmo racionalizando a situação e com o agravante da chuva, ela responde uma última vez para Peter: “Bem – respondi, indecisa -, prefiro realmente andar” (ATWOOD, 1987, p. 88). E é surpreendida pela violência do namorado, que diz que ela é infantil, pegando-a “pelo braço” (ATWOOD, 1987, p. 88). Mesmo relutante, a personagem sente-se

totalmente impotente: “deixei que me levasse para o carro e me enfiasse no banco da frente. [...] Ele entrou, bateu a porta e deu a partida” (ATWOOD, 1987, p. 88). Nesse contexto, Peter é o agente, a pessoa que tem o poder de ação nos acontecimentos. Ele exerce esse poder por meio da violência, pois a ação dele é agressiva: ele “pega pelo braço”, “enfia no banco da frente”, “bate a porta” e “dá partida”. Peter continua, então, a expressar sua raiva e questiona o comportamento da namorada em tom de trivialização: “o que significa essa besteira toda?”. Segue-se uma conversa na qual ele se mostra impaciente e raivoso. Ele insinua que Marian é egocêntrica e quer, a todo custo, a atenção de todos, acusando-a de rejeitar sua feminilidade. Em meio à conversa, mais uma demonstração de violência masculina, em um momento repleto de significados, que evidencia as tensões da relação e a tentativa de Peter de exercer poder e autoridade, reclamando para si, mais uma vez, o controle da situação:

Fitou-me de relance, os olhos apertados, *como se mirasse um alvo*. Depois rangeu os dentes e furiosamente pisou fundo no acelerador. A chuva agora caía em torrentes: a rua a nossa frente, quando era visível, parecia um sólido lençol de água. [...] descíamos uma ladeira, e, à velocidade repentinamente acelerada, o carro derrapou, girou duas vezes e um quarto, deslizou para trás, invadindo um gramado, e parou num solavanco de sacudir os ossos. Ouvi alguma coisa estalar.

- Seu louco! - gritei ao ricochetear no porta-luvas e perceber que não havia morrido. - Quer nos matar? - *Devia estar pensando em mim no plural*.

Peter baixou o vidro e pôs a cabeça para fora. Então começou a rir.

- Aparei um pouco a grama para eles. - disse, e acelerou o carro. As rodas giraram um instante, revolvendo a lama do gramado e deixando (como vi depois) dois sulcos profundos, e com um rangido subimos até a borda do gramado e voltamos para a rua.

Eu tremia de medo, frio e fúria.

- Primeiro você me enfia no carro – eu batia os dentes – e me faz um sermão por causa de seus próprios sentimentos de culpa, e agora tenta me matar!

- Quando acordarem de manhã vão ver que houve uma alteração na paisagem do jardim – disse entre risos.

- Parece que você acha infinitamente engraçado danificar de propósito a propriedade alheia – comentei com sarcasmo.

- Não seja desmancha-prazeres – replicou calmamente. *Era evidente sua satisfação com o que considerava uma vigorosa demonstração de força. Fiquei irritada ao ver que ele se atribuía o crédito devido às rodas traseiras do carro* (ATWOOD, 1987, p. 90. grifo meu).

Percebemos, então, que o receio da personagem de entrar no “maciço tanque ameaçador” era, afinal, justificado. Ela é coagida por Peter a entrar e, após estar dentro do veículo, ele demonstra uma série de comportamentos intimidadores e violentos. A violência tem seu ápice no momento em que ele, com ódio da namorada, com “os olhos apertados, como se mirasse um alvo” (ATWOOD, 1987, p. 89), acelera o carro, quase causando um

acidente. Marian é o alvo de sua fúria. A imagem de Peter como um caçador é retomada. Marian é o alvo, o animal encurralado. O carro, usado como instrumento no acesso de raiva de Peter, volta a ser o “tanque ameaçador” que ela temia anteriormente. E o fato de ela constatar que seu namorado se orgulha da destruição que seu episódio de fúria gerou no gramado da casa desconhecida, aponta para a violência masculina que, nesse caso, está atrelada ao carro como instrumento. O carro, o “maciço tanque ameaçador”, representa então um símbolo do poder masculino e um espaço particular de Peter, que proporciona privacidade para ele ser grosseiro e agressivo com a namorada, ao mesmo tempo em que é o instrumento de coerção e violência usado para intimidar Marian. Se Peter sente-se orgulhoso do estrago causado no gramado da casa e se ele “se atribuía o crédito devido às rodas traseiras do carro”, podemos perceber que, para Peter, o carro, a máquina, é uma extensão de seu corpo, um símbolo e instrumento de seu poder e da sua “vigorosa demonstração de força”.

Se, como mencionado anteriormente, de acordo com Fromm e Illouz, na sociedade capitalista as relações românticas e o amor funcionam de forma análoga às relações de mercado e, se as relações românticas presentes em *A Mulher Comestível* funcionam baseadas em relações de poder, de forma análoga às relações predatórias da natureza, nas quais o amor, o romance e o casamento representam ameaças, é interessante pensar nas repercussões dessa lógica nos acontecimentos da noite. Peter ignorou Marian durante toda a noite, desconsiderando sua presença, suas opiniões e sentimentos. Ela se sentiu objetificada e animalizada. Como apontado anteriormente, no contexto patriarcal capitalista as relações românticas entre homens e mulheres são fonte de tensão, desconfiança, e desumanização do sujeito. É possível identificar esses aspectos no comportamento que Peter dedicou a Marian naquela noite. Podemos identificar, também, que a protagonista, seja por vingança ou naturalização da lógica aniquiladora de subjetividade das relações, parece negar a humanidade de Peter. Quando seu namorado acelera o carro e quase causa o acidente e ela diz “- Quer nos matar?”, levando-nos a pensar que, com o uso da flexão pronominal, ela se refere a ela e a Peter, mas, para a surpresa do leitor, ela salienta “devia estar pensando em mim no plural”. A afirmação, além de servir de *foreshadowing* para a mudança de focalização que acontecerá mais à frente na narrativa, quando Marian passa a pensar em si mesma na 3ª pessoa do singular, pode ser também interpretada como uma forma de punição da protagonista com o namorado. Se ele passou a noite ignorando-a, desconsiderando a subjetividade dela e a noite culminou nele colocando em risco a vida dos dois, ela desconsideraria a vida dele também.

Em seguida, Peter para o carro e observam a chuva. De maneira oposta à convenção social romântica, que situa pedidos de casamento em momentos pré-planejados, recheados de expectativas e de ostensivas e exageradas declarações de amor, o jovem pede a protagonista em casamento de modo indireto e impulsivo, demonstrando incerteza e informalidade: “- Marian. [...] - O que você acha de a gente... como você acha que seria se a gente se casasse?”. Marian aceita, mas a sua resposta ao pedido não é exposta nesse momento da narrativa. O leitor é induzido a pensar que ela aceitou, pois segundo a personagem, após o pedido “um tremendo clarão azul, muito próximo, iluminou o interior do carro. E quando nos fitamos a essa breve luz, *vi-me, pequena e oval*, refletida em seus olhos” (ATWOOD, 1987, p. 91. grifo meu). Mais à frente, temos a confirmação de que ela aceitou, pois ela diz a Ainsley que está noiva.

Marian está noiva de Peter e a primeira reação dela após o acontecimento é sentir-se “pequena e oval”, refletida nos olhos dele. Os fenômenos naturais mais uma vez demonstram sua força, afinal é a luz azulada do raio que faz com que o interior do carro se ilumine para que Marian se veja diminuta no reflexo dos olhos do noivo. Além disso, o fato de ele ter decidido pedi-la em casamento logo após um episódio de agressividade aponta, mais uma vez, para as dinâmicas de poder na relação.

No dia seguinte, no primeiro encontro dos personagens após a oficialização do compromisso, a justificativa do noivado tem, tanto para Peter quanto para Marian, motivos práticos e pouco românticos. Ela seria “libertada” do futuro da “solteirona” dependente do fundo de pensão da *Seymour Surveys*:

Estava vendo-o sob nova luz: ele estava mudando de forma na cozinha, transformando-se de despreocupado jovem solteiro em libertador do caos, em provedor de estabilidade. Em algum canto das galerias da Seymour Surveys *uma mão invisível* eliminava minha assinatura (ATWOOD, 1987, p. 98. grifo meu).

Embora apoiada em uma noção bastante associável à utopia romântica, na qual Peter é colocado na posição do herói que liberta a mocinha do caos do temido futuro de “solteirona”, amarrada metaforicamente, por uma assinatura, a um futuro solitário na *Seymour Surveys*, também fica claro que o casamento é uma alternativa viável à posição desvalorizada da protagonista na empresa. É interessante que Atwood use a metáfora da “mão invisível” como algo que determina o futuro da personagem. A metáfora da “mão invisível” foi cunhada pelo filósofo e economista Adam Smith, em 1759, no livro *Teoria dos sentimentos morais*, e refere-se a como, na economia de livre mercado, preços de produtos seriam ditados pelo

próprio mercado, sem a intervenção do Estado. Nesse contexto, a mão invisível serve de metáfora para a determinação quase que automática dos valores dos produtos tomando por base a necessidade de mercado. Desta forma, ao se utilizar da metáfora do liberalismo econômico associada ao futuro da protagonista, Atwood ressalta o entranhamento da lógica da economia capitalista nas relações e a intervenção do mercado no destino individual de mulheres. Sendo assim, é possível pensar que, de forma análoga ao proposto na economia liberal, uma mão invisível que preza pelos interesses econômicos capitalistas e patriarcais, dita o valor dos sujeitos e, com base nas necessidades do “mercado”, determina o valor e o lugar subalternizado destinado às mulheres.

Peter, por sua vez, justifica sua escolha pelo noivado em termos práticos e, também, econômicos. O casamento trará vantagens para ele profissionalmente. Ele será bem visto e respeitado no trabalho por ser um “homem de compromisso”. Em meio às justificativas, ele acaba dando vazão a opiniões homofóbicas e sexistas:

- E agora que está tudo arranjado, sinto que vou ser muito feliz. Não se pode ficar zanzando por aí indefinidamente. *A longo prazo vai ser muito bom para a minha carreira também, os clientes gostam de saber que a gente casou.* As pessoas desconfiam de um cara que chegou a certa idade sem casar, *começam a pensar que é bicha ou sei lá o quê.* - Fez uma pausa e continuou: - E tem uma coisa em você, Marian, eu sei que sempre posso contar com você. *A maioria das mulheres não sabe pensar, mas você é tão sensata.* Talvez você não soubesse, mas sempre achei que essa era a primeira coisa que se devia procurar quando se tratava de escolher esposa (ATWOOD, 1987, p. 98).

Algum tempo depois, mais uma situação faz com que Marian se sinta encurralada. Peter planeja uma última festa em seu apartamento antes do casamento. Ele destaca a importância da celebração, pois a festa será a ocasião em que ele apresentará Marian aos seus amigos de trabalho. Como se quisesse exibir a protagonista aos seus amigos, Peter sugere, em tom impositivo, que sua noiva se vista e se apresente de maneira diferente: ela deve comprar um vestido “não tão apagado” como os que ela já tinha e passar a tarde no salão de beleza, arrumando cabelo e maquiagem. Marian “obedecera prontamente” (ATWOOD, 1987, p. 225). A tarde no salão faz com que ela se sinta despersonalizada e insuficiente. Marian acha que está sendo posta à prova, como se o noivo quisesse que ela transformasse a si mesma em outra pessoa para impressionar seus colegas.

No salão de beleza, a protagonista sente-se deslocada e observa criticamente o que acontece ao seu redor. O ambiente faz com que ela se identifique com uma paciente em

processo de cirurgia e, de maneira ainda mais insólita, com um objeto em linha de montagem em uma fábrica:

Assim que entrara no enorme salão rosado tudo era cor-de-rosa e lilás, era incrível como decorações tão frivolamente femininas podiam parecer ao mesmo tempo tão funcionais, sentira-se tão passiva como se estivesse entrando num hospital para submeter-se a uma operação [...].

Depois ataram-na à cadeira - na verdade não ataram, mas ela não podia levantar-se e correr para a rua gelada com o cabelo molhado e um pano cirúrgico ao redor do pescoço - e o médico entrara em ação. Um rapaz de avental branco que recendia a colônia e tinha dedos finos e destros e os sapatos com os dedos do pé marcados. Ela se mantinha imóvel [...] Todo o seu corpo sentia-se estranhamente paralisado.

Quando finalmente todos os grampos, bobbies, cliques e presilhas estavam no lugar, e sua cabeça parecia um ouriço mutante com uma cobertura de arredondados apêndices pilosos em lugar de espinhos, levaram-na e instalaram-na sob um secador e ligaram-no. *Ela olhou para os lados, para a linha de montagem de mulheres sentadas em idênticas cadeiras lilases sob idênticas máquinas zumbidoras em forma de cogumelo.* Tudo que era visível era uma fileira de estranhas criaturas com pernas de vários formatos e mãos que seguravam revistas e cabeças que eram cúpulas de metal. Inertes, totalmente inertes. (ATWOOD, 1987, p. 226, grifo meu).

A imagem da linha de montagem de mulheres sentadas idênticas no salão de beleza reflete a artificialidade dos procedimentos estéticos aos quais mulheres frequentemente se submetem. Na tentativa de se enquadrarem nos padrões de beleza, pessoas tornam-se artificiais e ficam todas idênticas. Se, no contexto do romance, o amor relaciona-se com o imaginário do consumo, a cena descrita no salão evoca a imagem artificial de uma fila de mulheres que se assemelham a objetos, produtos fabricados e depois expostos em prateleiras, para serem consumidos.

Ao chegar ao apartamento de Peter, arrumada para a festa, Marian sente-se confusa quando o noivo elogia a sua aparência. Ela não se sente ela mesma com o vestido vermelho de lantejoulas, o penteado artificial feito no salão e a maquiagem espalhafatosa. No apartamento de Peter, decorado de modo minimalista, há uma prateleira na qual ele exhibe os instrumentos de seus *hobbies*: armas de fogo, para caçada, e a câmera fotográfica que ele usa para registrar os animais que caça e os momentos de lazer.

Ela vê que, em cima da escrivaninha do noivo, há uma revista aberta, um manual de dicas de fotografia. Ele “havia assinalado o artigo intitulado ‘Luz de flash para interiores’. Ao lado da coluna, havia um anúncio: uma menina de maria-chiquinha agarrando um cachorro na praia. ‘Guarde isso para sempre’, dizia a legenda” (ATWOOD, 1987, p. 249).

Minutos depois, Peter aproveita que os convidados da festa ainda não chegaram, chama a protagonista e diz que quer tirar algumas fotos dela produzida. Ela vacila, “a sugestão provocara-lhe uma ansiedade irracional” (ATWOOD, 1987, p. 249). Ele desconsidera a vontade dela, ergue a máquina, olha pelo pequeno visor de vidro, “estava ajustando a lente, focalizando-a” (ATWOOD, 1987, p. 249). Marian sente-se ameaçada, Peter caçador e Peter fotógrafo misturam-se em sua percepção, o disparador da câmera e o gatilho de revólver parecem confundir-se. O noivo ordena que a protagonista faça poses para a foto e ela entre em pânico:

- Agora – anunciou. - Veja se consegue ficar um pouco menos dura. Relaxe. E não levante os ombros desse jeito, vamos, erga o queixo, e não fique com essa cara tão preocupada, querida, fique natural, vamos, sorria...

Seu corpo gelara, enrijecera-se. Não conseguia se mover, não conseguia mover nem mesmo os músculos do rosto enquanto estava ali de pé e fitava as redondas lentes de vidro apontando em sua direção, teve vontade de dizer-lhe que não pressionasse o disparador, mas não conseguia se mover... (ATWOOD, 1987, p. 249-250).

O desespero da personagem é interrompido pelo som dos primeiros convidados batendo à porta. Peter desiste de tirar a foto da noiva naquele momento, ansioso por recepcionar os convidados recém-chegados.

No decorrer da festa, Peter empunha a sua câmera, registrando todos os convidados, o que faz Marian lembrar de anúncios de filmadoras domésticas. Peter lembrava-lhe os personagens de tais anúncios, como o estereotipado “pai de família, gastando rolos e rolos de filmes com coisas comuns do cotidiano, que temas poderiam ser melhores: gente rindo, erguendo copos, crianças em festas de aniversário” (ATWOOD, 1987, p. 261). Marian observa Peter e pensa que ele se transformou após o noivado, deixara de ser o consumado solteirão e agora era

o verdadeiro Peter, o subjacente, não era nada surpreendente ou assustador, era apenas aquele homem bangalô-e-cama-de-casal, aquele homem de fazer churrasco-no-quintal. Aquele homem de filmar em casa. “E eu o chamei”, pensou, “eu o evoquei”. Tomou um gole de uísque (ATWOOD, 1987, p. 261).

Marian começa então a tentar racionalizar o pavor que sentiu quando estava na mira da câmera fotográfica do noivo. Ela pensa que o noivo é confiável, que ela sabe “quem ele realmente é” (ATWOOD, 1987, p. 261). A protagonista imagina como seria o futuro dos dois juntos, e especula como Peter estaria quando fosse mais velho. Em meio aos devaneios sobre



o futuro e entorpecida pelo álcool, ela imagina uma cena na qual existem portas que representam futuros possíveis:

Marian abriu uma porta à direita e entrou. Peter estava ali, com 45 anos, quase careca, mas ainda identificável como Peter, de pé sob o sol brilhante, ao lado de uma churrasqueira, com um garfo comprido na mão. Usava um avental branco de cozinheiro. *Ela procurou a si mesma no jardim, atentamente, mas não se encontrou, e isso a gelou.*

“Não”, pensou, “devo estar na sala errada. Não pode ser a última.” E agora via outra porta, na grama do lado oposto do jardim. Atravessou o gramado, *passando por trás da figura imóvel, que, agora via, segurava na outra mão um cutelo enorme*, empurrou a porta e entrou (ATWOOD, 1987, p. 261. grifo meu).

A primeira porta apresenta um futuro com um Peter de meia-idade; porém, a reviravolta não aparece ali: a protagonista não está em cena, evidenciando sua posição invisibilizada no relacionamento e na sociedade. Ela sai à procura de si mesma naquele futuro, sem sucesso. Ao procurar por outra porta e, por outra possibilidade de futuro, a imagem do Peter ameaçador é retomada. Ele é a figura imóvel que segura “um cutelo enorme”. O cutelo evoca a capacidade de violência de Peter. Se, anteriormente, ela viu-o como um inofensivo pai de família que preparava o churrasco, agora, sob nova inspeção, ela via-o como o portador de um instrumento cortante usado para retalhar carne e empregado, em tempos passados, como instrumento de decapitação.

A próxima porta que a protagonista abre, leva-a de volta à sala de estar de Peter, no presente, e a uma assustadora constatação:

Estava de volta à sala de estar de Peter com as pessoas e o barulho, apoiada no umbral da porta segurando seu drinque. Só que agora as pessoas pareciam mais claras, mais nitidamente focalizadas, mais distantes, e moviam-se cada vez mais depressa, estavam todas indo embora, uma fila de mulheres-sabão emergiu do quarto, casacos postos, saiu cambaleante, seguindo os maridos, soltando um boa-noite esganiçado, *e quem era aquela minúscula figurinha bidimensional de vestido vermelho, apresentada como uma mulher de papel num catálogo pedido pelo correio, virando-se e sorrindo, esvoaçando no vazio espaço branco...? Não podia ser; tinha de haver algo mais.* Ela correu até a porta seguinte, abriu-a com um empurrão. *Peter estava lá, vestido com seu escuro e opulento terno de inverno. Tinha uma máquina na mão; mas agora ela viu o que realmente era.* Não havia mais portas e quando apalpou atrás de si em busca da maçaneta, receosa de desviar os olhos dele, *Peter levantou a máquina e mirou-a, sua boca abriu-se numa confusão de dentes. Houve uma ofuscante explosão de luz.*

- Não! - gritou ela, e cobriu o rosto com o braço. (ATWOOD, 1987, p. 262. grifo meu).

Nesse contexto, todas as portas parecem levar para o mesmo lugar: o presente com Peter. Tudo leva ao Peter ameaçador, empunhando a câmera e apontando-a ao alvo, Marian. É interessante ressaltar que a primeira porta que leva à realidade do presente, evidencia a posição destituída de subjetividade das mulheres. Naquele contexto, ela vê as “mulheres-sabão”, alcunha jocosa que Ainsley deu às esposas dos amigos de Peter, todas enfileiradas “seguindo os maridos”. Elas todas, como um conjunto homogêneo, são as esposas invisibilizadas dos advogados colegas de seu noivo. Com pavor, ela identifica-se na cena, um projeto de “mulher-sabão”, ainda em fase inicial, uma “minúscula figurinha bidimensional de vestido vermelho, apresentada como uma mulher de papel num catálogo pedido pelo correio, virando-se e sorrindo, esvoaçando no vazio espaço em branco...” (ATWOOD, 1987, p. 262). O desespero da personagem com a inevitabilidade da situação, que, independentemente da porta escolhida, parece reduzi-la ao papel da mulher minúscula e invisibilizada, sem nome, identificada apenas pelo vestido vermelho de lantejoulas que Peter convenceu-a a comprar, destituída de escolhas livres da interferência do noivo, faz com que ela, desesperada, abra a próxima porta pensando “Não pode ser; tinha de haver algo mais” (ATWOOD, 1987, p. 262). E a porta seguinte coloca-a no mesmo momento presente, mas com o terror amplificado, ela agora volta a ser o alvo da câmera de Peter, que mira o instrumento nela, sem aviso. A associação entre os instrumentos de laser de Peter, o revólver e a câmera fotográfica, passam a fazer sentido na cabeça da personagem, afinal, ele “tinha uma máquina na mão; mas agora ela viu o que realmente era” (ATWOOD, 1987, p. 262). E a constatação de que “não havia mais portas” dá o tom da aparentemente inevitável crise da personagem.

Fora da cena imaginada das portas, de volta à realidade, Marian vê-se, novamente, na mira de seu noivo. Ao gritar e cobrir o rosto com o braço, Peter demonstra preocupação com a noiva e pergunta como ela está, o que faz com que ela note, com misto de alívio e terror, que “ele era real” (ATWOOD, 1987, p. 262). Ela pergunta se ele tirou a foto dela e ele nega. Marian pensa, aliviada, “então ainda estava salva. Tinha que ir embora antes que fosse tarde demais” (ATWOOD, 1987, p. 262). Percebemos, então, que a crise da protagonista tem a ver com a sensação de ser presa, tanto no sentido de ser aprisionada, quanto no sentido de tornar-se presa, o alvo da caçada.

A associação da câmera fotográfica com a arma de fogo e do fotógrafo com o caçador, foi apresentada por alguns estudiosos. Em *Filosofia Da Caixa Preta*, Vilém Flusser afirma que “quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho

munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra” (FLUSSER, 2011, p. 18). Nesse mesmo sentido, Susan Sontag afirma que

existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; *transforma as pessoas em objetos* que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado — um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada (SONTAG, 2004, p. 14).

Nesse contexto, segundo a autora, o vocabulário utilizado para falar das câmeras fotográficas coincide com o que usamos para as armas de fogo. São usadas, em ambos os casos, palavras como “‘carregar’, ‘mirar’ [...] e ‘disparar’” (SONTAG, 2004, p. 13). Ela menciona que a câmera moderna “é vendida<sup>52</sup> como arma predatória — o mais automatizada possível, pronta para disparar” (SONTAG, 2004, p. 13).

Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, também assume que a fotografia é transformadora do sentimento de um “eu”, sujeito, em um “outro”, objeto. Segundo o autor,

Pois a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade (BARTHES, 1984, p. 27).

Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes *um sujeito que se sente tornar-se objeto*: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro (BARTHES, 1984, p. 27).

[...] Quando me vejo no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros - o Outro - desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado parato das as trucagens sutis [...] (BARTHES, 1984, p. 28-29).

Se, como apontam Sontag e Barthes, o ato de fotografar “transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos” e também torna o fotografado “um sujeito que se sente tornar-se objeto” que vive “então uma microexperiência da morte (do parêntese)”, tornando-se “verdadeiramente espectro”, percebemos que reside nesse ponto a

---

<sup>52</sup> Segundo Sontag, “a câmera de modelo antigo era mais difícil e mais complicada de recarregar do que um mosquete Bess. A câmera moderna tenta ser uma arma de raios. Diz um anúncio: ‘A Yashica Electro-35 gt é a câmera da era espacial que sua família vai adorar. Tira fotos lindas, de dia ou de noite. Automaticamente. Sem nenhuma complicação. É só mirar, focalizar e disparar. O cérebro eletrônico da gt e seu obturador eletrônico farão o resto’. Tal qual um carro, uma câmera é vendida como arma predatória — o mais automatizada possível, pronta para disparar” (SONTAG, 2004, p. 13).

crise da personagem naquela noite. Ela já se sente objetificada pelo noivo e teme ser, literalmente, transformada em objeto, em fotografia. Além disso, é possível pensar que a fotografia também “congela” a cena e, nos termos de Barthes, transforma o fotografado em “Todo-imagem”, servindo simbolicamente de morte, pois encerra em um objeto só, na fotografia, a imagem que representa o olhar do fotógrafo sobre o fotografado. Barthes aponta para o fato de que a fotografia é um objeto “invisível”, uma vez que, quando olhamos para a foto de uma pessoa, achamos que vemos o referente em si, ou o sujeito que foi fotografado, e não o objeto, a fotografia. Sendo assim, podemos pensar que, de certa maneira, a fotografia “aprisiona”, “captura” o fotografado e congela-o naquele momento que ficará para sempre exposto na forma do objeto. Como no anúncio que Marian vê no manual de fotografia na escrivadinha do noivo, que mostrava a menina de maria-chiquinha e o cachorro com a legenda “guarde isso para sempre”, a menina e o cachorro, menina humana e animal, reais, com nome, eram agora seres anônimos e reduzidos ao status de imagem-objeto usado de anúncio publicitário para vender câmeras de filme.

A constatação de que, para Marian, a câmera realmente representa a mesma ameaça de uma arma de fogo vem em seguida na narrativa, quando ela se refere ao disparador da máquina fotográfica como “gatilho”. Quando Peter anuncia que quer tirar uma foto de todos os convidados juntos, Marian tenta, o mais rápido possível, fugir da festa do noivo:

Marian abriu a porta e esgueirou-se para fora; então, detendo-se apenas o tempo suficiente para vestir o casaco e apanhar as botas no emaranhado de pés aprisionados na armadilha de jornais, correu para a escada o mais depressa que pôde. *Aquela altura não podia deixar-se pegar. Uma vez que puxasse o gatilho, ele a deteria, e a fixaria indissolivelmente naquele gesto, naquela única posição, incapaz de mover-se ou de mudar* (ATWOOD, 1987, p. 263).

Se Marian sente-se desconfortável com as repetidas tentativas do noivo de fotografá-la, é porque ela não quer ser “aprisionada” para sempre na forma de objeto. Mais que tudo, ela não quer ser aprisionada em objeto naquela noite em que ela, por ter obedecido a Peter, estava vestida e penteada de maneira não característica, da maneira que ele idealizara para ela.

Nesse contexto, Barthes afirma que “a Foto-retrato é um campo cerrado de forças” no qual se cruzam vários imaginários, já que “diante da objetiva sou, ao mesmo tempo aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga” (BARTHES, 1984, p. 27). Se a própria fotografia já encerra em si todas essas tensões, é possível compreender que a crise de Marian também tenha relação com o medo de ser

aprisionada na forma de objeto pela perspectiva reduzida com que Peter a vê e com a indumentária e penteado que ele escolheu por e para ela. Afinal, ser fotografada naquela noite, usando o vestido vermelho de lantejoulas, o penteado e a maquiagem espalhafatosos, a fixaria “indissolúvelmente naquele gesto, naquela única posição, incapaz de mover-se ou de mudar” (ATWOOD, 1987, p. 263).

Começa então a dinâmica de uma caçada, na qual Marian imagina que Peter a persegue. Ela foge em desespero, como a presa foge do seu caçador:

Estava fora, na neve. Correndo pela rua, a neve rangendo sob seus pés, tão depressa como lhe permitiam as pernas trôpegas, equilibrando-se com os olhos na calçada; no inverno mesmo as superfícies planas eram incertas, não podia dar-se ao luxo de cair. Agora mesmo *Peter devia estar em seu encaço, rastreando-a, seguindo-a, espreitando-a* pelas frias ruas vazias como espreitara seus convidados na sala de estar, *à espera do momento exato. Aquele perverso e atento atirador com seu olho de mira estivera lá o tempo todo, escondido pelas outras camadas, esperando-a no centro absoluto: um maníaco homicida com uma arma mortífera nas mãos* (ATWOOD, 1987, p. 264. grifo meu).

O medo de ser aprisionada, objetivamente, no objeto fotografia, e metaforicamente, em um casamento infeliz que priva de subjetividade e submete a mulher a trabalho não remunerado, toma proporções radicais. Peter é agora o “perverso”, “maníaco homicida com uma arma mortífera nas mãos”, que segura a câmera como quem segura a arma de fogo, e “rastrea”, “segue” e “espreita” “à espera do momento exato” de executar a presa.

Marian foge e já sabe com quem passará o restante da noite. Ela quer encontrar Duncan, o jovem franzino, estudante de pós-graduação em inglês, que ela conheceu em uma tarde que saiu para fazer pesquisas de mercado em nome da *Seymour Surveys*. Duncan é o oposto de Peter em vários aspectos. Ele não é nada másculo, tem aparência frágil e infantilizada, não sabe dirigir, mostra-se um pouco assexuado, vê o mundo de forma niilista e vive enfurnado em casa, lendo livros e discutindo assuntos acadêmicos. Com ideias existencialistas e pouco convencionais, um certo dia, ao acompanhar a protagonista de volta para casa, ele diz a Marian que quer tornar-se uma ameba, pois “elas são meio disformes e flexíveis. Está ficando muito complicado ser gente” (ATWOOD, 1987, p. 218). Um pouco antes na narrativa, nos dias depois de aceitar o noivado com Peter, ao encontrar com Duncan por coincidência, Marian beija-o em um ato de impulsividade. Depois disso, eles se encontram amiúde, mas sem repetirem o beijo. Um dia, porém, Duncan propõe que eles façam sexo. Segundo o personagem, ele vivia, há anos, com uma sensação de que o mundo

era irreal, de que suas relações eram artificiais. Ele afirma que gostaria que algo se provasse como real e diz sobre Marian:

achei que você talvez fosse. Isto é, se a gente fosse para a cama, Deus sabe que agora você é bastante irreal, tudo o que eu consigo pensar é nessas camadas de roupas de lã que você está usando, casacos, suéteres, e tudo o mais. Às vezes me pergunto se isso continua, vai ver que você é todinha de lã. Seria bom se não fosse... (ATWOOD, 1987, p. 218).

O jovem pós-graduando foi uma das pessoas que Marian convidou para a festa de Peter naquela noite. Mais cedo, quando ele chegou à festa, ao vê-la com o vestido vermelho de lantejoulas, ao contrário dos outros homens da festa que acharam a protagonista “elegante” e “maravilhosa” (ATWOOD, 1987, p. 246) com aquele visual, Duncan ficou horrorizado e disse “- Você não me disse que era uma festa à fantasia [...] que raio de fantasia é essa?”. Ele recusa-se a entrar na festa e, após Marian insistir e dizer que quer apresentá-lo a Peter, Duncan afirma, sobre o possível encontro dele com o noivo da protagonista: “- Não, não [...] não posso, sei que seria ruim. Um de nós provavelmente evaporaria, provavelmente eu, e, de qualquer modo, tem muito barulho aí dentro, eu não aguentaria” (ATWOOD, 1987, p. 257).

Após a fuga da festa, Marian sai em busca de Duncan e o encontra em uma lavanderia. Ela propõe que eles façam sexo. Eles pensam que, se o plano é fazer sexo, não poderiam ir para a casa de nenhum dos dois. Duncan propõe irem para um hotel, mas ele só tem alguns trocados de dólar canadense no bolso. Ela não tem dinheiro, pois, em meio à fuga da “caçada”, esqueceu a bolsa na casa de Peter. Os dois seguem procurando por um hotel que cobre pouco o suficiente para que Duncan possa pagar. No primeiro hotel que tentam entrar, são recusados. O recepcionista, ao ver Marian com seu vestido vermelho de lantejoulas e penteado extravagante, acompanhada do franzino Duncan, pensa que ela é uma trabalhadora do sexo e diz que aquele “não era esse tipo de hotel” (ATWOOD, 1987, p. 269). No segundo hotel eles são aceitos e o porteiro também pensa tratar-se de um programa sexual. Marian pensa, sobre os julgamentos: “se estou vestida como uma e agindo como uma, por que cargas-d’água ele não haveria de pensar que sou mesmo uma?” (ATWOOD, 1987, p. 270).

É interessante perceber que os julgamentos que recaem sobre Marian naquele dia são circunstanciais. Na casa de Peter, com o mesmo vestido vermelho, maquiagem e penteado, ela era vista como a elegante e respeitável noiva do jovem advogado promissor, como um “good

*catch*”<sup>53</sup>, como uma das “mulheres-sabão”. Nas ruas, na noite, no hotel barato, com as mesmas vestimentas, mas acompanhada do desleixado Duncan, ela é julgada de forma diferente e sua entrada no primeiro hotel é recusada de maneira bastante preconceituosa. Seja como for, em ambos os casos, ela está sendo julgada independentemente de como ela realmente se vê ou se sente, a depender do homem que a acompanha. Quando acompanhada de Peter, o julgamento é positivo, quando de Duncan, é negativo. Dessa forma, a constatação de que se ela está “vestida como uma e agindo como uma, por que cargas d’água ele não haveria de pensar que sou mesmo uma?” tem peso duplo. A despeito de sua vontade, ela vestiu-se, a mando de Peter, de forma diferente do que ela queria e do que a deixava desconfortável. De uma forma ou de outra, ela acabou sendo julgada e reduzida a um estereótipo, seja como uma elegante e bem-comportada “mulher-sabão”, como o fora na casa de Peter, seja como uma trabalhadora do sexo, como era, naquele momento, na companhia de Duncan.

Ao entrarem no quarto de hotel, Duncan entretém-se com os objetos de decoração. Marian, que começava a arrepender-se da decisão impulsiva e a ficar preocupada com a reação de Peter, em uma surpreendente demonstração de atitude, toma o controle da situação e diz: “- Olhe, [...] pelo amor de Deus, largue esse cinzeiro e tire a roupa e vá para a cama!”. Duncan abaixa a cabeça, “como uma criança que levou uma bronca: ‘- Oh, tudo bem.’”, e arranca as roupas “com tamanha velocidade que parecia ter zíperes escondidos em todo canto, ou um grande zíper, de modo que as roupas saíram todas juntas como uma pele única” (ATWOOD, 1987, p. 271). Marian continua a dar ordens: “Tateava com os dedos à procura do zíper nas costas do vestido. Não conseguia alcançá-lo. ‘- Abra o zíper’ – ordenou, lacônica” (ATWOOD, 1987, p. 271), e ele obedece. Duncan, sem jeito, pede que a protagonista tire a maquiagem antes do ato sexual. É possível, então, traçar uma comparação entre o jovem pós-graduando e Peter. Enquanto o noivo de Marian incentiva que ela se produza e passe a tarde no salão, tornando-se irreconhecível e artificial, figurando na “linha de montagem de mulheres”, Duncan quer que o momento íntimo dos dois aconteça da forma mais natural possível. Em seguida, a relação sexual é exposta de maneira nem um pouco romântica. Desajeitados, o momento parece desconfortável para os dois. Quando Marian deita-se ao lado

<sup>53</sup> Em português, “um bom partido”. Optei pela expressão original em inglês por ser mais sugestiva e condizente com o tema desta seção. Afinal, de acordo com o *Cambridge Dictionary*, a palavra *catch* significa 1- pegar/segurar algo, especialmente algo que está movendo no ar (no original: to take hold of something, especially something that is moving through the air) / 2. achar e parar/interromper uma pessoa ou animal que está tentando escapar (no original: to find and stop a person or animal that is trying to escape). Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/catch>>.

de Duncan, ele diz para ela, incerto, “- Acho que agora devo amassar você em meus braços viris” (ATWOOD, 1987, p. 272). Trinta minutos depois, tempo no qual ela “deslizou a mão sob as costas frias” dele, e ele “procurou-lhe a cabeça, tateando, fungando-lhe no pescoço”, comentando “-Você está com um cheiro engraçado” (ATWOOD, 1987, p. 272), ele interrompe as tentativas de iniciar o ato sexual, levantando-se para fumar e afirmando “- Não adianta. Devo ser incorruptível” (ATWOOD, 1987, p. 273). A fala de Duncan sobre ser incorruptível faz referência a uma opinião de Trevor e Fisher, seus dois amigos de apartamento que, revelando uma visão dos relacionamentos entre homens e mulheres como ameaçadores, em certo momento da narrativa, afirmam que estão preocupados com a possibilidade de Marian “corromper” o pós-graduando.

Após o momento anticlimático, Duncan fuma o cigarro e conversa com Marian no escuro e, então, acontece uma reviravolta que revela mais uma dinâmica de tensão relacionada ao poder nas relações, sejam amorosas ou sexuais, entre homens e mulheres:

O brilho do cigarro apagou; seguiu-se o estalido do cinzeiro de louça sendo depositado no chão. [...]

- Deite-se – ordenou ele.

Marian mergulhou para trás, sempre enrolada no lençol, os joelhos dobrados. Ele a abraçou.

- Não – disse – precisa endireitar o corpo. Não vai ajudar nada essa sua posição fetal. Deus sabe quanto tempo já tentei. - Bateu-lhe suavemente a mão, endireitando-a, quase como se estivesse passando-a a ferro.

- Sabe, *não é uma coisa que você possa conduzir* – continuou ele. - Você não pode me apressar.

Duncan aproximou-se mais. Marian sentia-lhe a respiração em seu pescoço, cortante e fria, e depois o rosto pressionando o seu, cutucando-lhe a carne, frio, como o focinho de um animal, curioso e apenas ligeiramente amistoso (ATWOOD, 1987, p. 274).

Nesse contexto, embora Duncan seja o personagem homem que menos se enquadra nos estereótipos de masculinidade socialmente construídos e naturalizados, a demonstração de atitude da protagonista parece intimidá-lo e emasculá-lo, assim como possivelmente aconteceria com os outros personagens homens descritos no romance como másculos, viris e abertamente machistas. Quando é Duncan quem inicia o sexo, com ar “apenas ligeiramente amistoso” (ATWOOD, 1987, p. 274), quando é ele que tem o domínio da situação, ele consegue ir até o fim. A afirmação dele, de que o sexo não é uma coisa que Marian possa conduzir, reflete a constatação da falta de controle das mulheres na sociedade, o que pode ser estendido para além do campo sexual.



Apesar disso, o fato de Duncan mostrar-se aberto à tentativa sexual na qual Marian tem o controle, obedecendo e submetendo-se às ordens dela, mostra que ele, pelo menos em partes, aceita uma inversão do que é colocado como norma nos relacionamentos heterossexuais. Pelo que percebemos da relação dela com Peter, é possível afirmar que ele dificilmente aceitaria estar nessa posição. No sexo com Peter, Marian constantemente sente-se desconfortável, como se estivesse sendo desconsiderada, objetificada e até como se a sua carne estivesse “[...] sendo mortificada” (ATWOOD, 1987, p. 69. grifo meu). Mas, apesar de Duncan abrir-se para tentar uma relação sexual que permite que Marian tenha controle, ele não consegue manter o ato dessa forma. Para conseguir terminar o ato, ele precisa sentir que é o detentor do controle na relação sexual e, podemos inferir, na relação em geral.

O fato de existir essa disputa de poder, na qual o ato sexual precisa ser controlado por um deles, em que somente uma pessoa ordena e a outra obedece, e ambos querem estar na posição de controlar, mostra-se reflexivo dos relacionamentos apresentados no romance, que apresentam uma lógica na qual as relações de amor e sexo representam ameaças. Parece que, para os personagens, é preciso estar em posição de poder, de controle da relação sexual, caso contrário, você estará rebaixado e será submetido. No ato sexual de Marian e Duncan, parece não haver possibilidade de os dois dividirem o momento de forma em que eles se considerem, um ao outro, como parceiros sexuais que partilham prazer e um momento de intimidade. Tudo leva a uma competição na qual um precisa controlar, dominar e submeter o outro.

Embora Duncan seja visto como um pária pelos outros personagens, justamente por não ser reconhecido como estereotipicamente masculino o suficiente, e embora, diferentemente da maioria dos personagens homens, ele não dê tantas pistas de que é um homem misógino, podemos inferir que seu desconforto com Marian em posição de controle no ato sexual, que o leva a não conseguir manter o ato na primeira tentativa, tendo sucesso na segunda tentativa, em que ele controlava, e sua afirmação de que aquela é uma coisa que *ela não pode conduzir*, podem refletir suas opiniões sobre as liberdades femininas para além do sexo.

Na manhã seguinte após os turbulentos acontecimentos do dia anterior, Marian acorda pensativa ao lado de Duncan, no hotel barato:

Na noite passada tudo parecia resolvido, mesmo o imaginado rosto de Peter com seus olhos de caçador absorvidos em alguma revelação branca. Havia sido simples clareza mais que alegria, porém submergira com o sono; e ao despertar com o ruído de água suspirando pelos canos e com altas vozes no corredor, ela não conseguira lembrar o que era. [...] Então a cabeça de

Duncan emergira de sob o travesseiro, onde a colocara à noite por questão de segurança. Ele a encarou um instante, como se não tivesse a menor ideia de quem ela era ou o que estava fazendo naquele quarto. [...] Marian inclinara-se e beijara-lhe a boca, mas, depois que se afastou, ele apenas lambeu os lábios e, como se esse ato o lembrasse, declarou: - Estou com fome. Vamos tomar café. [...] A impressão que deixara em sua mente o comprido corpo esfaimado que na escuridão parecera consistir em nada além de agudos picos e arestas; a lembrança de suas costelas quase esqueléticas exageradamente definidas, um conjunto de sulcos como numa tábua de lavar, esvaia-se tão rapidamente como qualquer outra impressão transitória de uma superfície macia. Qualquer decisão que ela tivesse tomado fora esquecida, se é que de fato havia decidido alguma coisa. Contudo, *algo finalizara em sua vida, pensou com um senso de cansativa competência; era um pequeno consolo; mas para ela nada era permanente ou acabado. Peter estava lá, não desaparecera; era tão real como as migalhas sobre a mesa, e ela teria de agir de acordo com isso. Teria de voltar. Perdera o ônibus da manhã, mas podia pegar o da tarde, depois de falar com Peter, explicar. Ou melhor, evitar explicação. Não havia verdadeiro motivo para explicar, pois as explicações envolviam causas e efeitos, e aquele fato não tinha nem causa nem efeito. Surgira de parte alguma e levava a parte alguma, estava fora da sequência* (ATWOOD, 1987, p. 275-276. grifo meu).

Após um café da manhã em uma lanchonete, no qual Marian não conseguiu comer absolutamente nada, eles saem. Marian pede que Duncan passe mais tempo com ela. A protagonista sabe que, se voltar para a sua casa, terá que dar satisfação a Peter. Duncan mostra-se receoso, ele diz à jovem, alarmado, “[...] - Você já não é uma fuga, você é real demais. Alguma coisa a incomoda e você quer falar a respeito, eu teria que começar a me preocupar com você e tudo mais. Não tenho tempo para isso” (ATWOOD, 1987, p. 277). Fica claro, então, que para Duncan, assim como para os outros personagens, o envolvimento emocional também representa ameaça, motivo de receio. Se ele “não tem tempo para isso”, percebemos que o envolvimento no relacionamento, para ele, é um risco e uma demanda, que toma seu tempo. Apesar disso, percebendo que Marian não estava bem, ele compromete-se a passar mais um tempo com ela. Os dois seguem, aparentemente sem destino, de mãos dadas, evitando retornar para suas respectivas casas. As ruas estavam apinhadas de consumidores voltando de suas compras. Eles vão andando contra o fluxo de “senhoras vestidas de pele marchando implacáveis sobre a neve, [...] uma determinação franzindo-lhes a testa, olhos cintilando, sacolas de compras penduradas de cada lado para dar-lhes estabilidade” (ATWOOD, 1987, p. 278). Os dois “esquivavam-se delas, largando-se as mãos quando uma particularmente ameaçadora passava entre ambos” (ATWOOD, 1987, p. 278). Podemos entender as senhoras *consumidoras* que marcham implacáveis contra os dois, fazendo com

que, por vezes, eles tenham que desenlaçar as mãos, como uma alegoria da forma como o mundo do consumo invadiu a esfera privada dos relacionamentos, representando, inclusive, um obstáculo para as relações de afeto. As senhoras marcham implacáveis, como robôs, com sacolas de compras que as ajudam a ganhar estabilidade. Logo, é possível pensar que o consumo constrói a identidade dessas consumidoras e, baseado nas necessidades de mercado, constrói subjetividades forjadas que as transformam em um grupo homogêneo, de comportamento quase robótico.

Minutos depois, inicia-se uma fuga: “Duncan pôs-se a correr, arrastando Marian como se ela fosse um trenó” (ATWOOD, 1987, p. 279). Alarmada com a súbita correria, ela pede que Duncan pare. Ele responde “-Não. [...] Estamos fugindo! Venha!” (ATWOOD, 1987, p. 279). A fuga, que parece ter sido motivada pela tensão da caminhada contra o fluxo das senhoras consumidoras, leva ambos à natureza selvagem, uma ravina quase inexplorada, no meio da cidade, local que Duncan conhece há algum tempo e que ele vê como um refúgio. Na ravina, eles conversam sobre a relação sexual da noite anterior. Marian surpreende-se ao descobrir que Duncan não era virgem. Mais uma vez, somos apresentados a uma dinâmica de poder envolvendo sexo. Ela achava que o jovem pós-graduando, por ser franzino e diferente dos homens que conhecia, era virgem:

- Está querendo que eu diga que foi estupendo, não está? - perguntou ele. - Que me tirou da casca, me fez sair do ovo e virar homem. Resolveu todos os meus problemas.

- Bem...

- Claro que quer, eu sempre soube que queria. Gosto que as pessoas participem da minha vida de fantasia; em geral estou disposto a participar da vida delas, até certo ponto. Foi legal; tão bom como costuma ser.

A conclusão mergulhou suavemente como uma faca na manteiga. *Então ela não era a primeira. A engomada imagem de uma enfermeira que tentara preservar para si mesma como último refúgio esfarelou-se como um jornal molhado*, o resto dela não conseguia nem reunir energia para sentir raiva. Fora redondamente enganada. Devia ter percebido. Contudo, depois de pensar alguns minutos, fitando o céu vazio, não fazia tanta diferença. Também havia a possibilidade de que aquela revelação fosse tão falsa como tantas outras coisas (ATWOOD, 1987, p. 284. grifo meu).

Fica perceptível que, assim como a protagonista sente-se julgada e desumanizada pelos outros personagens em suas relações, ela também julga e objetifica as pessoas com quem se relaciona. No trecho acima, fica claro que Marian considerava o ato sexual com Duncan como um favor que ela fazia a ele, como uma relação de poder, que a colocava em posição de vantagem com relação a ele. Na “fantasia” dela, como observa o pós-graduando,

ela era uma benevolente enfermeira que, ao transar com ele, prestava um ato de caridade. Se Marian se considerava uma enfermeira, conclui-se que ela, assim como os outros personagens, julgava o jovem como um pária, um “enfermo” que destoa das expectativas sociais.

Em seguida, ela pede que ele a acompanhe até a casa e explique a situação para Peter. Duncan recusa-se, mas diz, em tom de incentivo “[...] - Parece que você precisa fazer alguma coisa: autodilaceração no vácuo pode ficar cansativo. Mas é o seu beco sem saída pessoal, você o inventou, você tem que pensar na saída” (ATWOOD, 1987, p. 284).

### **3.3. Marian, a comida e a autofagia: de consumida a (auto)consumidora**

A aversão de Marian a comida se inicia pouco tempo após o noivado com Peter. No decorrer do romance, as refeições dos personagens são descritas por ela de forma grotesca e surreal. Após o noivado, a forma voraz com que as pessoas consomem suas refeições, especialmente os homens, começa a chamar ainda mais a atenção da protagonista.

Em um almoço com as colegas da *Seymour Surveys*, Marian observa alguns homens de negócios devorarem a comida com voracidade, consumindo e “engolindo” o alimento de forma mecânica, “o mais rápido e insípido possível, para voltar logo ao escritório” (ATWOOD, 1987, p. 122). Na mesma ocasião, ela observa que Lucy estava se produzindo cada vez mais para os intervalos de almoço no escritório. Marian especula que a colega de trabalho estava se arrumando na tentativa de conquistar algum dos homens de negócios que almoçavam no mesmo restaurante em que elas. Nesse contexto, deixando claro que ela vê o casamento como análogo às relações predatórias que acontecem na natureza, a protagonista compara Lucy com uma “isca emplumada” que tenta fisgar “o tipo de homem adequado [...], voraz como um lúcio, porém mais inclinado ao casamento” (ATWOOD, 1987, p. 122). Por fim, ela julga que a colega de trabalho não teria sorte em seu projeto, uma vez que “[...] aqueles homens, o tipo adequado, não estavam mordendo, [...] ou preferiam outra espécie de isca [...] ou qualquer outra coisa com mais plumas e ganchos do que Lucy podia ostentar” (ATWOOD, 1987, p. 123). Tal reflexão leva a personagem a perder o apetite: “Marian surpreendeu-se consigo mesma. Antes, estava louca para ir almoçar, morrendo de fome, e agora não sentia nem apetite. Pediu um sanduíche de queijo” (ATWOOD, 1987, p. 123). A perda de apetite naquele dia é desencadeada pela percepção de que o funcionamento das

relações entre homens e mulheres assemelha-se ao aspecto predatório da natureza, no qual o predador mais forte se alimenta do outro. Nesse contexto, ela percebe que Lucy não alcançaria o seu objetivo porque ela não era, efetivamente, o animal mais forte. Nem entre os homens de negócio e nem entre as outras mulheres, suas “concorrentes” na lógica das relações predatórias.

Sua primeira recusa a comer carne se dá em uma refeição com Peter. Naquele dia, a personagem percebe que, após o noivado, seu futuro marido começara a escolher por ela as refeições que ela faria quando eles comiam fora. Ela surpreende-se ao perceber que havia aderido à mudança de hábitos sem nem perceber: “No último mês, ela adquirira o hábito de deixá-lo escolher em seu lugar” (ATWOOD, 1987, p. 160). Naquela noite, seu noivo pede, para os dois, bifes de filé *mignon*. Embora estivesse faminta, Marian começa a sentir aversão ao bife, ao ver seu noivo comer a carne de forma voraz e violenta:

Peter terminava a refeição. Ela observava suas mãos hábeis segurando a faca e o garfo, cortando com precisão num ajuste perfeito de pressões. Com que competência fazia aquilo: sem rasgar, sem esfarrapar as bordas. E, no entanto, era uma ação violenta, cortar: e violência com relação a Peter parecia-lhe incongruente. [...] Lembrou-se do jornal daquela manhã, o artigo que relanceara sem muita atenção. O rapaz que saíra furioso com um fuzil e matara nove pessoas antes de ser encurralado pela polícia. [...] Observá-lo cortando o bife daquele jeito, separando uma fatia reta e depois dividindo-a em cubos perfeitos, fez com que ela pensasse no desenho da vaca mapeada na capa de alguns de seus livros de cozinha: a vaca com linhas e legendas mostrando de que partes eram retirados os diferentes cortes. [...] A vaca do livro, lembrava, tinha olhos, chifres e úbere. Estava ali parada, com muita naturalidade, de modo algum incomodada com as estranhas marcas pintadas em seu couro. “Talvez com montes de cuidadosas pesquisas finalmente cheguem a criá-las de modo que já nasçam mapeadas e medidas”, pensou. Olhou para seu bife, ainda pela metade, e de repente viu-o como um pedaço de músculo. Vermelho-sangue. Parte de uma vaca de verdade que uma vez se movimentara, comera e fora morta, golpeada na cabeça enquanto aguardava na fila como alguém que espera o bonde. [...] estava ali a sua frente, sem estar embrulhado, era carne e sangue, malpassado, e ela estivera devorando-o. Fartando-se com ele. Depositou a faca e o garfo. Sentia que empalidecera e esperava que Peter não percebesse (ATWOOD, 1987, p. 163 -165).

Marian então se recusa a terminar de comer o bife de filé *mignon*. A voracidade com que Peter devorava a carne fazia pensar na vaca, ser vivo, que foi parar no seu prato naquele restaurante. A inocência do animal que espera, sem saber, pelo abate, parece fazer com que a personagem se identifique, mesmo que indiretamente, com a vaca. À mercê da decisão dos outros, dos humanos, a vaca quase que invariavelmente encontrará seu destino no abate, na morte, na condição objetificada e subjugada de pedaço de carne no prato. Ao terminar de

consumir a comida, Peter afirma que “- Uma boa refeição sempre faz a gente se sentir um pouco mais humano” (ATWOOD, 1987, p. 165). É nesse momento que ele percebe que Marian não terminou de comer o bife. Ao questioná-la sobre o assunto, Marian prefere desconversar e afirmar que estava satisfeita. A personagem “pretendia indicar, pelo tom de voz, que seu estômago era pequeno demais e incapaz de lidar com tão vasta quantidade de comida”. Naquele momento, “Peter sorriu e mastigou, agradavelmente consciente de sua superior capacidade” (ATWOOD, 1987, p. 165). A satisfação de Peter ao supor uma capacidade inferior da noiva, por ela não comer o prato todo, somada à sua afirmação de que comer uma boa refeição faz ele sentir-se “mais humano” nos aponta para o que se passa com Marian. Ela, sentindo-se cada vez mais despersonalizada e objetificada, identifica-se com o alimento consumido vorazmente pelo noivo. Além disso, a protagonista usa das próprias noções sexistas socialmente aceitas como subterfúgio para enganar o noivo e não revelar o que realmente sente. Consciente de que Peter se sentiria lisonjeado por possuir “superior capacidade” e de que ele ficaria satisfeito com a resposta que reforçava suas ideias sexistas, Marian usa das próprias noções patriarcais como meio de manipular o noivo e fugir dos seus julgamentos.

É perceptível também que a voracidade com que Peter corta e come a carne ilustram a violência e brutalidade masculinas. Não à toa, a cena faz Marian se lembrar do artigo de jornal que ela leu naquela manhã, que noticiava o massacre perpetrado por um homem que, furioso, saíra com um fuzil e matara nove pessoas inocentes.

Em *A Política Sexual da Carne* (2018), Carol J. Adams argumenta que a dominação masculina, que gera a subordinação e objetificação de mulheres, está estreitamente relacionada ao ato de comer carne, socialmente associado à virilidade. Segundo a autora, “A prerrogativa masculina de comer carne é uma atividade externa observável que reflete implicitamente um fato recorrente: a carne é um símbolo do domínio masculino” (ADAMS, 2018, p. 67). Carol J. Adams afirma que, para além da objetificação de mulheres, na sociedade patriarcal a mulher é também animalizada e bestializada, enquanto os animais não humanos são feminilizados. Ela aponta várias evidências para tal fato, o mais contundente deles na forma da porca batizada, em tom de zombaria, como Úrsula Hamdress. A porca Úrsula teve um “ensaio sensual” vestida com uma lingerie feminina reproduzido em uma publicação da revista estadunidense *Playboar*, que tem como público-alvo homens fazendeiros e criadores de animais. Nesse contexto, a autora aponta para o fato de que há um trabalho incessante para

que a feminilização de animais não humanos, a animalização de mulheres e a objetificação de ambos, se mantenham:

Normalmente o processo de ver o outro como consumível, como uma coisa, é invisível para nós. Sua invisibilidade ocorre porque ele corresponde à visão da cultura dominante. O processo também é invisível para nós porque seu produto final — o objeto de consumo — está disponível por toda parte. A política sexual da carne significa que o que, ou mais precisamente quem, nós comemos é determinado pela política patriarcal da nossa cultura e que entre os significados ligados ao consumo de carne estão os significados agregados à virilidade. Vivemos num mundo racista, patriarcal, em que os homens ainda têm um poder considerável sobre as mulheres, tanto na esfera pública (emprego e política) quanto na esfera privada (no lar) [...]. O que *A política sexual da carne* afirma é que o modo como é estruturada no nosso mundo a política em relação ao gênero relaciona-se com o modo como vemos os animais, especialmente os animais que são consumidos. O patriarcado é um sistema de gênero que está implícito nas relações humanas/animais. Além disso, a construção do gênero implica a instrução sobre alimentos adequados. Ser homem na nossa cultura é algo que está ligado a identidades que eles reivindicam ou negam — o que um homem “verdadeiro” faz ou não faz. Um homem “de verdade” não come quiche. Não se trata meramente de uma questão de privilégio; é uma questão de simbolismo. Em parte, a masculinidade é construída na nossa cultura pelo acesso ao consumo de carne e pelo controle de outros corpos. (ADAMS, 2018, p. 26).

É significativo então que o corpo de Marian se recuse a comer carne. Após o noivado, a personagem vê-se quase que completamente privada de subjetividade. Peter toma frente até mesmo de escolher por ela o prato do jantar, afinal, depois de assumir o compromisso com ele, a personagem passa a ter dificuldades para tomar decisões básicas e cotidianas. Com Peter tomando a frente das decisões, ela “livrava-se, assim, da hesitação que vinha demonstrando ao confrontar-se com um cardápio. Nunca sabia o que queria comer” (ATWOOD, 1987, p. 160). Fenômeno comum no casamento heterossexual tradicional, que coloca o homem no centro das decisões familiares, após o noivado é Peter quem toma todas as decisões. A esse respeito, Simone de Beauvoir afirma que

por vezes a mulher procura lutar. Mas, muitas vezes, ela aceita por bem ou por mal, [...] que o homem pense por ela; ele é que será a consciência do casal. Por timidez, inabilidade, preguiça ela deixa ao homem o cuidado de forjar as opiniões que lhe serão comuns acerca de todos os assuntos gerais ou abstratos (BEAUVOIR, 2019, p. 249).

Se, por um lado, o ato de comer o bife faz Peter “se sentir um pouco mais humano” (ATWOOD, 1987, p. 165), a experiência de assistir ao noivo comer, com tanta voracidade, parece fazer Marian sentir-se destituída de sua humanidade, reduzida ao *status* de objeto de consumo. Ao ver Peter comendo o bife e ao pensar na morte da vaca “golpeada na cabeça

enquanto aguardava numa fila” (ATWOOD, 1987, p. 165), a personagem reflete a respeito das estratégias usadas pelos mercados para desassociarem a brutalidade da imagem do abate de animais da imagem da carne, do alimento que consumimos:

[...] na maior parte do tempo, a gente nunca pensava nisso. No supermercado tinham tudo pré-embalado em plástico, com rótulos de nome e etiquetas de preço fixadas e era como comprar um vidro de creme de amendoim ou uma lata de ervilhas. Mesmo quando se ia ao açougue, eles embrulhavam com tanta eficiência e rapidez que ficava limpo, formal. Agora, porém, estava ali a sua frente, sem estar embrulhado, era carne e sangue [...] (ATWOOD, 1987, p. 165).

Tais estratégias de desassociação da carne com seu referente ausente, o animal vivo e posteriormente morto, são apontadas por Carol J. Adams como análogas à desassociação da opressão e objetificação de mulheres promovidas na hierarquia de gênero do sistema patriarcal. Segundo a autora,

Por meio do retalhamento, os animais se tornam referentes ausentes. Os animais com nome e corpo tornam-se ausentes como animais para que a carne exista. A vida dos animais precede e possibilita a existência da carne. Se eles estiverem vivos, não poderão ser carne. Assim, o corpo morto substitui o animal vivo. Sem animais não haveria consumo de carne, mas eles estão ausentes do ato de comer carne, por terem sido transformados em comida. Os animais tornam-se ausentes por meio da linguagem que renomeia corpos mortos antes de os consumidores os comerem. Além disso, nossa cultura mistifica o termo “carne” com a linguagem gastronômica, porque com isso não evocamos morte, animais retalhados, mas apenas cozinha. A linguagem contribui igualmente para a ausência dos animais. Embora os significados culturais do consumo de carne mudem historicamente, uma parte essencial do significado da carne é estática: não se come carne sem a morte de um animal. Os animais vivos são, portanto, os referentes ausentes do conceito de carne. O referente ausente nos permite esquecer o animal como uma entidade independente; além disso, nos capacita a resistir aos esforços para tornar presentes os animais. [...] O referente ausente está ao mesmo tempo presente e não presente. Está presente por meio da inferência, mas sua significação se reflete apenas naquilo a que ele se refere, porque a experiência que lhe deu origem, literal, que fornece o significado, não está presente. Deixamos de atribuir a esse referente ausente a sua própria existência. [...] Por meio da estrutura do referente ausente os valores patriarcais tornam-se institucionalizados. Do mesmo modo como os corpos mortos estão ausentes da nossa linguagem sobre a carne, nas descrições da violência cultural as mulheres também são, muitas vezes, o referente ausente (ADAMS, 2018, p. 79 – 81).

Nesse contexto, Adams afirma que há uma interação entre a opressão vivida por mulheres e a dependência das metáforas que se apoiam no referente ausente, o que indica que nós “nos distanciamos de tudo o que é diferente igualando a coisa a algo que já objetualizamos” (ADAMS, 2018, p. 82). Ela cita o historiador Keith Thomas, que afirma que



as pessoas pertencentes a grupos excluídos socialmente, como crianças, pobres, negros, minorias sexuais e mulheres, foram consideradas bestiais em diversos períodos históricos:

Uma vez percebidas como animais, possivelmente as pessoas eram tratadas como tal. A ética do domínio humano retirou os animais da esfera de interesse humano. Mas também legitimou o mau tratamento dado aos seres humanos que estavam numa suposta condição animal (THOMAS *apud* ADAMS, 2018, p. 82).

E é por perceber a semelhança entre a sua impotência e a impotência dos animais não humanos diante do próprio destino, que o corpo de Marian rejeita o filé. Afinal, a carne que se encontrava no seu prato foi um dia “parte de uma vaca de verdade que uma vez se movimentara, comera e fora morta, golpeada na cabeça enquanto aguardava numa fila, como alguém que espera o bonde” (ATWOOD, 1987, p. 165). Sendo assim, ao invocar a imagem do referente ausente, da vaca viva, que inocentemente espera na fila rumo ao abate, e ao compará-la a um humano que espera o bonde sem saber o que o destino, ou a viagem, guarda, a protagonista deixa claro que se identifica com a condição animalizada e sem autonomia da vaca. Além disso, o pensamento da protagonista sobre a vaca mapeada retratada nos livros de cozinha, que tem seu corpo dividido “com linhas e legendas mostrando de que partes eram retirados os diferentes cortes” (ATWOOD, 1987, p. 163) e que na foto aparece “parada, com muita naturalidade, de modo algum incomodada com as estranhas marcas em seu corpo” (ATWOOD, 1987, p. 163), pode ser visto como análogo à angústia que ela sentiu com a possibilidade de ser fotografada por Peter e transformada em foto-objeto por ele. Ainda nesse contexto, quando ela pensa, a respeito da vaca, “Talvez com montes de cuidadosas pesquisas finalmente cheguem a criá-las de modo que já nasçam mapeadas e medidas” (ATWOOD, 1987, p. 163), podemos estender essa constatação à situação de opressão das mulheres de acordo com o interesse patriarcal capitalista, de forma que “talvez com montes de cuidadosas pesquisas” (ATWOOD, 1987, p. 163), a depender dos interesses de mercado, mulheres já nasçam determinadas a serem objeto de consumo ou, como já acontece em certa medida, já nasçam mapeadas rumo ao casamento e à maternidade.

É possível traçar um paralelo entre a voracidade com que Peter come o filé e a forma mecânica, fria, bruta e, até mesmo, animalizada com que ele trata a noiva durante e após o sexo. Em diferentes momentos ele impõe que eles se relacionem sexualmente de formas que deixam Marian desconfortável. Em um dia, frustrado porque um de seus amigos se casará, ele quer que o ato sexual aconteça no chão do apartamento, em cima da pele de um carneiro que

ele caçou. Em outro momento, ele quer que o ato aconteça no campo, em cima de um cobertor áspero que fez Marian sentir-se “pouco à vontade pensando em fazendeiros e vacas” (ATWOOD, 1987, p. 67), em outro, na banheira, que é “pequena demais, cheia de sulcos e horrivelmente dura” (ATWOOD, 1987, p. 67). Na ocasião em que eles fazem sexo na banheira, Marian se pergunta quais seriam as razões do noivo para querer ter relações sexuais tão desconfortáveis e chega à conclusão de que para ele, que está por cima, o ato não era nada desconfortável:

Talvez visse a banheira como uma expressão de sua personalidade. Procurei pensar em meios que fizessem isso encaixar-se. Ascetismo? Versão moderna de camisa de cilício ou assento de pregos? Mortificação da carne? Mas, claro, nada em Peter sugeria esse tipo de coisa; ele gostava de conforto e, além do mais, *não era a sua carne que estava sendo mortificada: ele estava em cima* (ATWOOD, 1987, p. 69. grifo meu).

Para além da informação objetiva, de que Peter está por cima durante o ato sexual, podemos pensar que a afirmação, que é ambígua, também se refere ao fato de Peter estar por cima, também, na hierarquia de classe social e de gênero. O que relega Marian à posição inferior, tendo sua “carne” literal, e metaforicamente, mortificada, tal qual a da vaca que é abatida, em prol do prazer do seu predador. É significativo também que o ato faça Marian pensar na mortificação da sua carne, como se, com o ato sexual violento, em local desconfortável, Peter buscasse infligir dor a ela na tentativa de purificá-la. Na teologia católica, a mortificação da carne é um ato que busca erradicar a natureza pecadora do sujeito, aproximando-o da santidade.

No decorrer da narrativa, as carícias de Peter são descritas de forma mecânica e nada românticas. O noivo da personagem “deslizava a mão suavemente sobre sua pele, sem paixão, quase numa atitude clínica” (ATWOOD, 1987, p. 163).

Simone de Beauvoir aponta a relação sexual heterossexual como ato que coloca o homem na posição de sujeito e a mulher na posição de objeto, possibilitando e normalizando o egoísmo masculino com relação ao prazer da parceira:

O ato sexual normal põe, com efeito, a mulher na dependência do macho e da espécie. Ele – como entre todos os animais – é quem desempenha o papel agressivo, ao passo que ela suporta a investida. Normalmente ela pode sempre ser possuída pelo homem, ao passo que este só pode possuí-la em estado de ereção. [...] Sendo ela objeto, a inércia não lhe modifica profundamente o papel natural: a tal ponto que muitos homens não se preocupam em saber se a mulher com quem se deita quer o coito ou se apenas se submete a ele. Pode-se dormir até com uma morta. O coito não poderia ser realizado sem o consentimento do macho, e é a sua satisfação

que constitui o fim natural do ato. A fecundação pode realizar-se sem que a mulher sinta o menor prazer (BEAUVOIR, 2019, p. 125-126).

Após o jantar no qual Marian não consegue comer o bife de filé *mignon*, ela percebe que, dali em diante, não conseguirá mais comer nenhum tipo de carne. Ela não pode evitar a associação da carne com o referente ausente e, podemos inferir, com a sua própria condição de mulher oprimida na sociedade patriarcal capitalista. Contudo, a associação acontece de forma mais inconsciente que consciente:

No dia seguinte ao filé, não conseguira comer uma costeleta de porco e, desde então, durante várias semanas, andara fazendo várias experiências. Descobrira que não só não podia comer as coisas obviamente provenientes da vaca mapeada, mas também o porco mapeado e o cordeiro mapeado estavam proibidos. Fosse o que fosse que havia tomado tais decisões, certamente não fora a sua cabeça, rejeitara tudo que tivesse vestígio de osso, tensão ou fibra. Coisas que haviam sido trituradas e remodeladas, como cachorro-quente e hambúrguer, por exemplo, ou pastel de cordeiro ou lingüiça de porco, eram passáveis, desde que não as examinasse muito de perto. Peixe ainda era permitido. Receara experimentar frango: antes gostava de frango, mas vinha com uma estrutura esquelética desagradavelmente completa, e a pele, previa, se assemelharia demais a um braço arrepiado. Para garantir as proteínas, andara comendo omeletes, amendoins e muito queijo. O discreto medo, que se aproximava da superfície [...] era de que aquela coisa, aquela recusa de sua boca em comer, fosse maligna, que se espalhasse; que *lentamente o círculo divisório do devorável e do indevorável ficasse cada vez menor, que os objetos disponíveis fossem excluídos um após outro* (ATWOOD, 1987, p. 166. grifo meu).

E o “círculo divisório do devorável e do indevorável” vai, aos poucos, se tornando cada vez mais restrito. No início da segunda parte do romance, o corpo de Marian só aceita alimentos industrializados e vegetais. Como o fenômeno de recusa de alimentos não se dá de forma consciente, ela tenta racionalizar a situação: “‘Estou virando vegetariana’, pensava com tristeza, ‘um daqueles chatos excêntricos; vou ter que começar a almoçar nos restaurantes naturalistas’” (ATWOOD, 1987, p. 166).

A autoidentificação de sua situação como análoga ao que acontece com animais que são reduzidos às suas carnes, devoráveis, fica evidente quando a personagem infere narrativas humanas para os animais, como no episódio em que ela imagina a vaca esperando na fila do abate como quem espera um bonde. Em um outro momento, ela lê um livro de receitas e constrói uma narrativa para a tartaruga cuja carne era o ingrediente principal de um dos pratos:

Marian comeu outra colherada de creme de amendoim, detestando a maneira como lhe grudava ao céu da boca, e, para passar o tempo, voltou-se para o capítulo de moluscos e crustáceos, leu o trecho sobre como limpar camarões

(será que alguém ainda comprava camarões de verdade?) e depois as instruções referentes a tartarugas, que recentemente começara a achar interessantes: exatamente que espécie de interesse ainda não tinha certeza. Devia-se manter a tartaruga viva numa caixa de papelão ou em outro lugar fechado durante mais ou menos uma semana, protegendo-a e alimentando-a com hambúrguer para limpá-la de impurezas. Então, *assim que ela começasse a confiar em você e talvez a segui-la pela cozinha como um cãozinho de carapaça, lerdo, mas dedicado, um dia você a enfiaria num caldeirão de água fria (onde, sem dúvida, ela a princípio nadaria e mergulharia feliz da vida) e depois a levaria lentamente à fervura. [...] Que perversidades se perpetravam nas cozinhas do país, em nome da alimentação!* Mas a única alternativa para aquele tipo de coisa eram, aparentemente, os substitutos embrulhados em celofane e revestidos de plástico e embalados em caixas de papelão. Substitutos ou meros disfarces? De qualquer modo, qualquer assassinato cometido fora feito com eficiência, por outra pessoa, de antemão. (ATWOOD, 1987, p. 168-169).

Marian se identifica com a tartaruga, que recebe agrados de seu criador, é protegida e alimentada, passa a confiar na pessoa que dedica a ela tais cuidados, se direcionando, sem saber, para a morte, para o abate. O fato de a protagonista pensar que a tartaruga é traída, que ela confia em seu carrasco e, inocentemente, mergulha e nada na panela “feliz da vida”, evidencia a desconfiança de Marian com as pessoas que a rodeiam e, especialmente, com Peter. Se a lógica dos relacionamentos é predatória, seja em seu trabalho ou em suas relações pessoais, estaria ela sendo alvo de algozes que a protegem, alimentam-na, e constroem com ela relações de confiança, com a intenção de encaminhá-la ao abate? Sendo assim, podemos identificar os receios da jovem com os próximos passos da vida adulta. Se, para a mulher daquele contexto histórico, as opções são um emprego sem expectativa de promoção, que explora e aliena, e um casamento sem expectativa de liberdade, que oprime, prende, anula e silencia, qual seria a saída?

A personagem percebe as possibilidades de futuro com sentimentos de desconfiança e ansiedade. A norma social incentiva que ela busque a felicidade por meio do matrimônio, mas Marian se mostra desconfiada quanto a seguir esse caminho. A ambivalência de emoções, a confusão para escolher qual caminho seguir, a inabilidade de efetivamente escolher, caracterizam-se como prisão de difícil escapatória. Simone de Beauvoir expõe o dilema da jovem com relação ao futuro como repleto de ambivalências e análogo as relações predatórias da natureza:

Esse é o traço que caracteriza a jovem e nos dá a chave da maior parte de suas condutas; não aceita o destino que a natureza e a sociedade lhe designam; e, no entanto, não o repudia positivamente: acha-se interiormente dividida para entrar em luta com o mundo; limita-se a fugir da realidade ou a contestá-la simbolicamente. Cada desejo seu comporta uma angústia: está

ávida por entrar na posse do seu futuro mas teme romper com o passado; *almeja “ter” um homem, repugna-lhe ser sua presa*. E atrás de cada temor dissimula-se um desejo: a violação causa-lhe horror, mas ela aspira à passividade. Por isso está votada à má-fé e a todos os ardis desta; por isso está predisposta a toda espécie de obsessões negativas que traduzem a ambivalência do desejo e da ansiedade. (BEAUVOIR, 2019, p. 102. grifo meu).

Apesar de, por incentivo social, achar que a decisão mais acertada é casar-se com Peter, Marian teme tornar-se sua “presa”, e alcançar o mesmo *status* de devorável dedicado à vaca, que é retalhada e convertida no bife de filé *mignon*, e à tartaruga, que “feliz da vida” mergulha e nada na panela até que a água comece a ferver e mate-a lentamente. Se a jovem está “votada à má-fé e a todos os ardis desta” (BEAUVOIR, 2019, p. 102), é compreensível que a protagonista, a despeito dos ditames da norma social, sintasse desconfiada com as promessas do futuro dedicado ao casamento.

É recorrente na narrativa a comparação de pessoas com animais, comidas, e objetos de utilidade. Por sentir-se simbolicamente consumida e engolida pelas expectativas sociais, Marian associa, com frequência, pessoas a animais e alimentos, e alimentos a objetos não comestíveis. Isso acontece de maneiras sutis até mesmo antes do noivado da protagonista. Na primeira parte do romance, ela compra um sanduíche que é comparado a objetos nada apetitosos:

No almoço, comera um sanduíche de queijo e alface - uma fatia de queijo sintético entre dois pedaços de espuma de banho solidificada com várias folhas de uma verdura pálida, que o rapaz do restaurante levava ao escritório numa embalagem de papelão (ATWOOD, 1987, p. 139).

As comparações insólitas recorrentes em toda a narrativa parecem evidenciar que, embora a recusa da personagem ao consumo seja intensificada a partir do noivado, o desconforto já estava presente anteriormente. Para além do relacionamento com Peter, a natureza predatória de suas relações pessoais e a falta de sentido das suas atividades profissionais, parecem fazer com que Marian se despersonalize e sintasse cada vez mais consumida e objetificada. Ao sentir-se comestível e consumida, ela recusa qualquer prazer no ato de comer e consumir.

Em uma festa de confraternização de seu departamento na *Seymour Surveys*, Marian escuta uma conversa das “virgens do escritório”. As jovens falam de uma outra mulher, desconhecida da protagonista, que teve uma crise e se recusou, por meses, a tomar banho. Lucy afirma que a situação era anormal, especula que a mulher só poderia estar doente ou ser

imatura. A conversa leva Marian a divagar sobre as palavras “madura” e “imatura” e a relacionar alimentos e mulheres, apontando para o fato de que há uma linha tênue nos julgamentos feitos ao que é consumível e devorável, como os alimentos, e ao que não deveria ser, como as mulheres:

A mente de Marian fixou-se na palavra "imatura", virando-a como um curioso cascalho recolhido numa praia. Sugeriu uma espiga de milho verde e outras coisas de natureza vegetal ou frutífera. Você estava verde e depois madurava: tornava-se madura. Vestidos para talhe maduro. Em outras palavras, gordo (ATWOOD, 1987, p. 181).

Ela examina as colegas de trabalho, principalmente as mais velhas, e observa que a maioria é “madura”. A palavra “madura” é usada para descrever frutas, vegetais e outros alimentos perecíveis que atingem o ponto no qual podem ser consumidos. Atingido aquele ponto, eles têm apenas dois fins: apodrecem em pouco tempo ou são usados como alimento. O envelhecimento feminino, ao contrário de ser visto como natural, é visto de forma negativa, o que evidencia a natureza objetificada da forma como mulheres são julgadas na sociedade patriarcal. Como é evidenciado na narrativa, a palavra “madura” também pode ser usada como eufemismo para “gorda”. Diferentemente das frutas e vegetais, que estão na fase mais apreciada, prontas para serem consumidas quando alcançam o amadurecimento, a mulher madura é, muitas vezes, vista socialmente de forma negativa:

Ela olhou pela sala, para todas as mulheres, as bocas abrindo e fechando para falar ou para comer. [...] Naquelas circunstâncias, todas usavam vestidos para talhe maduro. *Haviam amadurecido, algumas rapidamente superamadureciam, algumas já começavam a murchar; imaginava-as atadas a uma invisível vinha por hastes que lhes saíam do alto da cabeça, pendendo em vários estágios de crescimento e apodrecimento...* nesse caso, a magra e elegante Lucy, sentada a seu lado, estava apenas num estágio inicial, um primaveril inchaço ou nódulo verde formando-se sob o cuidadoso cálice dourado de seu cabelo... (ATWOOD, 1987, p. 181. grifo meu).

Na lógica patriarcal, que centraliza o casamento como uma das principais experiências femininas, a mulher jovem e fértil é colocada como a mais propensa a ser cortejada e, com isso, arrumar bons pretendentes para o matrimônio. Segundo Simone de Beauvoir (2019, p. 385), a mulher, por ser reduzida à sua função de fêmea, depende muito mais que o homem de seu destino fisiológico. Segundo a autora,

enquanto ele envelhece de maneira contínua, a mulher é bruscamente despojada de sua feminilidade; perde, jovem ainda, o encanto erótico e a fecundidade de que tirava, aos olhos da sociedade e a seus próprios olhos, a justificação de sua existência e suas possibilidades de felicidade: cabe-lhe

viver, privada de todo futuro, cerca de metade da sua vida adulta (BEAUVOIR, 2019, p. 385).

Dessa forma, é possível perceber que o pensamento de Marian acaba por se apresentar como reflexivo dos valores da sociedade patriarcal, que só valoriza mulheres enquanto úteis para a manutenção do sistema. Ora, se a mulher não tem mais a função da fertilidade, não serve mais para procriar, casar e garantir a legitimidade dos herdeiros do homem progenitor, ela perde o valor diante da sociedade. Podemos perceber que, no entendimento da protagonista, tal qual as uvas, que passam por várias fases consideradas úteis para os seres que vão consumi-las e que, em sua fase final, se tornam indesejáveis, as mulheres amadurecem, “algumas rapidamente superamadureciam, algumas já começavam a murchar” e, objetificadas, pendem na vinha “em vários estágios de crescimento e apodrecimento” (ATWOOD, 1987, p. 181) à espera de serem colhidas e consideradas úteis por quem detém o poder, pelo homem ou consumidor.

A comparação das mulheres com frutas, legumes e vegetais, gerada pelo comentário de Lucy sobre a suposta “imaturidade” da outra moça, desencadeia em Marian um súbito entendimento a respeito da condição objetificada de mulheres na sociedade. Ela passa então a associar as mulheres com quem trabalha a meros objetos e móveis de escritório. Mulheres são socialmente privadas de subjetividade, reduzidas as suas aparências físicas. A própria personagem assume que não costumava ver suas colegas para além da superfície das aparências:

Examinava o corpo das mulheres com interesse, criticamente, como se nunca os tivesse visto. E de certo modo não tinha, haviam estado ali como todo o resto no espaço do escritório, escrivaninhas, telefones, cadeiras: objetos vistos apenas como contorno e superfície (ATWOOD, 1987, p. 181).

Dali para a frente, a cena torna-se ainda mais grotesca. Marian observa as colegas de trabalho com atenção e os detalhes se confundem. Ela atenta-se para os esforços das mulheres em se enquadrarem no padrão de beleza, ao usarem cintas que deformam suas figuras formando um “rolo de gordura que a cinta empurrava para cima”. Uma delas tem coxas que lembram presuntos. A personagem presta atenção nos movimentos glutões que elas fazem ao comer:

Mas agora conseguia perceber o rolo de gordura que a cinta empurrava para cima nas costas da sra. Gundridge, a coxa volumosa lembrando presunto, as dobras ao redor do pescoço, as grandes faces porosas, o borrão de veias varicosas entrevisto na barriga de uma roliça perna cruzada, a maneira como suas bochechas estremeciam quando ela mastigava, seu suéter, um lanoso

abafador de chá sobre aqueles ombros redondos. E as outras também, semelhantes em estrutura, mas com variadas proporções e texturas de eriçadas permanentes e contornos de busto, cintura e quadris que sugeriam dunas de areia. Sua fluidez era sustentada dentro por ossos, fora por uma carapaça de roupas e maquiagem. Que estranhas criaturas eram elas; e o *contínuo fluxo entre o exterior e o interior, levando coisas para dentro, pondo-as para fora, mastigando, palavras, batatas fritas, arrotos, gordura, cabelo, crianças, leite, excremento, biscoitos, vômito, café, suco de tomate, sangue, chá, suor, bebida, lágrimas, lixo...* (ATWOOD, 1987, p. 181 – 182. grifo meu).

Diante do grotesco que a cena evoca, a protagonista percebe, com horror, que ela se iguala àquelas mulheres. Uma vez que a sociedade patriarcal e capitalista oprime e explora mulheres, privando-as de subjetividade e autoexpressão, ela constata que elas estão todas na mesma situação. São, afinal, todas elas, uvas “atadas a uma invisível vinha por hastes que lhes saíam do alto da cabeça, pendendo em vários estágios de crescimento e apodrecimento” (ATWOOD, 1987, p. 181), à espera do acaso, de serem eventualmente escolhidas por homens, por consumidores. Ela continua examinando as colegas, com horror, ao constatar sua similaridade:

Por um instante ela as sentiu, sentiu suas identidades, sua quase substância, passando-lhe sobre a cabeça como uma onda. Em algum momento ela seria ou não, ela também já era assim; era uma delas, seu corpo o mesmo, idêntico, fundido com aquela outra carne que com seu doce aroma orgânico tornava asfixiante o ar da sala florida; sentia-se sufocada por aquele denso mar de sargaço de feminilidade. Respirou fundo, encerrando de novo em seu íntimo o corpo e a mente, como uma táctil criatura marinha retraindo os tentáculos; queria alguma coisa sólida, clara: um homem. Queria Peter na sala, assim poderia estender a mão e agarrar-se a ele para não ser tragada para baixo. Lucy usava um bracelete de ouro. Marian focalizou-o com os olhos, concentrando-se como se traçasse seu rijo círculo dourado ao redor de si mesma, uma barreira fixada entre ela e aquele líquido e amorfo outro. (ATWOOD, 1987, p. 182).

A constatação desespera a personagem, fazendo-a se sentir impotente. Ela acha que a solução estaria na presença de um homem, na “salvação” de Peter. Sem perceber que a raiz de seu desespero, da crise em que se encontra, está ligada à opressão exercida pela sociedade patriarcal e, por extensão, na microestrutura, por Peter, ela deseja ardorosamente ser salva pelo noivo. Como aponta Simone de Beauvoir, a socialização feminina incute nas mulheres, desde a infância, a ideia de que elas são frágeis e indefesas e precisam da salvação de homens. Fazendo-as achar que, nos momentos de desespero, a fuga, a salvação, está nos braços “protetores” masculinos:



[...] tudo a convida a entregar-se aos sonhos aos braços dos homens a fim de ser transportada para o céu da glória. [...] A mulher é a Bela Adormecida, Cinderela, Branca de Neve, a que recebe e suporta. Nas canções, nos contos, vê-se o jovem partir aventurosamente em busca da mulher; ele mata dragões, luta contra gigantes; ela se acha encerrada em uma torre, um palácio, um jardim, uma caverna, acorrentada a um rochedo, cativa, adormecida: ela espera, *Um dia meu príncipe virá...* (BEAUVOIR, 2019, p. 37. grifo da autora).

A respeito da influência da cultura popular, dos filmes e contos, nas aspirações dos jovens, a socióloga Eva Illouz afirma que, a partir da década de 1930, o cinema, a música popular e as propagandas norte-americanas passaram a representar o amor em termos hedonistas e “espetaculares”, transformando as estrelas de cinema em padrões de beleza e relacionamento. Segundo a autora, o uso de fotografias, para as propagandas, e cenas filmadas, para os filmes, criaram a ilusão de que o que as pessoas viam, seja em anúncios ou no cinema, representava a realidade, resultando na imersão do amor-romântico dentro do “realismo” da cultura de massas. Nesse contexto, jovens e “adolescentes aprendiam sobre comportamentos românticos, maneirismos e outras habilidades, por meio do cinema” (ILLOUZ, 1997, p. 45)<sup>54</sup>.

Além de mulher trabalhadora assalariada, Marian é também consumidora. Podemos relacionar a recusa de seu corpo ao consumo de comidas, como uma manifestação da sua insatisfação com o funcionamento da sociedade patriarcal capitalista. Uma vez que ela trabalha com pesquisa de mercado, ela entende e reconhece as táticas das empresas para incentivar o consumo. Ela percebe que, apesar de a lógica capitalista supostamente oferecer uma vasta quantidade de opções e marcas, a liberdade de escolha é ilusória, uma vez que o consumidor é convencido, por estratégias de *marketing*, de que esta ou aquela marca é melhor, independentemente de qual, de fato, seja a melhor. Por esse motivo, a personagem passa a se recusar a escolher entre uma marca ou outra quando vai ao supermercado:

Ela aprendera bastante sobre isso no escritório para entender que *a escolha entre, digamos, duas marcas de sabão ou duas latas de suco de tomate não era o que se poderia chamar de racional. Não havia diferença real nos produtos, nas coisas em si. Então como você os escolhia? Só lhe restava abandonar-se à música suavizante e agarrar ao acaso. Você deixava que a sua parte que devia responder simplesmente respondesse, fosse o que fosse; talvez tivesse algo a ver com a glândula pituitária. Que detergente tinha o melhor símbolo de poder? Que lata de suco de tomate apresentava o tomate mais sexy? E ela se importava? Alguma coisa nela precisava importar-se; afinal, ela escolhia ao acaso, fazendo exatamente o que algum planejador*

---

<sup>54</sup>No original: “Indeed, the Blumer's findings showed that a very high percentage of adolescents learned romantic behaviors, mannerisms, and skills from the movies”.

num vasto escritório esperara e previra que faria. Ultimamente surpreendia-se com preocupada curiosidade para ver como agiria.

- Macarrão - disse. Ergueu os olhos da lista bem a tempo de evitar a trombada com uma senhora roliça num casaco de pele surrado. - Oh, não, lançaram outra marca no mercado. - Conhecia o ramo de macarrão: passara várias tardes no departamento italiano das lojas, contando as infindáveis variedades e marcas de massa. Olhou para os pacotes de macarrão, prateleiras inteiras, idênticas embalagens de celofane, e *fechou os olhos, estendeu a mão e cerrou os dedos sobre um pacote. Qualquer pacote.* (ATWOOD, 1987, p. 186-187. grifo meu).

Se todas as marcas são praticamente iguais e a única diferença entre os produtos está nas estratégias de marketing utilizadas pelas empresas, as escolhas que fazemos enquanto consumidores não são tão livres quanto pensamos. Nesse contexto, Marian recusa-se a escolher, recusando, assim, a fazer parte desse sistema.

Batya Weinbaum e Amy Bridges (1979, p. 195) apontam a ativista feminista e ensaísta Ellen Jane Willis como a primeira estudiosa a considerar as atribuições do consumidor, e, especificamente, o consumo gendrado das consumidoras mulheres, como um trabalho não remunerado necessário para a manutenção do capital e da sociedade patriarcal. As autoras apontam para o fato de que outros pesquisadores parecem entender as mulheres consumidoras como pessoas que, ao comprar mercadorias, tentam “compensar” o fato de serem cortadas, desvalorizadas ou invisibilizadas do trabalho remunerado (WEINBAUM & BRIDGES, 1979, p. 195).

Como evidenciado no capítulo anterior, por meio da socialização feminina, a mulher é exposta, desde a infância, a valores que a incentivam a desenvolver aptidão para a domesticidade e para a maternidade. Levando-se em conta o aspecto capitalista da sociedade patriarcal, é possível perceber que o incentivo ao consumo e consumismo feminino é, também, instrumento para a alienação de mulheres. Com a falsa noção de liberdade de consumo e de escolha de produtos, mulheres são levadas, enganosamente, a crer que suas opiniões e escolhas são consideradas:

O principal impulso para o trabalho de consumo não é a necessidade psicológica de expressar criatividade por meio de compras (embora manter uma família com o que a maioria das pessoas ganha seja de fato um empreendimento criativo, com suas próprias gratificações). A força por trás do trabalho de consumo é a necessidade de conciliar a necessidade de consumo com a produção de mercadorias. O trabalho das donas de casa, portanto, não pode ser entendido se virmos as mulheres simplesmente "varrendo com a mesma vassoura, na mesma cozinha, por séculos". E enquanto muitos homens estão acostumados a dizer que "as mulheres são suas próprias chefes" e podem organizar seu trabalho como querem, um

exame cuidadoso do trabalho das donas de casa mostra que o capital e o estado estabeleceram uma agenda e tanto para elas. Deixando de lado o fato de que as crianças pequenas são exigentes e insistentes impositoras de tarefas, as horas de trabalho do marido, o tempo em que os filhos devem estar na escola e, para famílias que recebem semana a semana (que é a maioria das famílias), o dia das compras não é determinado pela própria dona de casa. As donas de casa devem trabalhar em relação aos horários desenvolvidos em outro lugar, e esses horários não são coordenados entre si. Espera-se que as donas de casa esperem semanas por instalações e reparos, nas filas, no telefone. Mudanças na rede de distribuição e a expansão dos serviços exigem mobilidade física dentro dessa série de horários pouco flexível. O aumento do número de serviços e também de shopping centers significa que as donas de casa passam mais tempo viajando entre os centros do que na produção de bens ou serviços. A centralização de *shopping centers* e serviços pode tornar a distribuição mais eficiente, mas às custas do tempo da dona de casa. O trabalhador do consumo, ao contrário do trabalhador assalariado, não tem um antagonista singular e óbvio, mas muitos antagonistas: o estado, o supermercado, o proprietário. etc (WEINBAUM & BRIDGES, 1979, p. 195)<sup>55</sup>.

Dessa forma, os sistemas capitalista e patriarcal não poupam esforços para manter mulheres sob seu rígido controle. Por conhecer os bastidores das estratégias utilizadas pela *Seymour Surveys* para a captação de consumidores, Marian parece identificar a natureza exploratória do modelo capitalista, do consumo inerente a este, e associá-los com as opressões impostas a ela pelo patriarcado. Entretanto, a identificação, mais instintiva que consciente, faz com que ela rejeite os dois sistemas de forma drástica: recusando-se a consumir alimentos e recusando-se a fazer parte do jogo capitalista ilusório que faz o consumidor, e em especial a consumidora, crer que realmente é livre para escolher. Se, na sociedade patriarcal capitalista,

---

<sup>55</sup> No original: "The main impetus to consumption work is not a psychological need to express creativity through purchasing (though keeping a family going on what most people earn is indeed a creative undertaking , with its own gratifications). The force behind consumption work is the need to reconcile consumption needs with the production of commodities. [...]"

Housewives' work, therefore, cannot be understood if we see women as simply "sweeping with the same broom in the same kitchen for centuries", And while many men are accustomed to saying that "women are their own boss" and can arrange their work as they will, a careful examination of housewives' work shows that capital and the state set quite a schedule for them. Leaving aside the fact that young children are demanding and insistent taskmasters, the hours of the husband's work, the time the children must be in school, and for households that live from week to week (which is most households) the day of the shopping, are not determined by the housewife herself. Housewives must work in relation to schedules developed elsewhere, and these schedules are not coordinated with each other. Housewives are expected to wait for weeks for installations and repairs , to wait in lines, to wait on the phone. Changes in the distribution network and the expansion of services demand physical mobility within this less-than-flexible series of schedules . The increase in the number of services as well as shopping centers means housewives spend more time travelling between centers than in producing goods or services. The centralization of shopping centers and services may make distribution more efficient, but at the expense of the housewife's time. The consumption worker, unlike the wage laborer, has no singular and obvious antagonist. but many antagonists: the state, the supermarket, the landlord. etc".

somos guiados, por “homens lá de cima” e suas estratégias de marketing, a fazer escolhas, a protagonista drasticamente decide não mais escolher os produtos que compra no supermercado. Se a escolha é predeterminada independente da vontade dela, ela decide deixar suas escolhas de consumidora ao acaso: “Olhou para os pacotes de macarrão, prateleiras inteiras, idênticas embalagens de celofane, e *fechou os olhos, estendeu a mão e cerrou os dedos sobre um pacote. Qualquer pacote*” (ATWOOD, 1987, p. 186-187. grifo meu). Dessa forma, ela abdica do trabalho extra de consumidora. Contudo, ao abdicar da possibilidade de escolher e optar pela submissão ao acaso, pegando produtos às cegas, ela, ainda assim, está fazendo uma escolha, embora o faça de maneira totalmente não convencional.

Em um outro momento da narrativa, a protagonista faz seu trabalho e, em um ato falho, pensa nos consumidores a quem suas pesquisas se destinam como “vítimas”, o que reflete sua percepção sobre o mundo do consumo:

Devia estar trabalhando num questionário, algo sobre lâminas de barbear de aço inoxidável. Havia chegado à questão em que o entrevistador *dirigia à vítima* uma pergunta sobre a lâmina usada que estava então no barbeador e lhe oferecia uma nova em troca [...] (ATWOOD, 1987, p. 117. grifo meu).

A recusa ao consumo, em especial no que se trata ao consumo de comidas, se mostra mais alegórica que patológica, uma vez que, na narrativa, em nenhum momento somos expostos a questões objetivas relacionadas a transtornos alimentares, como, por exemplo, perda de peso e preocupação com a aparência por parte de Marian. Ela, inclusive, constantemente negocia consigo mesma na tentativa de convencer seu próprio corpo a voltar a consumir carne e outros alimentos. Porém, sem sucesso. A personagem tem medo de estar perdendo o controle do próprio corpo, de estar se tornando “anormal”. A escolha por consumir vegetais e legumes parece a mais lógica: ao comê-los, ela não está participando do consumo de animais e nem caindo na falsa ilusão prometida pelos produtos industrializados das grandes empresas. Como vemos no trecho a seguir, durante a ida da personagem ao supermercado:

Alface, rabanete, cenoura, cebola, tomate, salsa na lista. Isso seria fácil: pelo menos se via o que estava comprando, embora alguns viessem em sacos ou presos com elástico num maço onde havia alguns bonitos e outros passados; e os tomates, vermelhos de estufa e insípidos naquela época do ano, eram pré-embalados quatro a quatro em caixas de papelão e plástico (ATWOOD, 1987, p. 188).

Apesar disso, é perceptível que a desconfiança de Marian permanece, mesmo que em menor grau. O supermercado está interessado no lucro e não no bem-estar do consumidor. Por esse motivo, assim como as marcas que contratam os trabalhos da *Seymour Surveys* usam de

técnicas para convencer seu público-alvo a consumir seus produtos, existem técnicas dissimuladas das quais a administração do mercado lança mão para enganar o consumidor até mesmo na venda dos legumes e vegetais.

Tal qual a tartaruga do livro de receitas lido pela protagonista, que nada e mergulha inocentemente na panela, sem conhecimento de que os cuidados que lhe foram dedicados até ali só tinham como objetivo os interesses do ser humano que irá cozinhá-la, o consumidor tem a falsa ideia de que goza de liberdade de escolha e de que está se expressando subjetivamente ao fazer tais escolhas. Ele não percebe que suas escolhas são induzidas por pessoas desconhecidas, profissionais como os “homens lá de cima” que fazem pesquisa de satisfação do consumidor com o único objetivo de gerar lucro. Marian, por trabalhar na *Seymour Surveys* e ter conhecimento dos bastidores, não se deixa enganar por tais técnicas:

Marian caminhava lentamente pelo corredor, acompanhar do o ritmo da música suave que crescia e ondulava a seu redor. "Feijão", disse. Encontrou o tipo escrito VEGETARIANO e colocou duas latas no carrinho. A música mudou para uma tilintante valsa: ela continuou pelo corredor, tentando concentrar-se na lista. *Irritava-se com a música porque sabia o motivo de sua presença: devia embalar a gente num transe eufórico, baixar nossa resistência a compras até o ponto em que todas as coisas são desejáveis.* Sempre que entrava no supermercado e ouvia os sons saltitantes vindo dos alto-falantes escondidos, *lembrava-se de um artigo sobre vacas que davam mais leite quando escutavam música suave.* Mas o fato de saber o que pretendiam eles não significava que fosse imune. Hoje em dia, *se não tomasse cuidado, se veria empurrando o carrinho como uma sonâmbula, olhos fixos, levemente cambaleante, as mãos contraídas no impulso de estender-se e agarrar qualquer coisa que tivesse um rótulo atraente.* Começara a *defender-se com listas*, que escrevia com maiúsculas antes de sair de casa, disposta a não comprar nada que não estivesse ali, por mais barato ou subliminarmente embalado que fosse. Quando se sentia anormalmente suscetível, anulava os itens ticando-os com o lápis como um antídoto adicional (ATWOOD, 1987, p. 186. grifo meu).

No trecho, mais uma vez, percebemos a analogia da situação animal com a situação humana e, particularmente, com a situação de Marian. A protagonista lembra-se do artigo sobre as vacas que dão mais leite quando escutam música suave. O interesse dos criadores de vaca, ao contrário de residir no bem-estar da vaca, está no lucro que a abundância de leite gerará. Da mesma forma, o interesse do supermercado ao tocar músicas de fundo para seus clientes, não está na preocupação com a experiência subjetiva do consumidor e, sim, em criar um ambiente agradável que deixe o consumidor ou consumidora confortável o suficiente para consumir e gastar mais. Além disso, o trecho também evidencia a opinião de Marian sobre o consumismo, que faz com que ela tema ver a si mesma “empurrando o carrinho como uma

sonâmbula, olhos fixos, cambaleante” (ATWOOD, 1987, p. 186), imagem que remete às senhoras consumidoras que marcham como robôs com quem ela e Duncan cruzaram no outro dia.

Eva Illouz (1997) afirma que, com a ascensão do modelo capitalista, mulheres, homens e crianças alcançaram algum tipo de igualdade ou, ao menos, a ilusória noção de igualdade, no papel de consumidores. Essa noção de igualdade de gênero utópica entre consumidores foi mantida, a partir da década de 1930, por meio de anúncios que retratavam casais heterossexuais em situações de intimidade física que sugeriam uma visão de igualdade e não de dominação e submissão (ILLOUZ, 1997, p. 85). A noção utópica de igualdade entre consumidores homens e mulheres serve, e muito, para o capital. Se vender mais e obter maior margem de lucro são os principais interesses no modelo capitalista, é vantajoso que a ilusão de igualdade seja mantida, uma vez que, na esfera do consumo, todos são potencialmente capazes de gerar lucro, se tiverem poder de compra. Sendo assim, consumidores têm a falsa ideia de que, ao comprar, estão escolhendo livremente e exercendo autoexpressão. Sem percebermos que consumir é só mais um trabalho alienado que envolve a fetichização de mercadorias, nos sentimos sujeitos únicos, satisfeitos e empoderados ao consumir produtos e fazer escolhas que, na maioria das vezes sem o nosso conhecimento, foram guiadas e predeterminadas por pesquisas de mercado encomendadas por grandes empresas. Nesse contexto, a suposta igualdade e emancipação dos consumidores serve tanto para desconstruir binarismos de gênero, na forma de mercadorias que não fazem distinção entre produtos femininos e masculinos - mas, somente enquanto tal desconstrução gere lucro-, quanto para reforçar tais binarismos, na forma de mercadorias diferentes voltadas para cada gênero:

[...] Muitos produtos anunciados (cigarros, bebidas alcoólicas, viagens) são voltados tanto para homens quanto para mulheres. E uma vez que no mundo da publicidade o sujeito consumidor é sempre “livre” para consumir, tal liberdade denota implicitamente a noção de que consumidores são iguais. [...] Como argumenta o historiador Lawrence Birken, a divisão de gênero do século XIX foi apagada por “uma ideologia igualitária de consumidores unidos sob a única função do desejo”. [...] Embora o capitalismo industrial de massa, de acordo com Birken, continuasse a insistir nos estereótipos de gênero e na divisão de papéis (na publicidade não romântica ou na loja de departamentos, por exemplo), ele também permitiu que crianças e mulheres se emancipassem *como consumidores* (ILLOUZ, 1997, p. 86. grifo meu)<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> No original: “[...] many of the products advertised (cigarettes, liquor, travel) are geared to both men and women. And because in the world of advertising the subject of consumption is always “free” to consume, such freedom implicitly conveys that consumers are equal. [...] As historian Lawrence Birken argues, the nineteenth-century gender division has been erased by “an egalitarian ideology of consumers united under the single function of desire.” [...] Although mass industrial capitalism, Birken's argument goes, continued to insist on gender stereotypes and division of roles (in nonromantic advertising or in the department store,

A emancipação como *consumidores* e não como sujeitos pode ser vista, inclusive, como um dos fatores que leva Marian a desenvolver aversão por comida. Afinal, a objetificação do outro, que resulta em relações predatórias que se apoiam em dinâmicas de controle e tensão de poder, como visto na seção anterior do texto, pode ser vista como reflexiva de uma sociedade que supostamente emancipa sujeitos enquanto consumidores, para servirem ao capital, e não enquanto indivíduos, seres humanos complexos.

Nesse contexto, é possível associarmos a crise de Marian com o fato de ela ser uma consumidora que, por não ser considerada em sua subjetividade, sente-se reduzida ao *status* de mercadoria e, portanto, consumível. Após o episódio no supermercado, ela organiza um jantar para receber Clara e Joe. Aquela será a ocasião em que ela apresentará o noivo aos amigos. Em meio aos preparativos, pensando em meios de criar um cardápio que não deixasse evidente sua recusa a certos alimentos, ela constata que não consegue mais consumir vegetais:

A decisão de seu corpo de rejeitar certos alimentos irritava cada vez mais. Procurara argumentar com ele, acusara-o de ter caprichos frívolos, adulara-o e tentara-o, mas ele se mostrara inflexível. [...] "O que eu tenho a fazer", dissera-se, "é manter a calma". Às vezes, quando pensava no assunto, concluía que a posição que seu estômago adotara era certa: ele simplesmente se recusava a comer qualquer coisa que tivesse vivido (como ostras na concha) ou ainda pudesse estar viva. Mas todo dia ela se defrontava com a perdida esperança de que seu corpo mudasse de idéia. Esfregou meio dente de alho na vasilha de madeira, colocou as rodela de cebola, os rabanetes e os tomates cortados e rasgou a alface. No último instante, pensou em acrescentar cenoura, para dar mais colorido. Tirou uma da geladeira, finalmente localizou o cortador na cesta de pão e pôs-se a raspar a cenoura, segurando-a pelo lado da rama. Estava observando as próprias mãos, o cortador e o monte crespo de polpa alaranjada. E então conscientizou-se da cenoura. "É uma raiz", pensou, "cresce dentro da terra e lança folhas para cima. Ai eles chegam e escavam-na, talvez ela até produza um som, um grito baixo demais para que o escutemos, mas não morre naquele momento, continua vivendo, agora mesmo ainda está viva..." Achou que a sentia contorcer-se em suas mãos. Jogou-a sobre a mesa. - Oh, não! - disse, quase chorando. - Isso também? (ATWOOD, 1987, p. 192-193. grifo meu).

Identificando-se com a cenoura, que "cresce dentro da terra, lança folhas" e é escavada, talvez, até mesmo, produzindo "um grito baixo demais para que escutemos", Marian percebe que, dali adiante, não conseguirá mais consumir legumes e verduras. Podemos inferir que, ao conferir sentimentos humanos à cenoura, ela expressa que é assim que se sente. Diante da opressão que sofre enquanto mulher e da exploração inerente ao

---

for example), it enabled children and women to gain emancipation as consumers".

sistema capitalista, Marian sente-se silenciada, capaz de produzir apenas um “grito baixo demais”, que ninguém escuta.

O fato de a protagonista sentir que seu corpo é que controla a situação, que é ele quem decide, a despeito das vontades conscientes dela, reflete o fato de que ela se sente destituída de decisões e escolhas na sociedade patriarcal capitalista. Ela é uma consumidora que se sente consumida. Sobrecarregada com a percepção de que suas escolhas não são livres, ela deixa ao cargo de seu inconsciente a manifestação de seu desagrado com o mundo que a rodeia. E o desagrado manifesta-se de forma drástica: o corpo passa a ter mais controle de suas ações do que as racionalizações feitas por sua mente.

Algum tempo depois do jantar com Clara, Joe e Peter, Marian é convidada para um jantar na casa de Duncan. O convite é feito a mando de Trevor, um dos colegas do pós-graduando. Duncan divide o apartamento com Trevor e Fisher. Os dois colegas do jovem adotam uma postura paternalista com ele e, por isso, querem conhecer a protagonista melhor. O jantar serve de pretexto para isso. Nos dizeres de Duncan, eles “querem vê-la mais de perto para decidir se você é aceitável para a família. Estão procurando me proteger. Eles se preocupam comigo [...], não querem que eu me corrompa” (ATWOOD, 1987, p. 201). Na conversa, Marian afirma que os amigos do pós-graduando “sempre se comportam como se achassem que eu estou tentando devorar você inteiro” (ATWOOD, 1987, p. 200). A protagonista aceita o convite para jantar e logo se preocupa com suas restrições alimentares. Ela confia o problema para Duncan, a princípio, dizendo que não comia coisas como ovos, carnes e algumas verduras e legumes. Culpada, ela diz, “- Eu sinto muito, não sei porque é assim, mas parece que não consigo evitar” (ATWOOD, 1987, p. 207). O jovem percebe o desconforto da personagem e age com naturalidade, lendo, muito bem, a situação:

- Você provavelmente é uma *representante da juventude moderna, rebelando-se contra o sistema*; mas, *não considera ortodoxo começar pelo sistema digestivo*? Mas por que não? - ponderou. - Sempre achei que comer era uma atividade ridícula. Eu me livraria disso, se pudesse, mas preciso passar por isso para me manter vivo. É o que dizem. [...].

- Eu pessoalmente preferiria ser alimentado pela artéria principal - continuou ele enquanto passavam pela porta. - Se eu conhecesse as pessoas indicadas, tenho certeza de que poderia conseguir isso... (ATWOOD, 1987, p. 207-208).

O fato de Duncan, o único personagem para quem ela contou sobre a recusa de seu corpo, não a julgar, faz com que ela se sinta mais confortável com os eventos da noite. Durante o jantar, o jovem a ajuda a acobertar o problema. Disfarçadamente, sem que os outros



dois rapazes vissem, Marian e Duncan transferem para o prato dele as coisas que não conseguiria comer.

Algum tempo depois, Marian parece cogitar se deve contar a mais alguém sobre o que vem acontecendo com seu corpo. Um dia, na cama com Peter após o sexo, em um momento no qual ela descansava, “deitada de bruços, olhos fechados, *um cinzeiro equilibrado no côncavo das costas, onde Peter o colocara*” (ATWOOD, 1987, p. 219. grifo meu), ela pensa, preocupada, sobre o fato de que mais cedo seu corpo “implicara”, finalmente, com os alimentos industrializados. Naquele momento a dieta dela consistia basicamente de industrializados e enlatados que, disfarçados em suas embalagens, não remetiam a algo vivo. Porém, naquela tarde, ao comer um pudim de arroz, seus olhos viram o creme “como uma coleção de pequenos casulos. Casulos contendo miniaturais criaturas vivas” (ATWOOD, 1987, p. 220).

É significativo que, naquele momento em que ela pensava sobre uma questão tão séria para ela, Peter tratava-a como parte do mobiliário. Desumanizada e objetificada, fazendo as vezes de mesa de apoio para o cinzeiro, suas costas servem como objeto utilitário para o noivo, que fuma, despreocupado, sem cogitar o que se passa com ela.

Aparentemente sem problematizar o fato de estar, literalmente, sendo usada como um objeto útil para o noivo, ela ensaia, em seus pensamentos, uma forma de abordar o assunto da recusa de seu corpo a alimentos com Peter. Temendo que ele achasse que ela era “algum tipo de monstro, ou neurótica” (ATWOOD, 1987, p. 220), Marian tenta se acalmar lembrando da reação de Duncan: “ele parece que achava normal, e o que essencialmente a incomodava era a ideia de que talvez não fosse normal” (ATWOOD, 1987, p. 220). Ela toma coragem para abordar o assunto com o noivo, mas o andamento da conversa é diferente do que foi com Duncan:

- Peter – disse ela -, eu sou normal?  
Ele riu e deu-lhe uma palmadinha no traseiro.
- A partir da minha limitada experiência, eu diria que *you are wonderfully normal*, querida. - Ela suspirou; não falara naquele sentido.
- *I would like another drink* – disse. Era seu modo de pedir que ela lhe desse um. *The ashtray was removed from her back.* [...] - E já que está de pé, vire o disco, *good girl*. (ATWOOD, 1987, p. 223. grifo meu).

O diálogo deixa clara a falta de respeito de Peter por Marian. Reduzida ao *status* de objeto, a inquietação dela é endereçada pelo noivo em tom desdenhoso, como se fosse um questionamento bobo. A situação fica pior quando ele retira o cinzeiro das costas da noiva

somente para dar ordens a ela. De objeto utilitário a espécie de “empregada particular”, para Peter a sua noiva é “maravilhosamente normal”. Para piorar, ele, condescendentemente, ordena que ela vire o disco chamando-a de “boa menina”, o que pode ser visto como infantilização e, até, animalização, já que é comum que humanos, ao treinarem cadelas e cachorros, usem palavras de incentivo como “boa menina”<sup>57</sup>, “bom menino” e etc.

Obedecendo às ordens de Peter, Marian levanta-se da cama, enrolando-se nos lençóis e, “sentindo-se nua no espaço aberto da sala de jantar” (ATWOOD, 1987, p. 224), ela vira o disco, prepara o drinque e pensa estar com fome. Na véspera, dia dos namorados, ela recebera flores do noivo, e retribuiu o presente comprando para ele um bolo, feito no formato de coração e confeitado com cobertura vermelha. Segundo a personagem, o bolo parecia insípido, mas “o que importava era o formato” (ATWOOD, 1987, p. 224). Ela corta uma fatia do bolo para ela e outra para Peter:

Ela pegou dois pratos, [...] depois cortou o bolo. Ficou surpresa ao ver que *era vermelho também por dentro*. Levou uma garfada à boca e mastigou lentamente; era esponjoso e celular, como *a explosão de milhares de pequenos pulmões sobre a língua*. Ela *estremeceu, cuspiu o bolo* no guardanapo e raspou o prato no lixo; depois limpou a boca na beira do lençol (ATWOOD, 1987, p. 224).

Podemos entender o bolo em forma de coração como uma alegoria para as relações superficiais, utilitárias e predatórias e para o fenômeno da utopia romântica discutido na seção anterior, que atrela o ideal de amor romântico ao consumo de mercadorias. Ao não conseguir comer o bolo, identificando sua textura como “pequenos pulmões sobre a língua”, o corpo de Marian recusa, mais uma vez, entrar na lógica do consumo. Se o bolo, um alimento, é percebido por ela como algo “vivo”, com pulmões, o que é reforçado pelo fato de ele ser surpreendentemente “vermelho também por dentro”, como sangue, Marian, que minutos atrás era tratada de maneira utilitária pelo noivo, tendo sua humanidade e subjetividades negadas por ele, parece recusar-se a negar a capacidade de vida que ela atribui aos alimentos. Se, em outro momento, ela imaginou, com horror, que a cenoura possivelmente dava um “grito baixo demais” que ninguém ouvia, ela, identificada com o mundo dos objetos, percebe que “vem dando um grito” que ninguém parece ouvir. Isso pode ser ilustrado pelo fato de que a pergunta que ela fez a Peter, relacionada a sua angústia, foi trivializada por ele e praticamente ignorada.

Além disso, é possível pensar que a recusa ao bolo em formato de coração representa a recusa de Marian àquela relação amorosa especificamente. Se, para Peter, ela era uma

---

<sup>57</sup> No original em inglês, “And while you’re up, flip over the record, *that’s a good girl.*”

utilitária futura esposa, objetificada e silenciada, o que, usando as palavras dele, parece fazer dela uma pessoa “maravilhosamente normal”, ela recusa o bolo de coração e, por extensão, o amor de Peter nos termos superficiais que, ao que parece, é o que ele consegue oferecer. É possível associar a situação com o panfleto da campanha de Silvia Federici, apresentado anteriormente, que é certo ao afirmar que, no patriarcado, o que eles chamam de “amor” é, na verdade, trabalho não remunerado.

A aversão a comida de Marian atinge o ápice quando, na manhã após a festa de Peter e a noite de sexo com Duncan, em uma lanchonete, o jovem pós-graduando sugere que ela escolha algo do cardápio. Marian percebe, com terror, que não consegue mais consumir nada: “- Nada, eu não posso comer nada – respondeu. - Não posso comer nem beber absolutamente nada” (ATWOOD, 1987, p. 276) e, então, a constatação de que “Finalmente aconteceu. Seu corpo separara-se. O círculo alimentar reduzira-se a um ponto, um pontinho negro, deixando tudo de fora...” (ATWOOD, 1987, p. 276).

Quando Marian volta para casa, ela é, instantaneamente, surpreendida por uma ligação de Peter. Ele está furioso, diz que ficou preocupado com seu sumiço e quer explicações. Marian calmamente afirma que não quer falar sobre aquilo ao telefone. Ela pede que ele vá à sua casa mais tarde, e afirma que lá eles poderão conversar sobre o assunto e tomar um chá. Ele concorda. Nesse ínterim, ela toma banho, se arruma, e vai ao supermercado. É perceptível uma mudança no conflito interno da personagem no ambiente do mercado, se comparado àquela visita anterior já discutida:

No supermercado percorreu metodicamente os corredores, de um lado para o outro, *superando, implacável, as senhoras em seus casacos de peles*, afastando as crianças, apanhando as coisas nas prateleiras. Sua imagem estava tomando forma. Ovos. Farinha. Limões para dar gosto. Açúcar, açúcar de confeitiro, baunilha, sal, anilina. Queria tudo novo, não queria usar nada que já tivesse em casa. Chocolate não, cacau seria melhor. Um vidro cheio de bolinhas prateadas para enfeitar. Três tigelas de plástico, colheres de chá, um decorador de alumínio e uma fôrma de bolo. "Que sorte", pensou, "que hoje em dia vendem quase tudo nos supermercados." Começou a voltar para o apartamento, carregando o saco de papel (ATWOOD, 1987, p. 287).

Mais uma vez, ela anda contra o fluxo das senhoras consumidoras, “em seus casacos de pele”, como na outra ocasião, com Duncan. Percebemos, então, que, embora esta visita ao supermercado seja menos angustiante para a protagonista do que a última, sua resistência ao consumo despreocupado naquele ambiente persiste, afinal, ela “supera”, “implacável” tais consumidoras. Em ambos os casos em que as senhoras apareceram na narrativa, Marian

andava contra o fluxo, na direção contrária ao percurso feito por elas. Se as senhoras, com seus “olhos cintilando, sacolas de compras penduradas de cada lado para dar-lhes estabilidade” (ATWOOD, 1987, p. 278) estão todas andando na mesma direção, em direção ao consumo, a protagonista opta pela direção contrária. Uma vez que, na primeira aparição das senhoras consumidoras, Duncan estava com Marian, podemos inferir que ambos, juntos, representam resistência à lógica da “emancipação” que se dá somente pelo consumo.

De volta em casa, Marian assa um bolo e “começa a operar”:

[...] Com as duas facas separou-o em duas metades. Uma metade depositou no prato com o lado chato voltado para baixo. Escavou-lhe uma parte e fez uma cabeça com a porção que retirara. Depois moldou dos lados uma cintura. A outra metade espichou em tiras para fazer os braços e as pernas [...]. Agora tinha um vazio corpo branco. Parecia ligeiramente obscuro, ali deitado no prato, macio e açucarado, sem feições. Pôs-se a vesti-lo, enchendo o decorador de bolo com o glacê cor-de-rosa vivo. Primeiro colocou-lhe um biquíni, mas era exíguo demais. Preencheu o diafragma. Agora era um maiô comum, porém ainda não era exatamente o que ela queria. Continuou estendendo, aumentando em cima e em baixo, até fazer um vestido medíocre. Numa explosão de exuberância acrescentou uma fileira de babados ao redor do pescoço e mais babados na bainha. Fez uma sorridente boca vermelha de lábios suculentos e sapatos vermelhos para combinar. Por fim colocou cinco unhas vermelhas em cada mão amorfa. O bolo parecia esquisito, com apenas uma boca e sem cabelo nem olhos. Ela lavou o decorador e encheu-o com a cobertura de chocolate. Desenhou um nariz e dois olhos grandes, aos quais adicionou muitos cílios e duas sobrancelhas, uma sobre cada olho. Para enfatizar, traçou uma linha demarcando uma perna da outra, e linhas semelhantes para separar os braços do corpo. O cabelo demorou mais. Envolvia massas de intricados cachos e rolos empilhados no alto da cabeça, derramando-se pelos ombros. Os olhos ainda estavam em branco. Decidiu-se por verde [...] e com um palito de dentes aplicou duas íris de anilina verde. Agora só faltava acrescentar os glóbulos prateados. [...] A imagem estava completa. Sua criação fitava-a, o rosto de boneca vazio, a não ser pelo pequeno brilho prateado de inteligência em cada olho verde. Ao fazê-la, sentira-se quase alegre, mas agora, contemplando-a, estava pensativa. Todo aquele trabalho resultara na dama, e agora, o que aconteceria com ela? (ATWOOD, 1987, p. 289-290).

O bolo em forma de mulher, a mulher comestível, é preparada por Marian de forma muito similar ao que vimos na tarde em que ela passou no salão de beleza, a pedido de Peter, no dia da festa. Sendo assim, percebemos a artificialidade com que as mulheres são “preparadas” para se enquadrarem no padrão de beleza. O paralelo entre a preparação de mulheres na “linha de montagem” do salão de beleza e a preparação do bolo evidencia a posição objetificada e silenciada de mulheres na sociedade patriarcal. Considerando a soma da opressão patriarcal com a exploração capitalista, que relegam a mulher a uma posição

inferiorizada, é possível perceber a construção de uma noção da mulher como objeto e mercadoria. Coisificadas, elas são preparadas para serem “consumidas” simbolicamente pelas expectativas sociais.

Após o preparo do bolo, ela contempla a “mulher comestível” e dirige-se a ela, personificando-a:

- Você está deliciosa – disse-lhe. - Muito apetitosa. E isso é o que vai acontecer com você; *é isso que você ganha por ser comida*. - Ao pensamento de comida, seu estômago contraiu-se. Ela sentiu certa piedade por *sua criatura*, mas agora era impotente para fazer qualquer coisa. Seu destino estava decidido. Peter já subia a escada (ATWOOD, 1987, p. 290. grifo meu).

Nesse contexto, ao afirmar, para o bolo de mulher comestível “é isso que você ganha por ser comida” (ATWOOD, 1987, p. 290), fica ainda mais explícito que é assim que Marian se sente: consumível, reduzida ao *status* de comida, engolida pelas expectativas sociais e pela estreita posição que seu noivo espera que ela ocupe. Ela recebe Peter:

- Peter, não quer entrar na sala e sentar? Tenho uma surpresa para você [...]. Ela entrou na cozinha e voltou, segurando o prato a sua frente com cuidado e reverência, *como se carregasse algo sagrado numa procissão, um ícone ou uma cruz sobre a almofada numa peça*. Ajoelhou-se, colocando o prato sobre a mesa de centro, diante de Peter. (ATWOOD, 1987, p. 291. grifo meu).

É interessante ressaltar que Marian carrega o bolo com a reverência do religioso que carrega um objeto sagrado em uma procissão. Ainda recorrendo ao imaginário da devoção religiosa, ela ajoelha-se para colocar o prato na frente do noivo. O profundo respeito demonstrado pelo bolo-mulher, como ícone sagrado, pode ser entendido de várias formas. Em primeiro lugar, uma vez que o bolo representa ela mesma, a situação pode ser interpretada como ela prestando a si mesma a máxima reverência. No entanto, se pensarmos que o bolo também representa sua crise e o que parece ser uma recusa ao consumo alienado, comum na sociedade capitalista, que leva à coisificação de pessoas, somado à posição subalternizada que é destinada às mulheres na sociedade patriarcal, podemos entender a atitude de deferência de Marian perante o bolo, um alimento, algo consumível, como denúncia da situação, uma forma expositiva de denunciar o fato de que as pessoas que a rodeiam, ela incluída, tratam umas as outras de forma objetificadora e privadora de subjetividade. Nesse contexto, onde as pessoas veneram objetos e mercadorias em detrimento das relações humanas, e considerando o tratamento que Peter dispensa a ela, é possível pensar na reverência da personagem como

crítica velada ao noivo e à sociedade. Afinal, se a forma dele de se relacionar com ela era utilitária e predatória, por que não expor essa dinâmica de forma literal? Isso fica ainda mais nítido em seguida, quando ela dirige-se ao noivo:

*- Você andou tentando me destruir, não andou? - disse. - Andou tentando me assimilar. Mas eu fiz uma substituta para você, uma coisa que você vai gostar muito mais. Era isso que você queria o tempo todo, não era? Vou buscar um garfo – acrescentou, algo prosaica (ATWOOD, 1987, p. 291- 292. grifo meu).*

Aqui, ela eleva o absurdo da sua situação a outro nível. O bolo serve como alegoria para expor como ela se sente na relação com ele e, podemos supor, na posição de mulher na sociedade patriarcal capitalista. Se ela está se sentindo figurativamente consumida e isso se manifesta literalmente no seu corpo, na forma da recusa ao consumo, ela quer que o noivo assuma a intenção que está por trás de suas ações e coma o bolo-mulher. Nesse mesmo sentido, Carol Ann Howells (1996) faz uma análise muito interessante ao afirmar que

*a percepção de Marian da condição da mulher e de seu destino, conforme decretado pela mística feminina, é tal, que a feitura do bolo é tanto um gesto de cumplicidade com o mito doméstico quanto uma crítica a ele*<sup>58</sup> (HOWELLS, 1996, p. 43).

Na mesma direção da análise feita por Carol Ann Howells podemos também pensar que, ao fazer “a substituta”, a mulher comestível, para Peter, Marian parece estar fazendo um movimento de tentar conciliar as necessidades “predatórias” do noivo com a sua autopreservação, de forma que ele supra seus desejos na forma literal da substituta, no bolo, - que é, de fato, comestível -, e não na Marian real, de carne e osso, que se sente consumida figurativamente.

Ao trazer à tona a possível assimilação, da qual ela acusa Peter de ter intenção, Marian acaba por, mais uma vez, explicitar o paralelo entre as relações entre humanos e as relações entre outros seres na natureza. Refletindo sua autopercepção coisificada e animalizada, ela acusa o noivo de tentar assimilá-la. Se, na bioquímica, a noção de assimilação consiste na “transformação dos alimentos, após a digestão, em substância incorporada nas células”<sup>59</sup> e no ato de “transformar ou transformar-se no próprio ou noutro organismo, na própria substância ou noutra substância”<sup>60</sup>, a acusação feita ao noivo expõe seu sentimento de que ela está sendo

<sup>58</sup> No original: “Marian’s perception of woman’s condition and fate as decreed by the feminine mystique so that her cake baking is both a gesture of complicity in domestic myth and also a critique of it”.

<sup>59</sup> "assimilação", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021. Disponível em <<https://dicionario.priberam.org/assimila%C3%A7%C3%A3o>> [consultado em 03-11-2021].

<sup>60</sup> "assimilação", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/assimila%C3%A7%C3%A3o>> [consultado em 03-11-2021].

reduzida à condição de coisa comestível, assimilável. E, se pensarmos que, como aponta Simone de Beauvoir, a biologia e as diferenças fisiológicas entre homens e mulheres são usadas para justificar o tratamento diferenciado e subalternizado de mulheres na sociedade, é interessante que Marian traga à tona uma comparação entre a noção biológica de assimilação para se referir ao fato de que ela se sente, figurativamente, consumida e assimilada pelo seu noivo.

Peter, ao deparar-se com a cena, parece estar chocado com Marian. Ele “olhava para do bolo para seu rosto e de novo para o bolo. Ela não estava sorrindo. Seus olhos arregalaram de espanto. Aparentemente ele não a achava tola” (ATWOOD, 1987, p. 292). O jovem advogado vai embora da casa de Marian, às pressas. Parece, então, que o noivado estava terminado:

Depois que ele se foi [...] Marian ficou de pé olhando a figura. Então Peter não a devorara, afinal. *Como símbolo, falhara decididamente.* A figura fitava-a com seus olhos prateados, enigmáticos, zombeteiros, suculentos. De repente ela sentiu fome. Muita fome. *O bolo, afinal, era apenas um bolo.* Pegou o prato, levou-o para a mesa da cozinha e localizou um garfo. Vou começar pelos pés decidiu (ATWOOD, 1987, p. 292. grifo meu).

Apesar de a protagonista pensar que o bolo, como símbolo, falhara decididamente, podemos entender que sua empreitada foi bem-sucedida. A exposição, na forma literal da mulher comestível, de seus sentimentos e de sua revolta com o noivo, representante da opressão patriarcal, acaba por libertá-la das amarras do compromisso com ele. Nesse contexto, ela sente fome. O bolo, afinal, é apenas um bolo. Sem o noivo que a trata ora como objeto, ora como animal, ela volta a conseguir consumir. E o retorno de sua capacidade de ingerir alimentos acontece, justamente, com o bolo-mulher. Se a mulher comestível simboliza Marian e se a sociedade patriarcal capitalista promove a transformação das relações pessoais em relações análogas às relações de consumo, com a mulher sendo subalternizada, Marian consome-se a si mesma, simbolicamente. Nesse contexto, já que a sociedade é de consumo, e ela percebe que não adianta rebelar-se totalmente contra o sistema, ela aceita a lógica consumível imposta, mas em seus próprios termos. É ela quem consome a si mesma na forma do bolo de mulher comestível:

Marian olhou de novo para o prato. A mulher estava ali, ainda com seu sorriso vitrificado, sem pernas.  
- Bobagem – disse. - É só um bolo.  
*Enfiou o garfo na cabeça, separando nitidamente a cabeça do corpo* (ATWOOD, 1987, p. 293. grifo meu).

Alguns dias mais tarde, Duncan visita a protagonista e os dois têm uma interessante conversa. Ele pergunta se ela está conseguindo comer novamente. Marian responde, com orgulho, que comeu bife no almoço daquele dia. Ele fica feliz e afirma que ela está com a aparência mais saudável e cheia de vida. Marian faz referência ao término com Peter, insinuando que ele estava tentando destruí-la. O jovem pós-graduando discorda:

- Isso é ridículo – disse ele, muito sério. - Peter não estava tentando destruí-la. Isso é uma coisa que você inventou. *Na verdade, era você que estava tentando destruí-lo.*

Tive a sensação de estar afundando.

- Verdade? - perguntei.

- Vasculhe sua alma - sugeri, lançando-me um olhar hipnótico por detrás do cabelo. Tomou um pouco de café e silenciou, dando-me tempo, depois acrescentou: - Mas a verdade verdadeira é que *não era Peter de jeito nenhum. Era eu. Eu é que estava tentando destruir você.*

Dei uma risada nervosa.

- Não diga isso.

- Tudo bem - retorquiu, sempre a fim de agradar. - *Quem sabe Peter estivesse tentando me destruir, ou quem sabe eu estivesse tentando destruí-lo, ou nós dois tentando destruir-nos um ao outro, que tal? O que importa é que você voltou à chamada realidade, você é uma consumidora.*

- Por falar nisso - disse eu, lembrando, - *quer um pedaço de bolo?* - Sobravam ainda a metade do torso e a cabeça (ATWOOD, 1987, p. 301. grifo meu).

A conversa é importante porque expõe, uma última vez, a natureza coisificadora, predatória e aniquiladora que os relacionamentos têm na narrativa. Como no cenário explicitado pela fala de Duncan, todos estavam tentando dominar e destruir uns aos outros, assim como na máxima do *Eat or be eaten*. Embora seja possível perceber que, nessa lógica predatória de relações utilitárias, o prejuízo maior costume recair na limitação da liberdade das pessoas pertencentes a minorias. No caso dos relacionamentos heterossexuais, o prejuízo maior é das mulheres.

Interessantemente, após o término do noivado, Marian pensa no ex-noivo em termos objetificadores, como se ele fosse um objeto do qual ela sente certa falta, mas que não tem mais utilidade, que se tornou *démodé*, e figura nas prateleiras de um bazar:

A parte de si mesma que não estava ocupada em comer já sentia uma onda de saudade de Peter, como de *um estilo que saíra de moda*, e começava a revirar as tristes *prateleiras de roupas do Exército da Salvação*. Imaginava-o garboso, no primeiro plano de um elegante salão com lustres e cortinas, impecavelmente vestido, um copo de uísque numa das mãos; o pé pousava na cabeça de um leão empalhado e ele usava um tapa-olho. Tinha um revólver preso sob o braço. Ao redor da margem havia uma borda de arabescos dourados e ligeiramente acima da orelha esquerda, uma tachinha.



Ela lambia o garfo, pensativa. *Decididamente Peter teria sucesso* (ATWOOD, 1987, p. 292).

Antiquado e distanciado da vida dela, o Peter que ela imagina aparece como um pirata, de tapa-olho, pé pousado na cabeça de um leão, revólver embaixo do braço. E a constatação da protagonista é ambígua: Decididamente Peter terá sucesso. Não sabemos em que ele obterá sucesso. Como advogado e marido de alguém ou como representante do sistema patriarcal, como sugerido pela imagem violenta dele com o leão?

Nesse contexto, a constatação de Duncan sobre a lógica predatória das relações é deixada de lado para eles focarem no que importa: Marian voltou à realidade e é, novamente, *uma consumidora*.

Assim como discutido anteriormente neste capítulo, a emancipação que vem pelo consumo, em muitos casos, é ilusória. No caso de Marian, no final da narrativa ela encontra-se desempregada, sem noivo e sem uma colega de apartamento. Seu futuro é incerto. Apesar disso, é perceptível que ela está muito mais confiante e feliz com suas escolhas.

Duncan aceita o pedaço de bolo oferecido pela protagonista anteriormente. Marian entrega-lhe um garfo e pega “os remanescentes do cadáver na prateleira onde o guardara [...]. Tirei a sua mortalha de celofane” (ATWOOD, 1987, p. 302). Ele come o que sobrou da mulher comestível: o dorso e a cabeça. O romance é encerrado da seguinte forma:

[...] Sentei-me, vendo o bolo desaparecer, primeiro a sorridente boca rosada, depois o nariz e depois um olho. Por um instante, nada sobrara do rosto além do último olho verde; depois também sumiu. Ele começou a devorar o cabelo.

Senti uma estranha satisfação ao vê-lo comer, como se o trabalho não tivesse sido inútil, afinal - embora o bolo fosse absorvido sem exclamações de prazer, sem mesmo uma expressão perceptível. Sorri-lhe, contente.

Ele não retribuiu o sorriso; estava concentrado na tarefa de sua mão.

Com o garfo, raspou o último cachinho de chocolate e empurrou o prato.

- Obrigado - disse, lambendo os lábios. - Estava delicioso (ATWOOD, 1987, p. 302. grifo meu).

Nesse contexto, apesar de Marian ter constatado que “o bolo era apenas um bolo”, o que permite que ela volte a ser uma consumidora, somos surpreendidos por esse enigmático final, que pode ser interpretado de diferentes formas se considerarmos, ou não, o bolo como símbolo.

É possível analisar o final do romance como uma simples representação da superação da crise de Marian e de sua rejeição ao consumo e à lógica patriarcal capitalista. Por outro

lado, se a mulher comestível representa ela mesma e é, em suas próprias palavras, sua substituta, o fato de a protagonista consumir metade do bolo e oferecer a outra metade para Duncan, pode representar um conformismo com a situação e com a sua posição de consumida, mesmo que parcialmente e, dessa vez, por decisão própria. Além disso, é possível interpretar o fato de ela poder escolher dar parte do bolo para Duncan como uma concessão, uma escolha dela, o que não parecia muito possível no relacionamento com Peter. Ademais, se é ela quem oferece uma parte sua para ser “consumida”, talvez possamos ver nisto vestígio de uma entrega genuína no relacionamento, que pode simbolizar um compartilhamento, uma manifestação da vulnerabilidade a dois que a protagonista dedica a essa relação. Ainda mais se considerarmos que ela também consumiu o bolo-mulher que representava ela mesma.

Diferentemente do que era com Peter, ela teve a opção de oferecer a mulher comestível para Duncan, já que não foi ele quem a colocou na posição de objeto de consumo por conta própria. É possível, ainda, entender o bolo como somente um bolo e interpretar o final como uma simples exposição das coisas voltando ao seu curso natural. Porém, se levarmos em conta a fala de Duncan sobre ser ele quem tentava destruir Marian o tempo todo e a sua constatação de que ela “voltou à chamada realidade” na qual “é uma consumidora”, é possível considerar que a divisão do bolo de mulher comestível com Duncan representa mais uma possível crise no futuro da protagonista. O que pode também ser rebatido pelo fato de que, nas palavras de Marian a respeito do pós-graduando: “- Agora que pensava em mim novamente na primeira pessoa do singular, achava a minha situação muito mais interessante que a dele” (ATWOOD, 1987, p. 298). Tal fala da protagonista nos leva a pensar que ela não se encontra mais em uma posição tão silenciada e coisificada como antes, já que agora ela vê suas vivências como mais importantes do que as dos personagens homens.

#### **3.4. Marian entre o “eu” e o “ela”: a narradora de *A Mulher Comestível***

Uma vez que a crise de Marian tem influência direta na maneira como o romance é narrado, é importante abordar também os aspectos da obra referentes à instância narrativa. Abordarei a análise desse aspecto do romance sob a perspectiva da teoria proposta por Gérard Genette, por considerar a relevância da conceitualização proposta pelo crítico literário.

Em *O Discurso da Narrativa* (1995), Gérard Genette aponta a distinção entre a focalização narrativa e a voz. No passado tal distinção havia sido ignorada por alguns estudiosos da narratologia, que desconsideravam a dualidade dos aspectos relacionados à regulação da narrativa, reduzindo o papel do narrador a aspectos referentes às teorias do ponto de vista. Nesse contexto, o autor propõe a ideia de que a focalização está relacionada ao que ele denomina de modo, que se refere ao ponto de vista, ou, em outras palavras, a *quem vê*, ao “personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa” (GENETTE, 1995, p. 184). Já a voz, segundo o crítico literário, é identificada quando pensamos em quem é o narrador ou quando nos perguntamos “*quem fala?*”.

Dessa forma, Gérard Genette (1995, p. 187-188) propõe três tipos de focalização, ou modo, oferecendo uma nova nomenclatura e visão para conceitos anteriores da narratologia. O primeiro desses tipos é a narrativa “não-focalizada”, ou de focalização zero, que, segundo Genette (1995, p. 186-187), corresponde ao que a crítica anglo-saxônica denominou de narrativa de narrador onisciente, ao que Pouillon chamou de “visão para trás”, e ao que “Todorov simboliza pela fórmula Narrador > Personagem (em que o narrador sabe mais que a personagem, ou, mais precisamente, diz mais do que aquilo que qualquer personagem sabe)” (GENETTE, 1995, p. 186 – 187).

O segundo tipo se refere ao que ele denomina de narrativa de focalização interna<sup>61</sup>, que acontece quando “narrador = personagem (o narrador apenas diz aquilo que certa personagem sabe)” (GENETTE, 1995, p. 186 – 187). A focalização interna pode ser fixa, quando tudo que é exposto passa pelo personagem; variável, quando o personagem focal varia; ou múltipla, quando “o mesmo acontecimento pode ser focado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens” (GENETTE, 1995, p. 188).

Já o terceiro tipo de focalização diz respeito ao que ele chama de narrativa de focalização externa<sup>62</sup>, que ocorre quando “o herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento de seus pensamentos ou sentimentos” (GENETTE, 1995, p. 188).

Uma vez que a voz se refere a quem é o narrador, ou a *quem fala*, Genette considera a existência de três tipos de narradores: heterodiegético, homodiegético e autodiegético. O

---

<sup>61</sup> Esse tipo de focalização postulada por Genette se relaciona com conceitos anteriores de outros autores. Segundo o autor, a focalização interna “é a narrativa de <ponto de vista> segundo Lubbock, ou de <campo restrito> segundo Blin, a <visão com> segundo Pouillon” (GENETTE, 1995, p. 186 – 187).

<sup>62</sup> Esse tipo de focalização acontece quando “narrador < personagem (o narrador diz menos do que sabe a personagem): é a narrativa <objectiva>, ou <behaviourista> a que Pouillon chama de <visão de fora>” (GENETTE, 1995, p. 186 – 187).

narrador autodiegético refere-se àquele que participa da história como protagonista. Já o narrador heterodiegético é aquele que não integra o universo diegético em questão, aquele que está “ausente da história que conta” (GENETTE, 1995, p. 244) ou, em outras palavras, aquele que “relata uma história à qual é estranho” (REIS & LOPES, 1988, p. 121). Finalmente, o narrador homodiegético é aquele que está “presente na história que conta” (GENETTE, 1995, p. 244). Partindo da conceituação proposta pelo crítico literário francês a respeito do narrador homodiegético, os pesquisadores Carlos Reis e Ana Cristina Lopes afirmam que esse tipo de narrador

veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato. [...] Embora funcionalmente se assemelhe ao narrador autodiegético (v.), o narrador homodiegético difere dele por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central (REIS & LOPES, 1988, p. 124).

Como explicitado anteriormente, *A Mulher Comestível* é um romance dividido em *três partes*. Na *parte um*, Marian é a narradora. Podemos então classificar a voz narrativa da obra na categoria do narrador autodiegético. Como afirmam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, a atitude narrativa desse tipo de narrador “arrasta importantes consequências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o narrador autodiegético estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo, manipula diversos tipos de distância e etc (REIS & LOPES, 1988, p. 118).

É possível também situar a focalização dessa primeira parte do romance como focalização interna fixa, pois tudo é contado por Marian, que se encontra integrada na diegese, e é por meio do que ela vê, de suas opiniões, pensamentos e conhecimentos sobre os outros personagens que temos contato com a história.

Em se tratando dos tipos de discurso, nessa parte do romance estão presentes, de forma intercalada, o discurso imediato<sup>63</sup>, na forma de longas sequências de pensamentos, transcritos em 1ª pessoa, da personagem protagonista, e o discurso direto, no qual as falas são apresentadas como supostamente foram ditas pelos personagens, sendo usados verbos de fala, sinal de travessão ou aspas<sup>64</sup>. É o que vemos já na abertura da *parte um* do romance:

---

<sup>63</sup> Também chamado de “monólogo interior”. Escolhi usar a nomenclatura adotada por Genette.

<sup>64</sup> No original em inglês, *The Edible Woman*, as falas dos personagens se apresentam com aspas e não sinal de travessão.

Tenho certeza de que eu estava muito bem quando me levantei na sexta-feira; a única coisa estranha era que me sentia mais apática que de costume. Quando entrei na cozinha para tomar o café da manhã, Ainsley estava lá, desanimada: disse que tinha ido a uma festa horrível na noite anterior. Reclamou que só encontrou estudantes de odontologia, e ficou tão deprimida que se consolou bebendo até embriagar-se.

- Você não imagina que chatice ter que aguentar vinte conversas sobre o interior da boca das pessoas - disse. - A maior reação que consegui despertar foi quando contei de um abscesso que tive uma vez. Eles simplesmente ficaram babando. Ainda bem que a maioria dos homens vê em nós algo mais que dentes.

Ela estava de ressaca, o que me deixou alegre - fez-me sentir muito saudável (ATWOOD, 1987, p. 13).

Como se vê, intercala-se o discurso imediato, de forma que ficamos cientes dos pensamentos da protagonista, seus sentimentos, e o discurso direto exposto na conversa com Ainsley, como fica explícito pelo uso dos travessões e do verbo de fala “disse”, situado após a fala da amiga da protagonista. No decorrer dessa primeira parte do romance essas características se mantêm.

Durante a briga com Peter, que se dá no mesmo dia em que eles assumem o compromisso do noivado, há um *foreshadowing* da subversão da voz narrativa que acontecerá em seguida, na *parte dois* do romance e que será revelada na *parte três*. Quando o namorado da protagonista, furioso, acelera o carro, fazendo o automóvel derrapar na chuva, fitando-a com “os olhos apertados, como se mirasse um alvo”, e Marian afirma “-Seu louco! [...] Quer nos matar? - *Devia estar pensando em mim no plural*” (ATWOOD, 1987, p. 89. grifo meu). É significativo que a personagem pense em si mesma no plural naquela noite em que foi constantemente ignorada, o que fez ela se sentir coisificada e animalizada, identificada com a condição do coelho alvo da caçada da história de Peter. Ao usar o pronome pessoal do caso oblíquo “nos”, na 1ª pessoa do plural, e não o pronome “me”, no singular, ela acaba por preannunciar a crise que está por vir na *parte dois* do romance, que se manifesta, não só em seu corpo como na ruptura da atitude narrativa da narradora protagonista.

A primeira parte do romance termina com uma longa exposição de discurso imediato. A protagonista encontra-se só em seu quarto e temos acesso aos pensamentos dela sobre o noivado, suas justificativas para a decisão repentina, entrecortados por pensamentos práticos, como o de que deveria faxinar o quarto e começar a se desfazer de várias vestimentas e objetos, já que se casaria. É como e ela se despedisse da Marian que conhecemos até aqui e se

preparasse para a vida de casada. Destaco, abaixo, alguns trechos do longo monólogo expondo os estados de consciência experimentados pela protagonista:

E aqui estou eu.

Sentada na cama do meu quarto, com a porta fechada e a janela aberta [...]. Sexta-feira parece que foi há muito tempo, tanta coisa aconteceu desde então, mas agora que já superei tudo percebo que minhas ações foram de fato mais sensatas do que achei na ocasião. Meu subconsciente estava à frente de meu consciente, e o subconsciente tem sua própria lógica [...]. [...] Peter é a escolha ideal. É atraente, tem tudo para ter sucesso, e ainda é limpo, o que é um ponto fundamental quando se vai viver com alguém [...].

Depois talvez lave o cabelo. E meu quarto precisa de uma faxina geral. Devia abrir as gavetas da cômoda e tirar tudo que se acumulou ali, e há alguns vestidos pendurados no armário que eu não uso o bastante para guardar. Vou dá-los para o Exército da Salvação. [...] Há uma caixa de papelão cheia de livros, a maioria livros de escola, e cartas de casa que, estou certa, nunca mais vou olhar, além de um par de bonecas antigas que guardei por motivos sentimentais [...].

Depois de limpar o quarto preciso escrever para casa. Eles vão ficar contentes, com certeza estão esperando carta minha. Não quero que a gente passe o fim de semana com eles assim que for possível. Também não conheço os pais de Peter [...].

Não posso deixar a tarde inteira ir embora assim, relaxando sentada neste quarto quieto, [...]. É quase como navegar num bote de borracha, à deriva, contemplando o céu sem nuvens.

Preciso me organizar. Tenho muito que fazer (ATWOOD, 1987, p. 111-114).

A *parte dois* do romance apresenta, desde o início, a ruptura na voz narrativa. Somos apresentados a um narrador que, à primeira vista, seria categorizado como heterodiegético. Nesse tipo de voz narrativa proposta por Genette, “o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS & LOPES, 1988, p. 121). Com relação à focalização, é possível afirmar que ela se mantém como interna fixa, mas isto apenas porque sabemos que, como exposto na *parte três* do romance, Marian é, ainda na *parte dois*, a narradora personagem, e sabemos que tudo o que é contado passa por ela, porém, nessa *parte dois*, tudo está sendo exposto em 3ª pessoa, chegando a dar ao leitor uma certa impressão de que se trata de uma narrativa não-focalizada focalização ou de focalização zero. Apesar disso, uma vez que a voz narrativa da segunda parte continua expondo o discurso imediato, na forma dos pensamentos e sentimentos da personagem, embora na 3ª pessoa, e que o narrador não tem acesso aos sentimentos dos outros personagens, podemos identificar tal aspecto como um indício da

reviravolta que a parte três expõe sobre a voz narrativa e sobre a focalização e o fato de que Marian é *quem vê* e *quem fala* o tempo todo.

O primeiro parágrafo da *parte dois*, onde é apresentada a ruptura de voz narrativa e a mudança da 1ª pessoa para a 3ª pessoa, já é composto de discurso imediato:

Marian estava distraída sentada a sua mesa, rabiscando no bloco de recados telefônicos. Desenhou uma flecha com muitas penas intrincadas, depois sombreou com linhas cruza das. Devia estar trabalhando num questionário, algo sobre lâminas de barbear de aço inoxidável. Havia chegado à questão em que o entrevistador dirigia à vítima uma pergunta sobre a lâmina usada que estava então no barbeador e lhe oferecia uma nova em troca. Ali se detivera e *agora pensava* que devia tratar-se de uma trama elaborada [...] (ATWOOD, 1987, p. 117. grifo meu).

Nas duas primeiras partes do romance o tempo da narração, que no contexto da teoria genettiana se refere à posição temporal na qual o narrador se encontra em relação à história contada por ele, enquadra-se na categoria de narração intercalada, caracterizada pela mescla da narração ulterior com a narração simultânea. A narração ulterior, como postulada por Genette, se refere ao tempo passado, sem especificação de distância temporal, mas com o uso de verbos conjugados no pretérito perfeito. Já a narração simultânea, de acordo com a teoria genettiana, “é constituída por aquele ato narrativo que coincide temporalmente com o desenrolar da história” (REIS & LOPES, 1988, p. 115). Nesse contexto, a narração intercalada, a mescla da ulterior e da simultânea, configura

ato narrativo (ou conjunto de atos narrativos) que, não aguardando a conclusão da história, resulta da fragmentação da narração (v.) em várias etapas interpostas ao longo da história; em tais momentos intercalares de enunciação são produzidos por assim dizer microrrelatos, de cuja concatenação se depreende a narrativa na sua totalidade orgânica. [...] Também a narração intercalada tem lugar depois de ocorridos os fatos que relata, fazendo-o, no entanto, de forma entrecortada e por etapas, como ficou dito. (REIS & LOPES, 1988, p. 114).

A narração de *A Mulher Comestível* é intercalada de tal modo que em alguns pontos da narrativa, em um mesmo momento, os acontecimentos narrados são contados no tempo presente, na narração simultânea e no tempo passado, na narração ulterior. Em um momento específico da parte dois, o tempo da narrativa parece ser tão intercalado que chega a gerar confusão no leitor. Marian está deitada na cama de Peter após o sexo. Ele equilibra um cinzeiro nas costas dela. A narração simultânea, do momento no presente, é interrompida pela narração ulterior dos acontecimentos que ocorreram mais cedo naquela tarde. O discurso

imediatos e o discurso direto mesclam-se: temos acesso aos sentimentos da personagem, tanto os do presente quanto os de mais cedo, e temos acesso a um diálogo dela com Ainsley e outro dela com Clara, ambos se apresentam com travessões e verbos de fala, embora sejam lembranças. Após a longa exposição dos acontecimentos anteriores, que, pela presença do discurso direto deixam dúvidas quanto a se tratarem mesmo de uma lembrança da personagem, voltamos ao momento presente em que Marian encontra-se na cama com o noivo. Abaixo, a seleção de algumas passagens que evidenciam a narração intercalada do momento:

Marian descansava deitada de bruços, olhos fechados, um cinzeiro equilibrado no côncavo das costas, onde Peter o colocara. Ele estava deitado a seu lado, fumando um cigarro e ter minando sua dose dupla de uísque. Na sala o aparelho de som tocava uma melodia trivial.

Embora mantivesse a testa lisa, estava preocupada. Naquele dia, de manhã, seu corpo afinal implicara com pudim de arroz enlatado, depois de aceitá-lo durante semanas praticamente sem tremer [...].

Desde que aquela coisa começara, ela vinha tentando fingir para si mesma que não tinha problema algum, tratava-se de uma doença superficial, como uma erupção da pele: passaria [...].

Estava tomando o café e fitando o pudim de arroz intacto quando Ainsley entrou, vestida em seu desbotado penhoar verde. Já não cantarolava nem tricotava; ao contrário, andava lendo um monte de livros, tentando, como dizia, cortar o mal pela raiz.

Antes de sentar-se, reuniu sua levedura com ferro, seu germe de trigo, seu suco de laranja, seu laxante especial e cereais enriquecidos.

- Ainsley - perguntou Marian - , você acha que eu sou normal?

- Normal não é a mesma coisa que média - sentenciou Ainsley, enigmática. - Ninguém é normal. - Abriu um livro pôs-se a ler, sublinhando com um lápis vermelho.

De qualquer modo, Ainsley não a ajudaria muito [...]

Decidiu falar com Clara. Era uma vaga esperança com certeza Clara não seria capaz de oferecer nenhuma sugestão concreta, mas pelo menos escutaria. Marian telefonou-lhe para assegurar-se de que ela estaria em casa e saiu mais cedo do escritório.

Encontrou Clara no chiqueirinho com o filho do meio [...].

- Você acha que eu sou normal? - perguntou. Clara conhecia-a de longa data, sua opinião teria algum valor.

Clara ponderou.

- Sim, eu diria que você é normal - declarou, retirando um botão da boca de Elaine. - Diria que você é quase anormalmente normal, não sei se me entende. Por quê?

Marian tranquilizou-se. Era o que ela mesma teria dito.

O disco começou a tocar outra vez a partir da metade. Ela abriu os olhos [...]. Virou a cabeça no travesseiro e sorriu para Peter. Ele retribuiu o sorriso, os olhos brilhando na penumbra.

- Peter, - disse ela - eu sou normal?

Ele riu e deu-lhe uma palmadinha no traseiro.



- A partir de minha limitada experiência, eu diria que você é maravilhosamente normal, querida. - Ela suspirou; não falara naquele sentido.  
- Eu tomaria mais um drinque - disse. - Era seu modo de pedir a ela que lhe desse um. O cinzeiro foi removido de suas costas. Ela se virou e sentou-se, puxando o lençol da cama e envolvendo-o ao seu redor. - E já que está de pé, vire o disco, boa menina (ATWOOD, 1987, p. 119-123).

A parte dois do romance se encerra após Peter sair da casa de Marian, indignado com a cena do bolo de mulher comestível. A exposição feita pela narradora para fechar aquela parte é a seguinte:

Marian olhou de novo para o prato. A mulher estava ali, ainda com seu sorriso vitrificado, sem pernas.  
- Bobagem – disse. - É só um bolo.  
Enfiou o garfo na carcaça, separando nitidamente a cabeça do corpo (ATWOOD, 1987, p. 293).

Com a constatação de que o bolo era “só um bolo”, acontece, novamente, a ruptura da voz narrativa. Significativamente a ruptura ocorre no mesmo momento em que a protagonista “decapita” o bolo da mulher comestível para consumi-la. A *parte três* inicia-se com a volta da voz da protagonista Marian, narradora autodiegética. A narração é feita na forma do discurso imediato, com a exposição dos sentimentos e pensamentos da protagonista no tempo da narração simultânea: “*Eu* estava limpando o apartamento. Levava dois dias para reunir força para encarar o fato, mas finalmente comecei. Tinha de limpar camada por camada [...]”. (ATWOOD, 1987, p. 297. grifo meu). O modo, mais uma vez, é o da focalização interna fixa.

Um pouco à frente, a revelação a respeito das mudanças de voz narrativa. Duncan liga para Marian e pede sua ajuda, ele está preocupado com o casamento repentino de Fisher e Ainsley. A protagonista responde o questionamento do jovem com assertividade, enquanto pensa “Agora que *pensava em mim novamente na primeira pessoa do singular*, achava a minha situação muito mais interessante que a dele” (ATWOOD, 1987, p. 298).

Nesse contexto, descobrimos que o romance todo estava sendo narrado por Marian. Fica explícito que aquilo que na segunda parte, à primeira vista, qualificamos como um narrador heterodiegético, na verdade confunde-se com as outras duas possibilidades de vozes narrativas propostas por Genette. Com as estratégias narrativas utilizadas no romance por Atwood, que servem de artifícios para refletir a perda de subjetividade que a protagonista sente no sistema narrativo de seu romance, a autora acaba por transpor as barreiras dos três tipos de vozes narrativas postulados por Gérard Genette. O próprio crítico literário já previa

que sua conceitualização, assim como a de outros estudiosos, pudesse ser subvertida por diferentes estratégias narrativas, dificultando o enquadramento de determinadas narrativas nas fórmulas propostas por ele, já que alguns de seus conceitos, como o de focalização, “nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve” (GENETTE, 1995, p. 189). É o que acontece no caso da narrativa de *A Mulher Comestível*. É possível categorizar cada uma das partes do romance dentro da teoria de Genette, mas a categorização muda a depender do ponto em que estamos na leitura do romance, se antes ou depois da revelação exposta na parte três.

Como exposto anteriormente, de acordo com a teoria de Genette, para descobrirmos a voz, ou o narrador, é necessário respondermos à pergunta “quem fala?” (GENETTE, 1995, p. 184). Podemos afirmar que é Marian quem fala em todas as três partes do romance, embora na parte dois ela fale com distanciamento de si mesma, pensando em si mesma na 3ª pessoa, naquela parte do romance a protagonista narradora acaba, então, por se enquadrar, ao menos que temporariamente, em todos os três tipos de voz narrativa. Entretanto, ao mesmo tempo em que ela se enquadra nos três tipos, ela não cumpre todos os requisitos de nenhum deles, na forma proposta por Genette. Dessa forma, as escolhas de Margaret Atwood fazem com que sua narrativa subverta, em certa medida, os limites da narratologia. Uma vez que é usado o artifício de uma voz narrativa que se utiliza da 3ª pessoa para falar de si mesma, mas isso só é revelado em ponto posterior da narrativa, somos, à primeira leitura, levados a pensar que se trata de um narrador heterodiegético. No entanto, uma vez que Marian integra o universo diegético e, mesmo que ela não se sinta subjetivamente assim tão integrante da sociedade que a rodeia, sua integração objetiva naquele universo da diegese faz com que tenhamos que descartar essa primeira possibilidade. Ficamos, então, com duas opções para categorizar a estratégia narrativa empregada por Atwood: 1) Marian é uma narradora autodiegética que usa, pontualmente, na *parte dois*, a 3ª pessoa para referir-se a si mesma, como forma de refletir seu sentimento de despersonalização, de modo que somos levados a achar que se trata de um narrador heterodiegético; 2) por recusar a sociedade que a rodeia, e com isso o universo diegético que ela ocupa na posição de narradora, ela rompe com o *status* de narradora autodiegética e protagonista que tinha na *parte um* e confere a si mesma o *status* de narradora homodiegética e, já que ela se sente invisibilizada e coisificada, isso se reflete de forma que ela conta a história como se fosse “personagem secundária estreitamente solidária com a central” (REIS & LOPES, 1988, p. 124).

Embora seja difícil enquadrar a personagem em uma só categoria, é possível afirmar que o romance *A Mulher Comestível* conta com uma narradora autodiegética. Esse tipo de voz narrativa fica explícito, sem deixar dúvidas, nas *partes um e três*, e implícito na *parte dois*. Se perguntarmos, como proposto por Genette, “quem fala?”, a única resposta possível para a pergunta é: Marian. Dessa forma, embora na *parte dois* do romance a protagonista aja como estranha ao universo diegético em questão, como uma narradora heterodiegética, ou até como personagem secundária daquele universo, uma narradora homodiegética, ela está, de fato, tão inserida na diegese que ainda temos acesso aos seus sentimentos e pensamentos, na forma do discurso imediato, mesmo que em 3ª pessoa.

Ouso afirmar, então, que Margaret Atwood alcançou um efeito único com suas escolhas de voz narrativa. Se sua personagem protagonista e narradora se sente tão invisibilizada e objetificada que seu corpo toma o controle da situação e ela não consegue mais consumir, a instância narrativa refletiu a crise da protagonista. Somos, enquanto leitores, testemunhas da perda de subjetividade de Marian, que passa a pensar em si e na história que conta em termos de estranhamento.

#### Capítulo 4. Os personagens de *A Mulher Comestível* situados entre as *Quatro Posições Básicas da Vítima*

No célebre livro de ensaios teóricos *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (2012), Margaret Atwood postula que o Canadá e, de modo geral, os canadenses<sup>65</sup> têm no imaginário coletivo a noção de que desde os tempos coloniais são vítimas antagonizadas por um algoz. Segundo a autora, por causa da história de sua colonização, o Canadá serviu de fonte de lucro para o império. Nesse contexto, uma vez que as colônias são geralmente reduzidas à função utilitária de gerar lucro para o colonizador, “ocorrem efeitos colaterais na cultura, identificados na noção de uma ‘mentalidade colonial’ enraizada em questões econômicas”<sup>66</sup> (ATWOOD, 2012, p. 57) que influenciam nas identidades nacionais, culturais e individuais.

O conceito proposto pela canadense carrega aspectos paralelos à conceitualização de *Garrison Mentality*, proposta por Northrop Frye (1965) e explorada previamente no primeiro capítulo desta dissertação. O conceito de Frye expõe o fato de que, pelo histórico de colonização do país, a identidade nacional canadense é permeada por um imaginário de perigo iminente e medo do desconhecido. Isso faz com que os canadenses tenham uma “mentalidade de barricada”, ou “guarnição”, que se manifesta na necessidade de buscar proteção e refúgio tanto literalmente, quanto figurativamente, frente ao desconhecido.

Na proposta de seu conceito, Atwood afirma que o Canadá é uma “vítima coletiva” . Sendo assim, a condição do país inspirou a proposta conceitual da autora sobre as *Quatro Posições Básicas da Vítima*, que delinea os posicionamentos recorrentes diante de relações e sistemas opressivos e exploratórios. Segundo ela, “as posições se aplicam, quer você seja um país, um grupo minoritário, ou um *indivíduo vitimizado*”<sup>67</sup> (ATWOOD, 2012, p. 57. grifo meu).

A *Primeira Posição Básica da Vítima* consiste em “negar o fato de que se é uma vítima”<sup>68</sup> (ATWOOD, 2012, p. 57). Segundo a autora, essa posição

---

<sup>65</sup> E, por extensão, a literatura do país.

<sup>66</sup> No original: “Of course there are cultural side effects which are often identified as “the colonial mentality,” and it is these which are examined here; but the root cause for them is economic”.

<sup>67</sup> No original: “If Canada is a collective victim, it should pay some attention to the Basic Victim Positions. These are like the basic positions in ballet or the scales on the piano: they are primary, though all kinds of song-and-dance variations on them are possible. The positions are the same whether you are a victimized country, a victimized minority group or a victimized individual”.

<sup>68</sup> No original: “To deny the fact that you are a victim”.

consome muita energia, pois você gastará muito tempo negando o óbvio, suprimindo a raiva e fingindo que certos fatos não existem. A posição geralmente é assumida por aqueles, em um grupo vitimizado, que se encontram em posição um pouco mais privilegiada do que os outros. Eles têm medo de reconhecer que são vítimas e temem perder os privilégios que possuem, e, por isso, sentem-se forçados a explicar e justificar, geralmente recorrendo à depreciação, as desvantagens sofridas pelos outros integrantes do grupo. Funciona assim: “Eu consegui, portanto, é óbvio que não somos vítimas. O resto é que é preguiçoso (ou neurótico ou estúpido); de qualquer forma, a culpa é deles e, se eles não estão satisfeitos, veja quantas oportunidades estão disponíveis para eles!”<sup>69</sup> (ATWOOD, 2012, p. 57).

A segunda *Posição*, ou estágio, da vítima refere-se a

reconhecer o fato de que você é uma vítima, mas explicar a sua posição como determinada pelo destino, pela vontade de Deus, os ditames da Biologia (no caso de mulheres, por exemplo), ou a necessidade determinada pela História, ou pela Economia, ou pelo Inconsciente, ou qualquer outra ideia geral poderosa. De qualquer forma, uma vez que a culpa recai sobre alguma coisa grande, e não sobre a vítima, você não poderá ser culpado a respeito da posição em que se encontra e, por isso, não pode fazer nada para mudá-la. Você poderá ficar resignado e longânime, ou você poderá rebelar-se e fazer barulho; no último caso, sua rebelião será considerada tola ou má, até mesmo por você, e você esperará pela derrota ou punição, pois quem pode lutar contra o Destino (ou a Vontade de Deus, ou da Biologia)?<sup>70</sup> (ATWOOD, 2012, p. 58).

A autora afirma que a segunda posição pode ser resumida em um jogo de um algoz em oposição a uma vítima. A Terceira Posição da Vítima consiste em uma superação da segunda, pois ela refere-se a

reconhecer o fato que você é uma vítima, mas recusar-se a aceitar a suposição de que o papel é inevitável. Funciona em termos de: “Veja o que está sendo feito comigo, e não é o destino, não é a vontade de Deus. Portanto, posso parar de ver a mim mesmo como uma vítima predestinada”. Em outras palavras: você poderá distinguir entre o papel da Vítima [...] e a experiência objetiva que está fazendo de você uma vítima. E você provavelmente poderá ir além e decidir o quanto da experiência objetiva poderia ser mudada se você se esforçasse. Esta é uma posição dinâmica, em

---

<sup>69</sup> No original: “This uses up a lot of energy, as you must spend much time explaining away the obvious, suppressing anger, and pretending that certain visible facts do not exist. The position is usually taken by those in a Victim group who are a little better off than the others in that group. They are afraid to recognize they are victims for fear of losing the privileges they possess, and they are forced to account somehow for the disadvantages suffered by the rest of the people in the group by disparaging them. As in: “I made it, therefore it’s obvious we aren’t victims. The rest are just lazy (or neurotic, or stupid); anyway it’s their own fault if they aren’t happy, look at all the opportunities available for them!”

<sup>70</sup> No original: “To acknowledge the fact that you are a victim, but to explain this as an act of Fate, the Will of God, the dictates of Biology (in the case of women, for instance), the necessity decreed by History, or Economics, or the Unconscious, or any other large general powerful idea. In any case, since it is the fault of this large thing and not your own fault, you can neither be blamed for your position nor be expected to do anything about it. You can be resigned and long-suffering, or you can kick against the pricks and make a fuss; in the latter case your rebellion will be deemed foolish or evil even by you, and you will expect to lose and be punished, for who can fight Fate (or the Will of God, or Biology)?”

vez de estática; a partir dela você pode passar para a posição quatro, mas se você ficar preso em sua raiva e falhar em mudar a sua situação, você poderá se encontrar de volta na Posição Dois<sup>71</sup> (ATWOOD, 2012, p. 59).

Nesse contexto, Atwood afirma que a dinâmica da *Posição Três* funciona como repúdio à posição de vítima. Já a *Posição Quatro*, a última do esquema proposto pela autora, consiste em “ser uma não vítima criativa”:

Estritamente falando, a Posição Quatro não é uma posição para vítimas, mas para aqueles que nunca foram vítimas ou para as ex-vítimas: aqueles que foram capazes de se mover da Posição Três devido ao fato de que as causas externas e / ou internas que o vitimizavam foram removidas. (Em uma sociedade oprimida, é claro, você não poderá se tornar uma ex-vítima, já que você está inserido no sistema vigente daquela sociedade, até que a sociedade tenha sido mudada como um todo). Na Posição Quatro, a atividade criativa de todos os tipos se torna possível. A energia não está mais sendo suprimida (como na Posição Um) ou usada para o deslocamento da causa, ou para transferir a sua vitimização para outros (Ex.: Homem chuta Criança, então Criança chuta Cachorro) como na Posição Dois; nem está sendo usado para a raiva dinâmica característica da Posição Três. E você será capaz de aceitar sua própria experiência pelo que ela é, em vez de ter que distorcê-la para fazer com que corresponda às versões dos outros (particularmente as de seus opressores). Na Posição Quatro, os jogos de Algoz / Vítima tornam-se obsoletos. Você não precisará nem mesmo rejeitar o papel de Vítima, porque esse papel já não é mais uma tentação para você<sup>72</sup> (ATWOOD, 2012, p. 60).

Percebe-se que as três primeiras *Posições Básicas da Vítima* relacionam-se com embates de poder, caracterizados na presença binária de um algoz em oposição a uma vítima. Já a *Posição Quatro*, caracterizada pela figura da “não vítima criativa” e pela ausência do algoz, é uma posição bastante emancipada, mas que parece mais impossibilitada dentro da

---

<sup>71</sup> No original: “Position Three: To acknowledge the fact that you are a victim but to refuse to accept the assumption that the role is inevitable. As in: “Look what’s being done to me, and it isn’t Fate, it isn’t the Will of God. Therefore I can stop seeing myself as a fated Victim.”. To put it differently: you can distinguish between the role of Victim [...] and the objective experience that is making you a victim. And you can probably go further and decide how much of the objective experience could be changed if you made the effort”.

<sup>72</sup> No original: “Position Four: To be a creative non-victim. Strictly speaking, Position Four is a position not for victims but for those who have never been victims at all, or for ex-victims: those who have been able to move into it from Position Three because the external and/or the internal causes of victimization have been removed. (In an oppressed society, of course, you can’t become an ex-victim – insofar as you are connected with your society – until the entire society’s position has been changed.) In Position Four, creative activity of all kinds becomes possible. Energy is no longer being suppressed (as in Position One) or used up for displacement of the cause, or for passing your victimization along to others (Man kicks Child, Child kicks Dog) as in Position Two; nor is it being used for the dynamic anger of Position Three. And you are able to accept your own experience for what it is, rather than having to distort it to make it correspond with others’ versions of it (particularly those of your oppressors). In Position Four, Victor/Victim games are obsolete. You don’t even have to concentrate on rejecting the role of Victim, because the role is no longer a temptation for you”.

macroestrutura social e econômica opressiva. Por isso, podemos considerá-la como a posição mais dificilmente alcançada. Os sistemas patriarcal e capitalista, e os modos com que eles se complementam nas imposições sobre mulheres e trabalhadores, - se delimitados apenas os recortes de classe e gênero -, representam macroestruturas de opressão e exploração.

Se a autora propõe que, na sociedade oprimida, “você não poderá se tornar uma ex-vítima [...] até que a sociedade tenha sido mudada como um todo” (ATWOOD, 2012, p. 60), é possível pensar que ocupar a *Posição Quatro* permanentemente exigiria mudanças na macroestrutura de tais sistemas. Apesar disso, proponho pensarmos que, embora na sociedade patriarcal capitalista a *Posição Quatro* não seja alcançada plenamente até que o sistema opressor macro acabe, na microestrutura das relações entre pessoas, é possível atingir a posição, mais emancipada, de “não vítima”.

Dessa forma, utilizarei as *Quatro Posições Básicas da Vítima*, como propostas por Margaret Atwood, para situar os personagens do romance *A Mulher Comestível* dentro do cenário conceitual delineado pela autora. Seguirei, para isso, a ordem que usei para apresentar os personagens na análise feita nos capítulos anteriores. Marian será abordada por último, não só porque busquei, na análise dos capítulos anteriores, tangenciar as opiniões da protagonista, por meio do que era exposto por ela, enquanto narradora, sobre os outros personagens para, por fim, chegar à análise direta de suas experiências, como também porque considero a situação dela no esquema das *Quatro Posições Básicas da Vítima* bastante interessante e única.

Considero que todos os personagens retratados figuram entre as possibilidades de posição vitimada. Isto pelo fato de que, por estarem inseridos na sociedade patriarcal capitalista e nenhum deles ser detentor dos meios de produção de capital, como proposto na teoria Marxista a respeito do poder, nenhum deles tem possibilidade de exercer o poder máximo na esfera do sistema econômico. Apesar disso, uma vez que os homens se encontram em posição privilegiada com relação às mulheres, tanto no que se refere ao seu gênero, aos olhos da sociedade patriarcal, quanto no que se refere à sua classe, se pensarmos que eles são trabalhadores inseridos na lógica do capital, considero que as mulheres estão duplamente em posição de desvantagem.

É possível perceber que, no decorrer da narrativa, Clara mantém-se na *Posição Dois*. Ela é a vítima que reconhece o fato de que é vitimizada, mas reage com passividade e conformismo, como se as imposições que a oprimem fossem determinadas “pelo destino, pela

vontade de Deus, os ditames da Biologia [...]” pela “necessidade determinada pela História, ou Economia, ou o Inconsciente, ou qualquer outra ideia geral poderosa” (ATWOOD, 2012, p. 57). Enquadrada no estereótipo de dona de casa norte-americana, inserida na Mística Feminina, adequada aos ideais de feminilidade propostos pela sociedade patriarcal, ela passivamente aceita a posição invisibilizada a qual a sociedade a relega, chegando ao ponto extremo da inércia, como aponta Marian, ela “simplesmente parava inerte enquanto o acúmulo de sujeira aumentava ao seu redor, incapaz de removê-la ou esquivar-se” (ATWOOD, 1987, p. 42). Se, por um lado, ela percebe que é vítima, o que a leva a fazer “comentários amargos sobre ser ‘apenas uma dona de casa’.” (ATWOOD, 1987, p. 43), sua reação se dá por meio da passividade, do estranhamento com os seus filhos e da revolta inerte e silenciosa com a maternidade e o casamento.

No caso de Ainsley, é possível situá-la, em um primeiro momento, na *Posição Três*, que configura a vítima que está consciente de sua posição, mas se recusa a aceitá-la como inevitável. Diferente de Clara, ela parece não se ver como a “vítima predestinada” (ATWOOD, 2012, p. 58). A jovem não age de acordo com o que a sociedade espera das mulheres. Ela fala o que pensa, namora muitos rapazes, exerce sua liberdade sexual sem tabus. Ainsley até mesmo tenta, embora sem sucesso, inverter a relação de poder entre homens e mulheres na sociedade patriarcal. Vista pelos outros personagens como alguém com opiniões insípidas e radicais, a personagem não acredita em casamento e considera que “o que estraga as famílias hoje em dia são os maridos [...]” (ATWOOD, 1987, p. 45).

Como aponta Atwood (2012, p. 59), a vítima que se encontra na *Posição Três* pode ir além e decidir o quanto da experiência objetiva poderia ser mudada caso se esforçasse. É o que acontece quando, a despeito dos julgamentos que a personagem estava ciente de que recairiam sobre ela, Ainsley decide ser mãe solteira. Contudo, diante do reforço do ideal patriarcal promovido pela palestra do psicólogo, um homem, que afirma que crianças que crescem sem uma figura paterna se tornam adultos problemáticos, ela é dissuadida e, na primeira oportunidade, casa-se com Fisher. Dessa forma, podemos afirmar que ela retrocede para a *Posição Dois*, como previsto pela teoria de Atwood que aponta para o dinamismo da *Posição Três* quando expõe a possibilidade de retrocesso: “se você ficar preso em sua raiva e falhar em mudar a sua situação, você poderá encontrar-se de volta na *Posição Dois*” (ATWOOD, 2012, p. 59).



É possível localizarmos Lucy, Emmy e Millie, as “virgens do escritório” na *Posição Um*. Enredadas nos ideais patriarcais, na ideia da Mística Feminina, preocupadas em se enquadrar no padrão de beleza e devotas da utopia romântica, elas só querem encontrar um marido bem-sucedido e sair do emprego na Seymour Surveys. Alienadas, elas parecem não perceber que são vítimas da opressão patriarcal e da exploração capitalista. Tal qual a noção proposta pelo conceito de Atwood, cada uma delas parece “negar o fato de que é uma vítima” (ATWOOD, 2012, p. 57).

Na mesma vertente, Peter, Len e Joe parecem ocupar a *Posição Um*. Porém, para eles, ocupar essa posição é muito diferente da forma com que as “virgens do escritório” a ocupam. Se a posição de vítima das jovens se refere à alienação, que leva à negação de suas posições invisibilizadas socialmente, para os três homens, que se privilegiam da hierarquia construída entre os gêneros, a negação parece ter raiz na manutenção da posição de controle. Devido a suas posições privilegiadas na estrutura hierárquica entre os gêneros, eles são passíveis de serem vitimados apenas no aspecto referente à classe, por não estarem na posição mais privilegiada na estrutura econômica e não deterem os meios de produção. Sendo assim, a negação deles se dá porque eles constituem “aqueles, em um grupo vitimizado, que se encontram em posição um pouco mais privilegiada do que os outros” (ATWOOD, 2012, p. 57). Em seus relacionamentos com Marian, Ainsley e Clara, os três rapazes agem de formas sexistas e usufruem, e muito, das posições privilegiadas que ocupam na sociedade patriarcal. Sobre esse tipo de vítima, Atwood afirma que a negação acontece porque “eles têm medo de reconhecer que são vítimas e temem perder os privilégios que possuem”. Nesse contexto, eles “sentem-se forçados a explicar e justificar, geralmente recorrendo à depreciação, as desvantagens sofridas pelos outros integrantes do grupo” (ATWOOD, 2012, p. 57). E é o que vemos em vários momentos quando analisamos seus relacionamentos com mulheres e as dinâmicas dos comportamentos de Peter com a protagonista, de Joe com Clara e de Len na breve relação com Ainsley.

É possível situar Duncan, o pós-graduando franzino com quem Marian tem um caso, em três das *Posições Básicas da Vítima*. Ele transita nas três primeiras posições. O personagem parece perceber que é vitimizado pelo sistema capitalista, o que se manifesta por meio de sua recusa ao consumo de massas, recusa esta que se apresenta de forma bem mais sutil do que no caso da protagonista. Além disso, ele não liga para as convenções e imposições patriarcais, é desmerecido por todos por não se enquadrar nos padrões concebidos

de masculinidade, e é tratado pelos outros personagens como um pária. Apesar de reagir com a passividade e inércia característicos da *Posição Dois*, ele age dessa forma por niilismo e descrença na mudança do *status quo*. Diferentemente de Clara, que parece ser engolida pelas imposições patriarcais e pelas expectativas sociais inerentes a esse sistema, que se somam à sua posição invisibilizada também no que se refere à estrutura de classes, Duncan usufrui de certo privilégio por seu gênero, mesmo que sofra também, por não se enquadrar nos ditames sexistas de masculinidade. Sendo assim, é perceptível que, em certos momentos, ele adota a postura da *Posição Um*, no que se refere a negar a opressão patriarcal, uma vez que isso o privilegia. Em outras situações, ele demonstra que percebe as incoerências da sociedade patriarcal capitalista. Diante da percepção, ele reveza entre a falta de ação e passividade e a reação que acaba por só atingir a microestrutura, como vemos no dia em que ele e Marian, de mãos dadas, correm contra o fluxo de consumidoras, resistindo a aderir ao comportamento das senhoras símbolo do consumo de massa. Fisher e Trevor, seus colegas de apartamento, não aparecem o suficiente na narrativa para que possam ser posicionados no esquema conceitual de Atwood, mas podemos supor que eles estejam posicionados similarmente a Duncan.

Finalmente, voltemo-nos para Marian. Considero que a protagonista pode ser situada nas *Quatro Posições Básicas Da Vítima*, transitando entre todas elas e reagindo como pode de acordo com o que é possível nas macro e micro estruturas. No início da narrativa ela encontra-se simultaneamente localizada nas posições *Um* e *Dois*. Oscilante, ao mesmo tempo que ela parece tentar negar ser uma vítima racionalizando e trivializando seu dilema, aspecto característico da *Posição Um*, a protagonista, em vários momentos, percebe-se como vítima embora não consiga imediatamente identificar os sistemas que a antagonizam, aspecto referente à *Posição Dois*.

A negação característica da *Posição Um* revela-se na medida em que a personagem adota uma postura de julgamento da inércia e da passividade de Clara, aparentemente culpando-a pela posição subalternizada que ela ocupa na sociedade e no casamento com Joe. É o que percebemos na conversa entre Marian e Ainsley, na qual a protagonista elogia Joe e critica, de forma velada, a inércia de Clara: “Joe é maravilhoso! - exclamei. - Faz tudo por ela! O que seria de Clara sem ele?” (ATWOOD, 1987, p. 45), ao que Ainsley replica, de certa forma, defendendo a esposa de Joe: “- Exatamente – replicou Ainsley. - Ela teria que lutar por si mesma. E lutaria. [...]” (ATWOOD, 1987, p. 45). Outro indício da situação oscilante de Marian nas *Posições Um* e *Dois*, que pode indicar o momento catártico em que ela se

reconhece enquanto vítima, é a sua identificação com a inocência da imagem da vaca mapeada dos livros de culinária que, sem saber do significado das marcas em seu corpo, “estava ali parada, com muita naturalidade, de modo algum incomodada com as estranhas marcas pintadas em seu couro” (ATWOOD, 1987, p. 163 -165). É o episódio de identificação com a vaca, que seu noivo consumia na sua frente na forma da carne, do bife de filé *mignon*, que a protagonista percebe sua própria posição animalizada, coisificada e consumida. Anteriormente ao episódio, desde o início da narrativa, embora em muitos momentos negando a sua posição, Marian parece flertar com a percepção de que algo a coloca em posição de desvantagem, situando-a na *Posição Dois da Vítima* que reconhece que é antagonizada, mas que não consegue apontar a raiz de seu problema.

Considero que o subsequente dilema de Marian na escolha entre um casamento que oprime e objetifica e um emprego que explora e desvaloriza, e sua crise, manifestada, aparentemente de maneira inconsciente, na sua recusa a qualquer tipo de consumo posiciona-a simultaneamente nas *Posições Dois e Três*. Se a recusa a comer manifesta-se após ela se sentir consumida e objetificada e vai piorando no decorrer da narrativa, como que causada por uma força superior, que amarra e debilita, maior do que a capacidade de agência da personagem, podemos situá-la na *Posição Dois*, da vítima que sabe de sua posição inferiorizada e antagonizada mas que percebe a raiz de seu problema como algo inevitável, advindo de forças superiores, e, por isso, considera tola a sua revolta. Como aponta Atwood, quando nessa posição de vítima, “sua rebelião será considerada tola ou má, até mesmo por você, e você esperará pela derrota ou punição, pois quem pode lutar contra o Destino (ou a Vontade de Deus, ou da Biologia)?” (ATWOOD, 2012, p. 58). No episódio de fuga da personagem na noite do jantar com Peter, Len e Ainsley, a localização da protagonista nessa posição fica clara quando ela mesma questiona suas ações trivializando seus motivos, perguntando-se sobre o que “contribuía para a ridícula fuga?” (ATWOOD, 1987, p. 79). O julgamento externo que a leva a avaliar suas próprias ações como tolas vem do comportamento de Peter e do comentário de Len sobre ela ser “do tipo histérico” (ATWOOD, 1987, p. 82).

No decorrer da parte dois da narrativa, ela oscila entre momentos epifânicos característicos da *Posição Três*, definida como a posição em que a vítima “pode distinguir entre o papel da Vítima [...] e a experiência objetiva que está fazendo de você uma vítima”. (ATWOOD, 2012, p. 58) e momentos em que ela retoma a sensação de impotência característica da *Posição Dois*. Nos momentos epifânicos de percepção dos sistemas que a

antagonizam, ela parece conseguir identificar a raiz de seu problema na opressão patriarcal cooptada pelo sistema capitalista e manifestada na microestrutura pelo comportamento machista de Peter e pela desvalorização de suas atividades na empresa em que trabalha. Entretanto, a identificação é parcial e ela retorna em vários momentos para a inércia determinista da *Posição Dois*, como previsto pela teoria das vítimas de Atwood, que aponta para a possibilidade de retrocesso a partir da *Posição Três* “se ficar preso em sua raiva e falhar em mudar a sua situação” (ATWOOD, 2012, p. 59). Isto porque, embora ela identifique a raiz de seu problema, a sensação que temos é que a identificação é guiada pela ideia de forças maiores que a própria capacidade de agência de Marian. Afinal, se sua insatisfação com o funcionamento das hierarquias de gênero e classe manifestam-se em nível inconsciente, na forma da recusa ao consumo, ela volta para a posição que parece ser “determinada pelo destino, pela vontade de Deus, os ditames da Biologia (no caso de mulheres, por exemplo), a necessidade determinada pela História, ou Economia, ou o Inconsciente, ou qualquer outra ideia geral poderosa”. (ATWOOD, 2012, p. 57). Nesse contexto, como aponta Atwood, guiada pela impotência diante da ideia geral e poderosa do Inconsciente, “a culpa recai sobre alguma coisa grande, e não sobre a vítima, você não pode ser culpado a respeito da posição em que se encontra e, por isso, não pode fazer nada para mudá-la” (ATWOOD, 2012, p. 57).

No fim da parte dois e em toda a parte três do romance, considero que Marian alcance, mesmo que não inteiramente, a *Posição Quatro* proposta pela autora canadense. Como explicitado anteriormente, de acordo com os apontamentos de Atwood, a *Posição Quatro* só pode ser inteiramente alcançada quando a estrutura opressiva da sociedade muda como um todo (ATWOOD, 2012, p. 60). Apesar disso, eu considero que Marian consegue alcançar a *Posição Quatro*, embora somente na microestrutura de suas relações amorosas e profissionais, uma vez que é o que ela tem ao alcance, já que mudar a macroestrutura não poderia ser alcançado por uma pessoa só.

Na *Parte Três* do romance, retomada a autoconsciência da personagem e quebrada a sua autoidentificação com os objetos de consumo, fora do relacionamento opressor com Peter e do trabalho desvalorizador na *Seymour Surveys*, podemos pensar que ela supera a crise na microestrutura, já que, como a Não Vítima caracterizada na *Posição Quatro*, houve a subversão das posições anteriores e,

a energia não está mais sendo suprimida (como na Posição Um) ou usada para o deslocamento da causa, ou para transferir sua vitimização para outros (Ex.: Homem chuta Criança, então Criança chuta Cachorro) como na Posição Dois; nem está sendo usado para a raiva dinâmica característica da

Posição Três. E você é capaz de aceitar sua própria experiência pelo que ela é, em vez de ter que distorcê-la para fazer com que corresponda às versões de outros (particularmente as de seus opressores) [...] (ATWOOD, 2012, p. 60).

Dessa forma, como afirmado anteriormente, considero que a superação da posição de vítima alcançada por Marian é parcial. Uma vez que a macroestrutura opressora e exploratória é mantida, podemos perceber que, embora mais emancipada do que no decorrer da narrativa, a protagonista flerta com o retrocesso para as posições anteriores. Talvez como indicação de que, mantidas as lógicas dos sistemas patriarcal e capitalista, a ameaça que a levou à crise continua. É o que percebemos quando, no final da narrativa, ela pensa em Peter nos mesmos termos ameaçadores que engatilharam suas fugas literais e metafóricas no passado: “o pé pousava na cabeça de um leão empalhado e ele usava um tapa-olho. Tinha um revólver preso sob o braço. [...] (ATWOOD, 1987, p. 292). Nesse contexto, Peter, representante do patriarcado, aparece como a poderosa imagem de um pirata caçador, o que parece demonstrar que a posição impotente da *Posição Dois* ainda está presente no imaginário da protagonista. E a ameaça de voltar a ocupar novamente as posições anteriores faz com que ela pense, sinistramente, enquanto “ela lambia o garfo” que “decididamente Peter teria sucesso” (ATWOOD, 1987, p. 292).

Sendo assim, embora eu interprete a superação da crise da personagem como algo que a situa na *Posição Quatro*, da Não Vítima, justifico o posicionamento dela nessa categoria como apenas parcial. Uma vez que a ameaça geral da macroestrutura permanece, mesmo que ela não seja mais atingida tão diretamente na microestrutura, uma vez que agora Marian está solteira e desempregada, ela pode, a qualquer momento, voltar às posições anteriores. Apesar disso, embora a imagem do Peter pirata-caçador possa ser vista como um possível e perigoso presságio, o fato de que a protagonista constata o sucesso do ex-noivo enquanto “lambia o garfo, pensativa [...]” (ATWOOD, 1987, p. 292), faz-nos pensar que ela superou, de vez, o aspecto inerte e passivo da *Posição Dois* que fazia com que ela se sentisse tão impotente e reduzida à condição de objeto, que a levava a revoltar-se com o sistema “começando pelo sistema digestivo”, em movimento de autodestruição, e a pensar em si mesma na 3ª pessoa.

Nesse contexto, embora os jogos de algoz e vítima não tenham se tornado obsoletos, como aponta Atwood para a situação da *Posição Quatro*, podemos considerar que a protagonista termina o romance oscilando entre a *Posição Quatro*, mais emancipada, da não vítima ao menos na microestrutura de suas relações, e a *Posição Três*, da revolta endereçada

ao sistema opressor. Apesar disso, seu futuro posicionamento ainda se encontra em aberto, com a possibilidade de ela retroceder para as posições anteriores, uma vez que a estrutura macro da sociedade permanece a mesma.

## Considerações finais

Na presente dissertação propus-me a refletir a respeito das possibilidades de escolha para mulheres inseridas na sociedade patriarcal capitalista. Desde a minha primeira leitura de *A Mulher Comestível*, impressionei-me com a atualidade do romance que, escrito entre a primavera e o verão de 1965 e publicado quatro anos depois, em 1969, apresenta algumas questões que se mostram relevantes até os dias atuais. Alguns dos dilemas enfrentados por Marian, Ainsley, Clara, Lucy, Emmy e Millie podem, ainda hoje, serem encontrados nas vivências das mulheres em 2021. Isto porque ainda vivemos em uma sociedade que subalterniza a mulher pelo seu gênero e, em vários aspectos, inviabiliza a emancipação feminina. A sociedade ainda é patriarcal e capitalista, além de apresentar outros vários sistemas instituídos que oprimem grupos subalternizados.

O romance de Margaret Atwood em nenhum momento refere-se diretamente aos dois sistemas que se sobrepõem e culminam na crise da protagonista. A opressão patriarcal e a exploração capitalistas não são denominadas como tais. Marian é a narradora autodiegética da obra, mesmo quando despersonalizada e levada a pensar em si mesma em termos de estranhamento. Talvez seja por isso, por estarmos acompanhando os acontecimentos pelo crivo do olhar da personagem que está em processo de crise e rejeição dos sistemas que a oprimem, mas ainda tateando na identificação da raiz do problema, que a associação da crise da protagonista com a opressão patriarcal e exploração capitalista não seja, em nenhum momento, endereçada diretamente. Como exposto na análise da oscilação da posição de Marian no esquema das *Quatro Posições da Vítima*, a protagonista nem sempre identifica quem ou o que representam o algoz que, ao antagonizá-la, fazem com que ela oscile entre sentimentos de negação, impotência, e reação.

Sendo assim, propus-me a analisar o romance e a crise sofrida por Marian, sua recusa ao consumo, considerando o que acontece com o corpo dela como resultante do fato de ela estar inserida nos sistemas supracitados. A relação entre a crise da protagonista e um sistema instituído só é esboçada, muito de relance, uma única vez no decorrer da narrativa. A constatação é feita por Duncan, muito brevemente, quando ele tranquiliza a protagonista a respeito da sua recusa aos alimentos em termos de uma rebelião contra o sistema a “começar pelo sistema digestivo” (ATWOOD, 1987, p. 207). Como se vê, o personagem não chega a denominar quais são esses sistemas que desencadeiam a rebelião da protagonista.

Após identificar patriarcado e capitalismo como os geradores da rebelião de Marian, e identificá-la como uma mulher trabalhadora, escolhi recorrer a teorias e estudos referentes à opressão patriarcal, à exploração capitalista e suas sobreposições na vida de mulheres, considerando aqui apenas os recortes de gênero e classe, mas não ignorando a existência de outras formas de opressão de minorias, na tentativa de construir um arcabouço teórico que possibilitasse uma leitura do romance sob uma perspectiva teórica ligada à crítica feminista e aos estudos advindos do marxismo.

A justificativa para o fato de que recorro ao uso de textos teóricos produzidos com distância temporal tão significativa é a de que eu entendo os acontecimentos retratados em *A Mulher Comestível* como inseridos em uma linha contínua, no que se refere ao espaço-tempo a que a obra se insere, e como situações resultantes de processos sociais e históricos que colocaram e mantiveram a mulher trabalhadora, entendida enquanto minoria que enfrenta opressão de classe e gênero, em posição subalternizada. Sendo assim, pareceu-me difícil não recorrer a textos anteriores ao romance de Atwood. Ao mesmo tempo, considerada a atualidade do tema proposto pela autora canadense, recorri, também, a textos escritos posteriormente, com grande distância temporal da época de concepção do romance que é o objeto desta pesquisa. Esclareço, mais uma vez, que a minha escolha está ligada ao fato de que, a meu ver, algumas das experiências das mulheres apresentadas na narrativa encontram-se, em 2021, ainda no bojo das questões feministas.

No capítulo um, procurei expor a biografia de Margaret Atwood, situando a autora no panorama da *Canlit* e a obra “protofeminista” objeto desta dissertação no contexto sociocultural e histórico das conquistas da Segunda Onda Feminista. Considerei relevante ressaltar a forma como a crítica foi rígida na recepção da obra de Atwood, o que evidencia a forma desigual com que obras literárias escritas por homens e mulheres são avaliadas, a depender do gênero de seu autor ou autora. Além disso, achei importante explicitar o posicionamento de Margaret Atwood a respeito dos feminismos, uma vez que sua obra é constantemente rotulada como feminista. Para além da contextualização do meu objeto de estudo com o contexto de sua concepção e a biografia da autora, considerei que tais apontamentos complementaríamos a análise que viria a seguir.

Considerando que o patriarcado antecede o capitalismo, pareceu-me adequado começar a análise do romance, no capítulo dois, tangenciando a percepção da protagonista de aspectos referentes à opressão patriarcal nas experiências de vida das mulheres com quem ela



convive. Nesse sentido, procurei aproveitar-me do fato de que Marian é uma narradora autodiegética e, por isso, tudo o que é contado passa pela sua percepção, para analisar indiretamente as suas opiniões sobre a opressão patriarcal, ao mesmo tempo em que colocava experiências femininas múltiplas sob o holofote.

Escolhi, no capítulo três, abordar a análise direta das vivências de Marian relacionando-as a estudos que apontam a interdependência do sistema econômico capitalista à estrutura patriarcal. Busquei colocar Marian no centro da análise, pois, uma vez que naquele capítulo trato da crise da personagem, quando ela se sente objetificada e animalizada ao ponto de isso se refletir na instância narrativa do romance, na forma da despersonalização da personagem e na “perda” de sua voz, considere importante que ela fosse central na discussão como forma de expor a sua posição de silenciamento. Além disso, naquele capítulo eu busquei evidenciar as formas com que o sistema econômico capitalista complementa o sistema patriarcal, transformando as já complexas relações hierárquicas entre os gêneros em uma arena na qual os interesses de mercado reinam, influenciando as relações entre as pessoas.

Finalmente, uma vez que no decorrer de toda a dissertação eu trabalho com a ideia de que existe uma hierarquia de gênero e classe que coloca a protagonista em posição de desvantagem, no capítulo quatro, eu tento desierarquizar a própria estrutura que utilizei no meu texto nos capítulos anteriores. Escolhi fazer isso na forma de um breve e sucinto último capítulo no qual recorro à teoria de Margaret Atwood para delinear uma análise mais conclusiva sobre os resultados da conjunção dos sistemas patriarcal e capitalista. Pareceu-me interessante escrever esse último capítulo em uma só seção, solitária, que busca nas soluções teóricas propostas pela própria Atwood um direcionamento para as reflexões desta pesquisa.

No decorrer do meu texto nesta dissertação, quis explicitar as formas complexas com que, no romance, os sistemas patriarcal e capitalista juntam-se e complementam-se configurando um rolo compressor figurado que dificulta e sabota a emancipação de mulheres.

Na primeira parte da minha análise, escolhi endereçar o problema partindo dos temas discutidos por Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*, texto seminal para os estudos feministas, que evidencia a construção da ideia da mulher como o inessencial, como o outro, o objeto em oposição ao Homem, com “h” maiúsculo, o Sujeito, associando-os ao esquema proposto por Bourdieu na esquematização de uma sociedade dominada por homens que exercem violência simbólica sobre as mulheres. Em seguida, parti da noção de *Mística Feminina*, proposta por Betty Friedan, enquanto uma construção de ideal feminino criada pela

conjunção dos interesses capitalistas com os patriarcais para chegar à identificação de uma das questões que parecem estar no cerne da crítica proposta por Margaret Atwood no romance *A Mulher Comestível*: as mulheres retratadas na obra dão importância central ao casamento enquanto experiência de vida. Sendo assim, no capítulo dois, eu apontei as formas como as jovens que rodeiam Marian, cada uma a sua maneira, parecem ver o casamento como único destino viável, corroborando o que escreveu Beauvoir, em 1949: “em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser” (BEAUVOIR, 2019, p. 185). Anos depois da publicação de Beauvoir, nos anos 1960, nos quais Marian e suas amigas estão inseridas, a afirmação ainda parece verdadeira. Afinal, até mesmo Ainsley, ferrenhamente contrária ao casamento, no final da narrativa casa-se por medo de criar sozinha o filho que ela mesma planejou em seu projeto de gravidez solo.

No terceiro capítulo, evidenciei as formas como o sistema econômico capitalista se aproveita da hierarquia entre os gêneros criadas no patriarcado, apropriando-se dos aspectos que são positivos para a lógica de mercado. Nesse contexto, partimos dos apontamentos feitos por estudiosas feministas marxistas contemporâneas como Silvia Federici, Tithi Bhattacharya, Cinzia Arruza, Nancy Fraser, Mariarosa Dalla Costa e Selma James, para identificar o fato de que a dona de casa é uma figura instrumental na manutenção das lógicas patriarcais e capitalistas. Como apontam as teóricas mencionadas, a manutenção dos ideais patriarcais, apoiada em aspectos como a divisão sexual/gendrada do trabalho, é necessária para que o trabalho invisibilizado e não remunerado de reprodução social seja mantido. Nesse contexto, convém reconhecermos a esposa e dona de casa como uma trabalhadora desvalorizada e invisibilizada no sistema econômico capitalista, que vende sua força de trabalho para o marido que, também trabalhador, serve ao capital. Percebe-se, então, que as noções patriarcais, discutidas no capítulo dois, são utilizadas como meio de manutenção da lógica do sistema econômico. Nesse sentido, como aponta Federici “o contrato de casamento é, na verdade, um contrato de trabalho” (FEDERICI, 2020), o que nos leva a posicionar todas as questões vivenciadas pelas personagens mulheres do romance, - Marian, Clara, Ainsley, Emmy, Lucy e Millie -, como referentes ao seu papel de mulher trabalhadora instrumentalizada para o bom funcionamento do sistema capitalista.

Em seguida, ainda no capítulo três, explorei como a lógica do capital influencia as formas com que os personagens de *A Mulher Comestível* se relacionam. Para embasar a análise do que chamo de relacionamentos predatórios expostos no romance, parti dos

apontamentos de Karl Marx sobre o estranhamento / a alienação do trabalhador e da trabalhadora com a atividade e o produto de seu trabalho, que faz com que os sujeitos vejam a si mesmos e aos outros em termos de estranhamento, pois “na relação do trabalho estranhado cada homem considera, portanto, o outro segundo o critério e a relação na qual ele mesmo se encontra como trabalhador” (MARX, 2004, p. 83). Nesse contexto, relacionei a teoria marxista com os apontamentos do filósofo e psicanalista Erich Fromm, da socióloga Eva Illouz e do filósofo e sociólogo Jean Baudrillard. Na mesma vertente de Marx, os três autores apontam para o fato de que, na sociedade capitalista, as relações entre pessoas passam a funcionar de maneira análoga às relações de mercado, com a supervalorização dos objetos e mercadorias, o que resulta na objetificação das pessoas. Como evidenciado na minha análise, os personagens de *A Mulher Comestível*, tanto os homens quanto as mulheres, tratam-se uns aos outros em termos objetificadores e animalizadores. Se, como aponta Eva Illouz, na sociedade capitalista os sujeitos são levados a se acharem emancipados enquanto consumidores, é interessante pensar que homens e mulheres transfiram sua emancipação na arena do consumo para suas relações, na forma de relacionamentos entre pessoas que emulam os comportamentos de consumidores de objetos. E se pensarmos em termos de hierarquização gendrada e considerarmos que, no aspecto patriarcal da sociedade, a mulher não se sente emancipada o suficiente, é interessante perceber como, no romance, as personagens mulheres utilizam-se da suposta emancipação pelo consumo no interior de suas relações românticas, evidenciando as trocas nas dinâmicas de poder expostas por Foucault. No entanto, uma vez que os homens abordados na minha análise encontram-se em posição hierárquica superiorizada em relação às mulheres tanto no que se refere ao seu gênero, quanto no que se refere à sua classe, é possível pensar que as relações objetificadoras, praticadas por ambos os gêneros, são mais nefastas para as mulheres, que se encontram inferiorizadas na hierarquização da sociedade. Nesse contexto, Marian reconhece na microestrutura de sua relação com Peter e na sua invisibilização profissional na *Seymour Surveys* a opressão e exploração características da conjunção do patriarcado e do capitalismo. Sendo assim, é significativo que sua crise se manifeste na forma da recusa ao consumo.

Na seção seguinte do capítulo, evidencio como as relações predatórias e objetificadoras exploradas na seção anterior se manifestam na recusa da protagonista ao consumo. Baseada em Simone de Beauvoir e na teoria da pesquisadora Carol J. Adams, analiso o desenvolvimento da aversão de Marian ao consumo de alimentos. Sentindo-se

consumida e animalizada, Marian passa a se identificar com a vaca que tem seu destino no prato de Peter, na forma do bife de filé *mignon*, consumido vorazmente por ele, fazendo-o “se sentir um pouco mais humano” (ATWOOD, 1987, p. 165). Ao explorar a identificação de Marian com a situação animalizada da vaca e de outros animais, Atwood parece prenunciar o que seria discutido décadas mais tarde por Adams em *A Política Sexual da Carne*.

Na seção seguinte exploro como a crise da protagonista influencia a instância narrativa de *A Mulher Comestível*. Considero que as estratégias de oscilação de voz narrativa servem não só para ilustrar o sentimento de subalternidade e silenciamento da protagonista, como ainda servem para apresentar possibilidades interpretativas bastante interessantes. Se, por um lado, a oscilação da atitude narrativa da nossa narradora personagem expõe sua posição subalternizada, que faz ela sentir-se coisificada e silenciada, por outro, se recorrermos à pergunta<sup>73</sup> proposta por Genette em seu tratado sobre a instância narrativa, só há uma resposta: quem fala é Marian, mesmo quando ela pensa em si mesma em termos de estranhamento. Logo, aproveito da alusão do título de minha dissertação ao célebre ensaio de Spivak, que lança o questionamento “*Pode o subalterno falar?*”, para apontar que, na narrativa de *A Mulher Comestível*, é a mulher subalternizada quem fala, mesmo que indiretamente, mesmo que emaranhada na posição inferiorizada e oprimida, que faz com que ela se sinta estranhada da diegese.

Parto então para meu último capítulo, constituído de uma única seção. Ali procurei trazer uma análise mais conclusiva para a situação dos personagens, homens e mulheres, do romance, sob a ótica da teoria proposta por Margaret Atwood, que apresenta as formas de posicionamento, de enfrentamento ou negação, das *Quatro Posições Básicas da Vítima* que se apresentam frequentemente na literatura do Canadá e fazem parte do imaginário canadense em vários níveis de consideração. Relacionei a teoria da autora, que se refere a sistemas opressivos, partindo da mentalidade colonial, com as vivências dos personagens inseridos na sociedade patriarcal capitalista. Minha análise apontou para o fato de que os personagens de *A Mulher Comestível* enquadram-se, cada um a sua forma, no esquema proposto por Atwood, negando, enfrentando ou reagindo aos sistemas opressivos e exploratórios na medida em que é possível nas micro e macro estruturas, assim como dentro da posição privilegiada ou desprivilegiada nas hierarquias de gênero e classe.

---

<sup>73</sup> Em *Discurso da Narrativa* (1995, p. ), Genette afirma que o tipo de voz narrativa é descoberto quando questionamos *quem fala* na narrativa ou, em outras palavras, *quem é o narrador*.

Diante de tudo isso, voltemos à pergunta que faço no título da minha dissertação: será que é possível para a mulher, enquanto pessoa subalternizada, escolher livremente na sociedade patriarcal e capitalista? Considero que, como evidenciado pela análise do romance *A Mulher Comestível*, há uma disparidade de possibilidades de escolha para homens e mulheres, tanto constituídas pelas armadilhas dos ideais patriarcais quanto no que se refere às imposições do sistema econômico capitalista. Nesse contexto, é possível afirmar que a liberdade de escolhas das mulheres é reduzida, na medida em que isso beneficia os dois sistemas e na medida em que o sistema opressor tem poder de controle sobre os alcances dos grupos subalternizados. Apesar disso, considero que, ao final da narrativa de *A Mulher Comestível*, Marian encontra-se muito mais consciente das questões que permeiam suas experiências, sendo capaz de fazer escolhas mais emancipadas e demonstrar capacidade da agência, na medida em que é possível. Se, como proposto pela teoria de Atwood, a superação das duas primeiras *Posições da Vítima* tem a ver com a identificação do algoz que antagoniza a vítima e Marian identificou os responsáveis diretos, ao menos na microestrutura, por sua posição coisificada e desvalorizada e escolheu sair das duas situações, podemos entender que ela pôde, sim, escolher, ao menos no que diz respeito à estrutura micro. Embora em concordância com o postulado pela teoria de Atwood, eu considere que só fosse possível para a personagem alcançar a emancipação total se os dois sistemas opressivos se extinguissem, percebo a posição dela ao final do romance como um pouco mais emancipada do que no começo, uma vez que ela identificou, em partes, as raízes de sua posição subalternizada.

É certo que, ao final do romance, o destino da protagonista pareça vago, podendo ser interpretado de forma otimista ou pessimista, a depender da perspectiva do leitor. A própria Atwood, dez anos após a publicação do romance, aponta que

é notável que no fim do livro, as escolhas de minha heroína permaneçam bastante iguais ao que eram no começo: uma carreira que leva a nada, ou um casamento como saída. Mas essas eram as opções para uma jovem, mesmo que para uma jovem formada, no Canadá do início dos anos 60. Seria um erro pensar que tudo mudou. (ATWOOD, 1987, p. 10).

Para além do fato de que no final do romance Marian encontra-se, ainda, limitada às duas possibilidades de escolhas relacionadas aos interesses do patriarcado e do capitalismo, como aponta Margaret Atwood, na forma de “um casamento como saída” e “uma carreira que leva a nada” (ATWOOD, 1987, p. 10), eu considero que pelo fato de a protagonista ter identificado a sua posição invisibilizada e ter se rebelado contra o sistema, mesmo que de

maneira aparentemente inconsciente, ela alcançou um entendimento melhor das dinâmicas dos dois sistemas que a colocam em posição de desvantagem. Vejo a identificação do problema por parte dela como um indício da possibilidade da insurreição de Marian, no contexto ficcional do romance, e das mulheres, no contexto objetivo da realidade. Afinal, como postulado pela conceitualização de Atwood, é somente identificando a raiz do problema que é possível alcançar a posição de não vítima.

Podemos, então, estender a pergunta com a qual intitulo minha dissertação para fora do universo da narrativa de *A Mulher Comestível*: pode a mulher escolher nos sistemas patriarcal e capitalista?

A despeito do posicionamento de Atwood, em 1979, ao afirmar que o casamento e a carreira desvalorizada “eram as opções para uma jovem, mesmo que para uma jovem formada, no Canadá do início dos anos 60. Seria um erro pensar que tudo mudou.” (ATWOOD, 1987, p. 10), podemos identificar na própria biografia da autora uma brecha que indica possibilidades de escolha um pouco mais emancipadas para as mulheres. Afinal, Margaret Atwood foi uma das jovens que conseguiu alcançar uma posição destacada profissionalmente, mesmo no contexto dificultado da década de 1960, apesar dos obstáculos impostos pelo sexismo de sua recepção crítica, como exploramos no *capítulo um* da presente dissertação. Sugiro a observação da carreira da escritora canadense e de tantas outras mulheres, escritoras e pesquisadoras, inclusive citadas neste trabalho, como alguns dos indícios da resistência e da insurreição femininas nos embates às imposições limitantes do patriarcado e de sua conjugação com os ideais capitalistas.

Embora o romance *A Mulher Comestível* pareça tão atual em tantos aspectos, em 2021, nós, mulheres, por meio dos incansáveis esforços de outras mulheres nas lutas feministas, conquistamos algumas possibilidades extras de escolha, se comparado ao cenário pintado no romance. Se é possível perceber mudanças, mesmo que, em alguns aspectos, pequenas, há indícios de que continuaremos a alcançar novos espaços e possibilidades para as mulheres no futuro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, J. Carol. **A Política Sexual da Carne: Uma Teoria feminista-vegetariana**. Trad. Cristina Cupertino. 2. ed. São Paulo: Editora Alaúde, 2018.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos Todos Feministas**. Trad. Christina Baum. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARRUZZA, Cinzia. BHATTACHARYA, Tithi. FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%: Um Manifesto**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

ATWOOD, Margaret. **A Mulher Comestível**. Tradução de Hildegard Feist. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

\_\_\_\_\_. **Selected Poems II: 1976 – 1986**. Boston: Mariner Books. 2nd ed, 1987.

\_\_\_\_\_. **Negotiating With the Dead: A writer on writing**. London: Virago Press. 2009.

\_\_\_\_\_. **Second Words: Selected Critical Prose 1960 – 1982**. Toronto: Anansi. 1982.

\_\_\_\_\_. **Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature**. Toronto: Anansi. 2012.

\_\_\_\_\_. 'On the Urgency of the Handmaid's Tale'. Entrevista concedida a Eliana Dockterman. **TIME**. 2017. Disponível em <<https://time.com/collection-post/4925657/margaret-atwood-and-elisabeth-moss/>>. Acesso em 19/12/2019.

\_\_\_\_\_. "Margaret Atwood: 'When did it become the norm to expect a porn star on the first date?'". Entrevista concedida a Catherine Conroy. In: **The Irish Times**. 2018. Disponível em: <<https://www.irishtimes.com/culture/books/margaret-atwood-when-did-it-become-the-norm-to-expect-a-porn-star-on-the-first-date-1.3408922>>

\_\_\_\_\_. "Preserving Mythologies", Entrevista concedida a Margaret Kaminski. In: **Margaret Atwood: Conversations**, ed. Earl G. Ingersoll, Princeton, 1990.

\_\_\_\_\_. Am I a bad feminist?. **The Globe and Mail**. 2018. Disponível em: <<https://www.theglobeandmail.com/opinion/am-i-a-bad-feminist/article37591823/>>. Acesso em: 10/02/2020.

\_\_\_\_\_. 'High Priestess of Angst'. Entrevista concedida a Judy Klemesrud. In: **The New York Times on the web**. 1982. Disponível em <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/09/03/specials/atwood-angst.html>>. Acesso em 22/05/2019.

BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Lisboa: Edições 70. Tradução de Arthur Morão. 1995.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: Notas Sobre a Fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: A Experiência Viva**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BONNICI, Thomas. **Teoria e Crítica Literária Feminista: Conceitos e Tendências**. Maringá: EDUEM – Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BROMBERG, Pamela Starr. “Atwood, Margaret”. In: WALLACE, Elizabeth Kowaleski. **Encyclopedia of Feminist Literary Theory**. New York: Taylor & Francis e-Library, 2009.

DALLA COSTA, M. Women and the Subversion of the Community. In: DALLA COSTA, M. e JAMES, S. **The Power of Women and the Subversion of the Community**. Bristol: Falling Wall Press, 1975.

DESPENTES, Valerie. **Teoria King Kong**. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

EISENSTEIN, Zillah. “Developing a theory of capitalist patriarchy and socialist feminism”. In: EISENSTEIN, Zillah. (Ed.). **Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism**. New York: Monthly Review Press, 1979.

FEDERICI, Silvia. **O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2018.

\_\_\_\_\_. **Eles chamam de amor, nós chamamos de trabalho não remunerado**. Youtube, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bFSI4nEB6jI>>. Acesso em: 25 de outubro de 2021.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, Território, População**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Estratégia, Poder-saber**. MOTTA, Manoel Barros da. (org.) Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014.

FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina**. Tradução de Aurea B. Weissenberg. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1971.



FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaio Para uma Futura Filosofia da Fotografia. 1ª edição. São Paulo. Annablume. 2011.

FROMM, Erich. **The Art of Loving**. Nova York: Harper & Row, 1962.

FRYE, Northrop. **The Bush Garden**: Essays on the Canadian Imagination. Toronto: Anansi, 1975.

GENETTE, G. **Discurso da Narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman In The Attic**: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven: Yale University Press. 2000.

HAMMIL, Faye. **Canadian Literature**. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. 2007.

HARTMANN, Heidi. Capitalism, Patriarchy, And Job Segregation By Sex. In: EISENSTEIN, Zillah. (Ed.). **Capitalist Patriarchy And The Case for Socialist Feminism**. New York: Monthly Review Press, 1979.

HOWELLS, Carol Ann. **Margaret Atwood**. London: Macmillan Private Ltd., 1996.

KERTZER, Jonathan. **Worrying the Nation**: Imagining a National Literature in English-Canada. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

KRÖLLER, Eva-Marie, ed. **The Cambridge Companion to Canadian Literature**. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2004.

LERNER, Gerda. **A Criação do Patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução de Luiza Sellera. – São Paulo: Cultrix, 2019.

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

MORAES, Maria Lygia Quartim. **Marxismo e Feminismo**: afinidades e diferenças. Crítica Marxista. São Paulo, n. 11, p. 95-96, 2000.

PERROT, Michelle. **As Mulheres ou os Silêncios da História**. Trad. Viviane Ribeiro, Bauru-SP: EDUSC, 2005.

\_\_\_\_\_. **Minha História das Mulheres**. Tradução de Ângela M. S. Correa. São Paulo: Contexto, 2007.

PLATH, Sylvia. **A Redoma de Vidro**. Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SOMACARRERA, Pilar. Power politics: power and identity. In: HOWELLS, Coral Ann (Ed.). **The Cambridge Companion to Margaret Atwood**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 43-57.

STAINES, David. Margaret Atwood in her Canadian context . In: HOWELLS, Coral Ann (Ed.). **The Cambridge Companion to Margaret Atwood**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SHOWALTER, Elaine. “Women and the Literary Curriculum”. In: **College English**, Urbana. Vol. 32, No. 8. pp. 855-862. May.,1971.

SONTAG, Susan. “Na caverna de Platão”. In: **Sobre Fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STRONG-BOAG, Veronica. **Women’s Movements in Canada: 1960–85**. The Canadian Encyclopedia. 2016. Disponível em:  
<<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/womens-movements-in-canada-196085>>. Acesso em 16/01/2020.

WEINBAUM, Batya & BRIDGES, Amy. “Monopoly Capital and The Structure of Consumption”. In: EISENSTEIN, Zillah. (Ed.). **Capitalist Patriarchy And The Case for Socialist Feminism**. New York: Monthly Review Press, 1979.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza**: Como as imagens de beleza são usadas contra mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

WOOLF, Virginia. **Profissões Para Mulheres e Outros Artigos Feministas**. Tradução de Denise Bottman. Porto Alegre: L&PM Pocket. 2012.

ZOLIN, Lúcia Osana. “Crítica feminista”. In: BONICCI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana, org. **Teoria Literária – Abordagens Históricas e Contemporâneas**. Maringá: EDUEM – Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2009.