

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

THATHIANA VALESCA LEITE FERREIRA BELO

**PROTAGONISMO FEMININO EM CONTOS DE FICÇÃO CIENTÍFICA DE ALINE
VALEK, CLARA MADRIGANO E CAMILA FERNANDES**

MACEIÓ

2024

THATHIANA VALESCA LEITE FERREIRA BELO

**PROTAGONISMO FEMININO EM CONTOS DE FICÇÃO CIENTÍFICA DE ALINE
VALEK, CLARA MADRIGANO E CAMILA FERNANDES**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, da Universidade Federal de Alagoas, como requisito final para a obtenção do título de Mestra em Linguística e Literatura, com área de concentração em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ildney de Fátima Souza Cavalcanti

MACEIÓ

2024

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária: Helena Cristina Pimentel do Vale CRB-4/661

B452p

Belo, Thathiana Valesca Leite Ferreira.

Protagonismo feminino em contos de ficção científica de Aline Valek, Clara Madrigano e Camila Fernandes / Thathiana Valesca Leite Ferreira Belo. – 2025.
103 f. : il.

Orientadora: Ildney de Fátima Souza Cavalcanti.

Dissertação (mestrado em Letras: Linguística e Literatura) – Universidade Federal de Alagoas, Faculdade de Letras. Maceió, 2024.

Bibliografia: f. 91-98.

Apêndices: f. 99-103.

1. Valek, Aline, 1986-. 2. Madrigano, Clara, 1987-. 3. Fernandes, Camila, 1981-.
4. Gênero e feminismo. 5. Ficção científica brasileira. I. Título.

CDU: 82-3(81):396



TERMO DE APROVAÇÃO

THATHIANA VALESCA LEITE FERREIRA BELO

Título do trabalho: PROTAGONISMO FEMININO EM CONTOS DE FICÇÃO CIENTÍFICA DE ALINE VALEK, CLARA MADRIGANO E CAMILA FERNANDES

DISSERTAÇÃO aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Documento assinado digitalmente
 **ILDNEY DE FATIMA SOUZA CAVALCANTI**
Data: 27/09/2024 09:59:30-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (PPGLL/Ufal)

Examinadores:

Documento assinado digitalmente
 **LUCIANA ELEONORA DE FREITAS CALADO DEPL**
Data: 20/09/2024 21:54:12-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (PPGL/UFPB)

Documento assinado digitalmente
 **ELTON LUIZ ALIANDRO FURLANETTO**
Data: 23/09/2024 12:49:36-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Elton Luiz Aliandro Furlanetto (UFMS)

Documento assinado digitalmente
 **IZABEL DE FATIMA DE OLIVEIRA BRANDAO**
Data: 23/09/2024 16:18:30-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Izabel de Fatima de Oliveira Brandao (PPGLL/Ufal)

Maceió, 20 de setembro de 2024.

À minha mãe, minha heroína.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, à natureza e ao universo, por ter me guardado, me guiado e me sustentado nesta trajetória do mestrado.

Agradeço a todas, todes e todos que participaram dessa caminhada desde a inscrição no edital, até a materialização desta dissertação. Citarei o nome de algumas pessoas que estiveram mais presentes, mas sou grata a cada ser que contribuiu neste caminho.

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha avó, Maria José Belo (*in memoriam*), que acreditou em mim; falava para todo mundo que eu era uma neta estudiosa; e sempre confiou no poder dos estudos, sobretudo por ter sido uma pessoa analfabeta.

Serei eternamente grata à minha mãe, que é uma mãe presente, abriu mão dos seus sonhos para viver os meus. Sempre fez tudo, mesmo que indiretamente, para eu entender que sou capaz de tudo. A senhora é minha heroína.

Agradeço imensamente à minha psicóloga, que me acompanha desde a inscrição no edital. Obrigada por me ouvir nesses últimos anos, dizendo que irei conseguir e me fazendo recomeçar com uma nova certeza a cada sessão. Seu trabalho é essencial, sem ele tudo teria sido muito mais pesado.

Sou grata ao Iago Espindula, amigo de que pude me aproximar durante o mestrado. Nossas idas à Ufal para estudar foram primordiais nesse percurso. Obrigada pela sua amizade e cumplicidade, cada sextou com você foi inesquecível.

Obrigada à Alice Veras, por ter se aproximado em um momento ímpar, tornando esse processo mais leve com coquinha e tortelete. Sou muito feliz por ter você ao meu lado para enviar dez áudios sempre que preciso.

Agradeço à Letycia Aleixo, minha amiga, que a graduação me presenteou e com quem a vida me deu a oportunidade de compartilhar juntas essa trilha.

Agradeço ao Denisson, pela amizade, carinho, cumplicidade e companheirismo, saber que eu tenho você nesta vida para dividir os momentos bons e ruins, deixa tudo mais leve. Obrigada por segurar minha mão, ouvir meus choros e sempre me dizer que tudo ficará bem.

Agradeço ao Raul pela amizade, pelo apoio e pela disponibilidade para horas de conversas ao telefone e os diversos áudios no *whatsapp*, ter seu suporte e sua presença foi essencial.

Agradeço à Nathalia Bezerra, que, com sua voz calma e fofa, foi nossa fonte de tranquilidade para todes da turma. Agradeço ao Rafael, amigo do sextou. Ter compartilhado

essa trajetória e ter tido a oportunidade de se tornar sua amiga, é um privilégio. Agradeço também à Gabriella Medeiros, por toda interação, mesmo à distância.

Agradeço ao Ermans Carvalho, que além de ser o secretário da pós-graduação, é uma amizade que conquistei durante esse caminho. Sempre tirou minhas dúvidas e me ensinou que eu posso descobrir tudo no *Google*. Ter você na minha vida é um presente, ter você durante essa trajetória foi um alívio. Agradeço ao Wesslen Nicácio, também secretário da pós, que me acalmou em cada ligação que realizei, respondendo todos os meus questionamentos.

Agradeço ao Andrey Ronald pelas diversas leituras e revisões desta dissertação, pela amizade, pelo apoio e pela disponibilidade, sua presença (mesmo que apenas virtual) ao meu lado, é indescritível.

Agradeço ao Ringo Star que grudou em mim nesta fase final e não desgrudou mais, cada ligação, abraço, ida à Ufal, discussão, leitura, ficará guardada como uma lembrança de muito afeto e carinho no meu coração.

Agradeço à Analice Leandro e ao Felipe Benicio pelas diversas conversas sobre ficção científica, desde a concepção deste projeto até a defesa. Sou imensamente grata por dividir essa trajetória com vocês. Agradeço imensamente ao Pedro Fortunato, pelas diversas mensagens e áudios trocados, obrigada por toda a paciência em me explicar cada dúvida que eu tive. Eu admiro muito a trajetória acadêmica de vocês três, obrigada por serem minhas fontes de inspiração.

Agradeço imensamente ao Jadir Pereira, que além de ter sido meu professor na graduação, na pós-graduação se tornou meu amigo e companheiro de idas à biblioteca. Obrigada por cada leitura e por todas as conversas sobre a Ariadne.

Agradeço ao professor Daniel Costa Cruz, por todo apoio, conversas e por sempre lembrar de mim e me encaminhar, quando vê algo sobre ficção científica ou feminismo.

Agradeço à Letícia Romariz e à Waldenia Silva pela amizade e pelo apoio de tantos anos, desde a graduação até agora.

Agradeço à minha orientadora, professora Ildney Cavalcanti. Obrigada por ter me dito sim em 2017, para a iniciação científica. Agradeço pela paciência e por toda essa caminhada de sete anos que realizamos juntas.

Agradeço à banca de qualificação, composta pela professora Izabel Brandão e pelo professor Elton Furlanetto, pelas valiosas sugestões que enriqueceram significativamente para este trabalho. Agradeço a esses dois últimos, que disseram sim para participar da banca de

defesa, e também à professora Luciana Calado Deplagne, obrigada pelas contribuições de vocês.

Agradeço também à Fapeal, que financiou esta pesquisa por nove meses.

Agradeço às minhas antecessoras, que abriram o caminho para que hoje eu pudesse estar aqui.

Quando as mulheres começam a escrever, a história se transforma.

– Maria Tatar

Ano após ano, mulheres de todas as idades escolhem escrever sua dissertação sobre o tema da descoberta da voz feminina – sempre com um toque novo e individual, mas também sempre porque, por muito tempo, suas vozes ficaram dolorosamente inacessíveis.

– Christine Downing

Um dia será óbvio que existem escritores homens e escritoras mulheres, em vez de, como no presente, escritoras mulheres e escritores (leia-se, reais, masculinos). Ainda não chegamos lá. Temos que dar continuidade ao processo, iniciado por mulheres, de reconhecer experiências masculinas e femininas.

– Michelle Roberts

Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina [...]; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/à outro/a e ao planeta. *Soy un amasamiento*, sou um ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e lhes dá novos significados.

– Gloria Anzaldúa

RESUMO

Esta dissertação resulta da observação da invisibilidade da escrita literária realizada em língua portuguesa por autoras no gênero ficção científica (FC) e tem por foco a literatura brasileira do século XXI. Sendo assim, o objetivo geral é selecionar e analisar contos de FC de autoria feminina na produção literária nacional contemporânea, observando, especialmente, os protagonismos femininos e as construções de gênero nessas figurações. O *corpus* da pesquisa foi constituído a partir de um levantamento inicial de contos de FC de autoria feminina da literatura contemporânea brasileira. Neste trabalho, especificamente, as obras estudadas são: “Eu, incubadora” (2013), de Aline Valek; “Boneca” (2015), de Clara Madrigano; e “Feito bicho na lama” (2020), de Camila Fernandes. As análises dos contos têm por base nas interfaces entre os Estudos Literários, os Estudos de Gênero e a Crítica Feminista. Para subsidiar a leitura das obras, parto, inicialmente, de reflexões sobre ficção especulativa, ficção científica e distopias (Atwood, 2011; Moylan, 2016; Oziewicz, 2017; Lima, 2022). Em seguida, observo as reconfigurações do protagonismo feminino nos contos acima mencionados, à luz das seguintes autoras e aportes teóricos explorados em suas interfaces com os estudos literários: Aline Valek e Lady Sybylla (2013) e Susana Funck (2016), no que tange ao gênero da ficção científica, especialmente de autoria feminina; Joanna Russ (1995), Ursula K. Le Guin (1989) e Maria Tatar (2022), em suas elaborações relativas ao protagonismo feminino; Ildney Cavalcanti (2005), com ênfase nas representações dos corpos femininos nas distopias; e Adrienne Rich (1995), Susana Funck (1998), Cristina Stevens (2007) e tania swain (2007), sobre questões relativas à maternidade; Donna Haraway (2009) para construir um olhar sobre a figuração do ser ciborgue; Izabel Brandão (2003) e Donna Haraway (2023) para sustentar reflexões sobre ecofeminismo. Os frutos deste trabalho compõem um panorama introdutório sobre contos brasileiros de ficção científica de autoria feminina e revelam suas características formais e temáticas recorrentes. O estudo contribui para ampliar discussões feministas relativas às representações ficcionais, a partir de um olhar gendrado sobre as metáforas contidas nas obras. Além disso, promove a visibilidade das produções literárias de autoria feminina; por último, oportuniza a ampliação da fortuna crítica das obras em destaque, especificamente sob a ótica dos estudos feministas.

Palavras-chave: Feminismos. Estudos de Gênero. Ficção Científica Brasileira. Aline Valek. Clara Madrigano. Camila Fernandes.

ABSTRACT

This dissertation is the result of the observation of the invisibility of literary writing in Portuguese by female authors in the science fiction (SF) genre and focuses on 21st-century Brazilian literature. Therefore, the general objective is to select and analyze SF short stories written by women in contemporary national literary production, observing, especially, the female protagonists and the constructions of gender in these figurations. The research corpus was constituted from an initial survey of SF short stories by female authors in contemporary Brazilian literature. In the present study, the fictions examined are: “Eu, incubadora” (2013), by Aline Valek; “Boneca” (2015), by Clara Madrigano; and “Feito bicho na lama” (2020), by Camila Fernandes. The analyses of the short stories are based on the interfaces of Literary Studies, Gender Studies and Feminist Criticism. To support the readings of the works, I initially start from reflections on speculative fiction, science fiction and dystopias (Atwood, 2011; Moylan, 2016; Oziewicz, 2017; Lima, 2022). Then, I observe the reconfigurations of female protagonism in the aforementioned stories, in light of the following authors and theoretical contributions that are explored in their interfaces with literary studies: Aline Valek and Lady Sybylla (2013) and Susana Funck (2016), regarding the genre of science fiction, especially by female authors; Joanna Russ (1995), Ursula K. Le Guin (1989) and Maria Tatar (2022), in their elaborations regarding female protagonism; Ildney Cavalcanti (2005), with an emphasis on the representations of female bodies in dystopias; and Adrienne Rich (1995), Susana Funck (1998), Cristina Stevens (2007) and tania swain (2007), on issues related to motherhood; Donna Haraway (2009) to construct a perspective on the figuration of the cyborg; Izabel Brandão (2003) and Donna Haraway (2023) to support reflections on ecofeminism. The results comprise an introductory panorama of Brazilian science fiction short stories written by women and reveal their formal characteristics and recurring themes. The study contributes to broadening feminist discussions regarding fictional representations, from a gendered perspective on the metaphors contained in the works. In addition, it promotes the visibility of literary productions written by women; finally, it provides an opportunity to expand the previous criticism on the highlighted works, specifically from the perspective of feminist studies.

Keywords: Feminisms. Gender Studies. Brazilian Science Fiction. Aline Valek. Clara Madrigano. Camila Fernandes.

RESUMEN

Esta disertación resulta de la observación de la invisibilidad de la escritura literaria en portugués por autoras en el género de la ciencia ficción (CF) y se centra en la literatura brasileña del siglo XXI. Como tal, el objetivo general es seleccionar y analizar cuentos de CF de autoría femenina en la producción literaria nacional contemporánea, observando, en particular, los protagonismos femeninos y las construcciones de género en esas figuraciones. El *corpus* de investigación se constituyó a partir de un sondeo inicial de cuentos de ciencia ficción escritos por mujeres de la literatura brasileña contemporánea. En este trabajo, en concreto, las obras estudiadas son: “Eu, incubadora” (2013), de Aline Valek; “Boneca” (2015), de Clara Madrigano; y “Feito bicho na lama” (2020), de Camila Fernandes. Los análisis de los cuentos se basan en las interfaces entre Estudios Literarios, Estudios de Género y Crítica Feminista. Para subsidiar a la lectura de las obras, comienzo con reflexiones sobre ficción especulativa, ciencia ficción y distopías (Atwood, 2011; Moylan, 2016; Oziewicz, 2017; Lima, 2022). A continuación, examino las reconfiguraciones del protagonismo femenino en los cuentos antes mencionados, a la luz de las siguientes autoras y aportaciones teóricas exploradas en sus interfaces: Aline Valek y Lady Sybylla (2013) y Susana Funck (2016), con relación al género de la ciencia ficción, especialmente de autoría femenina; Joanna Russ (1995), Ursula K. Le Guin (1989) y Maria Tatar (2022), en sus elaboraciones sobre el protagonismo femenino; Ildney Cavalcanti (2005), con énfasis en las representaciones de los cuerpos femeninos en las distopías; y Adrienne Rich (1995), Susana Funck (1998), Cristina Stevens (2007) y tania swain (2007), en cuestiones relativas a la maternidad; Donna Haraway (2009), para construir una visión sobre la figuración del ser cyborg; Izabel Brandão (2003) y Donna Haraway (2023), para apoyar reflexiones sobre el ecofeminismo. Los frutos de este trabajo componen un panorama introductorio de los relatos brasileños de ciencia ficción escritos por mujeres y revelan sus características formales y temas recurrentes. El estudio contribuye para ampliar las discusiones feministas en torno a las representaciones ficcionales, desde una perspectiva de género sobre las metáforas contenidas en las obras. Además, promueve la visibilización de las producciones literarias de mujeres; por último, brinda una oportunidad para ampliar la fortuna crítica de las obras destacadas, específicamente desde la perspectiva de los estudios feministas.

Palabras clave: Feminismos. Estudios de Género. Ciencia ficción brasileña. Aline Valek. Clara Madrigano. Camila Fernandes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. PROTAGONISMO FEMININO NA FICÇÃO CIENTÍFICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA.....	22
1.1 Os trilhos da escrita de autoria feminina na literatura.....	22
1.2. Um olhar sobre a ficção científica, ficção especulativa e distopia.....	26
1.3 O protagonismo feminino na ficção científica.....	34
2. A MATERNIDADE CIBORGUE EM “EU, INCUBADORA”, DE ALINE VALEK.....	42
2.1. A representação da maternidade.....	42
2.2 O ciborgue-incubadora.....	52
3. A RECONFIGURAÇÃO DA METÁFORA DO CIBORGUE EM “BONECA”, DE CLARA MADRIGANO.....	60
3.1. O controle do corpo feminino ciborgue.....	60
3.2. Ari, Ariadne e o revisionismo.....	73
4. VISLUMBRES DE UMA UTOPIA DECOLONIAL NO CONTO “FEITO BICHO NA LAMA”, DE CAMILA FERNANDES.....	78
5. PROTAGONISMOS FEMININOS NO HORIZONTE DA FICÇÃO CIENTÍFICA.....	88
REFERÊNCIAS.....	91
Apêndice: Lista de contos de FC de autoria feminina 2000-2023.....	99

INTRODUÇÃO

Djamila Ribeiro no seu livro *O que é lugar de fala?* (2017), reflete sobre a importância de indicarmos o lugar do qual parte nossa fala, pois a diferença das vivências e perspectivas individuais influencia a nossa lente sobre viver e ler o mundo. Por este motivo inicio esta dissertação expondo o lugar do qual eu falo. Eu sou uma mulher cis, branca, cotista, professora de língua inglesa de turmas do Fundamental 1. Nasci, cresci e vivo ainda em bairros periféricos. Ingressei na graduação por meio da cota de baixa renda e passei a maior parte do curso como bolsista de iniciação científica. A seguir, apresento os projetos de iniciação científica nos quais participei.

O trajeto que percorri na graduação me guiou para o objeto da pesquisa que resultou nesta dissertação. Durante minha formação universitária, participei de três ciclos do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). Em 2017, iniciei o primeiro ciclo, em que analisei a tradução do inglês para o português, sob uma perspectiva feminista, do conto de ficção científica (FC)¹ “Love and sex among the invertebrates” (1990), de Pat Murphy, realizada por Elton Furlanetto. No ciclo posterior, continuei estudando o mesmo conto, enfocando, especificamente, as relações entre a atividade tradutória e as políticas feministas, contextualizando-as no âmbito do feminismo contemporâneo. No terceiro ciclo, investiguei o conto “The man doll” (1998), de Susan Swan, observando a representação da cientista enquanto sujeito da ciência. Os objetos de pesquisa desses ciclos foram contos de ficção científica de autoria feminina em língua inglesa.²

No decorrer dos ciclos do PIBIC, na escrita do meu Trabalho de Conclusão de Curso e durante as reuniões do grupo de pesquisa do qual faço parte, Literatura & Utopia, algumas inquietações e indagações surgiram a respeito da lacuna de pesquisas sobre contos de ficção científica de autoria feminina no contexto brasileiro. Algumas dessas interrogações foram expressas em: as publicações de obras de ficção científica de autoria feminina eram/são

¹ A presente dissertação segue a clássica definição de uma poética da ficção científica (Suvin, 1979) e também pretende apresentar e aprofundar definições mais recentes (Fernandes, 2006; Haraway, 2023). Esta discussão será expandida na seção 1.2, do presente trabalho.

² Os títulos dos projetos são: “Estudo da tradução de ‘Love and sex among the invertebrates’” (2017-2018); “Reflexões sobre o conto ‘Love and sex among the invertebrates’ (1990), de Pat Murphy, e tendências do feminismo contemporâneo” (2018-2019); e “A representação da cientista em ‘The man doll’ (1998), de Susan Swan” (2019-2020). Os dois primeiros ciclos do PIBIC resultaram no meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “Uma leitura feminista da tradução do conto ‘Love and sex among the invertebrates’, de Pat Murphy” (2022).

constantes? Onde se concentravam/concentram a maioria das publicações? Tinham/Têm fácil acesso e como acontece sua circulação e divulgação para alcançar as leitoras e leitores? Com o objetivo de investigar e refletir sobre tais inquietações, iniciei uma série de buscas no portal de periódicos da CAPES e no Google Acadêmico.

Como resultado, encontrei alguns trabalhos com um recorte semelhante, mas focados em romances de autoria feminina. A maioria desses estudos analisou obras publicadas no século XX³, com exceção de duas pesquisas, a saber: o TCC de Ingrid Santos (2021)⁴, que centrou seu objetivo nas produções do século XXI e seu foco recaiu sobre as revistas *Trasgo* e *Mafagafo*; e a tese de Mariana Flores (2020)⁵, cujo objetivo foi analisar as relações entre as narrativas de *O conto da aia* (2017 [1985]), “Réquiem para a Humanidade” (2013) e Projeto Águila (2013). Tal constatação acerca da escassez de trabalhos sobre este tema justifica os recortes tanto no tocante ao *corpus* quanto à temporalidade que realizo no presente estudo. Nesse ínterim, surgiu a ideia de investigar a produção de contos de ficção científica de autoria feminina no Brasil, para explorar seus temas recorrentes e os modos de protagonismos femininos neles construídos.

No Brasil, até o século XIX, as mulheres eram privadas do acesso aos modos do saber (leitura e educação), de frequentar as universidades, de buscar empregos, ou, até mesmo, de ter o direito à propriedade. Segundo Constância Lima Duarte (2003), a primeira legislação brasileira que permitiu a abertura de escolas femininas surgiu em 1827. No entanto, é apenas em 1879 que as mulheres tiveram acesso às universidades. Sendo assim, a produção do conhecimento e a maioria das obras literárias e artísticas publicadas eram realizações de homens. Na atualidade, com a inserção das mulheres nas escolas, universidades, e no mercado de trabalho, após muita luta para esses feitos, é notável o surgimento de uma produção literária contemporânea por autoras, que, apesar do sexismo que perpassa o patriarcado, vêm conquistando cada vez mais espaço de produção, circulação, visibilidade e reconhecimento no campo simbólico da cultura.

³ Cf. “Asilo nas Torres: um olhar sobre a ficção científica feminina no Brasil” (2020), de Naiara Sales Araújo; *Ficção Científica Brasileira* (2005) e “Recent brazilian science fiction and fantasy written by women” (2013), de M. Elizabeth Ginway.

⁴ Cf. “Mulheres na terceira onda: autoria feminina nos contos de ficção científica das revistas *Trasgo* e *Mafagafo*” (2021), de Ingrid Vanessa Souza Santos.

⁵ Cf. *Ficção científica feminista e engajamento: Relatos clandestinos em O conto da aia*, de Margaret Atwood, “Réquiem para a Humanidade”, de Thabata Borine, e “Projeto Águila”, de Gabriela Ventura (2020), de Mariana Mendes Flores.

Um exemplo da dificuldade quanto ao acesso à publicação, contextualizada no século XIX no continente europeu, é o caso do romance *Frankenstein ou o Prometeu moderno* (2015 [1818]), escrito por Mary Shelley. Inicialmente, a obra foi publicada anonimamente e, com o registro do nome da autora em capa, só a partir da segunda edição, cinco anos depois, em 1823. Com o avanço das conquistas femininas⁶, sobretudo nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, as mulheres têm publicado mais. No entanto, no âmbito da autoria em ficção científica, ainda é visível uma diferença na produção e circulação entre os gêneros.

Em *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, bell hooks (2021, p. 37) afirma que “[a] fantasia masculina é vista como algo capaz de criar realidade, enquanto a fantasia feminina é tratada como puro escapismo”. Assim como a arte de modo geral, a ficção científica de autoria feminina, mais especificamente de viés feminista, foco deste trabalho, busca romper com as algemas que revelam e reiteram modos sexistas e binários de conceber o mundo. Além disso, busca redefinir um gênero literário, colocando a mulher como protagonista e criando novas formas de heroísmo. O objetivo é afastar-se do paradigma narrativo tradicional, que é binário, hierárquico e centrado no desejo, na busca e na conquista do homem.

Com o intuito de dar mais visibilidade e atenção crítica à escrita de contos de FC produzidos por mulheres, surgiu a proposta deste estudo, que tem por objetivo principal investigar contos de FC de autoria feminina no âmbito da literatura brasileira, publicados em coletâneas – reunindo obras de várias autoras – no século XXI⁷, com foco no protagonismo feminino e nas reconfigurações e subversões temáticas e formais que problematizam questões de gênero. Outro ponto importante a destacar é o fenômeno do duplo protagonismo: contos em que mulheres são as protagonistas e, além disso, produzidos por autoras, realçando a atividade da escrita literária em si como um tipo de protagonismo na cultura. A partir disso, observo também outros objetivos, tais como a produção de um panorama inicial dos contos de FC de autoria feminina brasileira do século XXI, a identificação de características literárias dessas ficções, suas estratégias formais, temáticas recorrentes e implicações para sociedade, especialmente no que toca a crítica feminista da cultura, e, a partir desses passos, seleção e análise de um *corpus*, que é estudado sob a ótica dos Estudos Literários, dos Estudos de Gênero e da Crítica Feminista, com foco no protagonismo feminino.

⁶ Como a anuência para poder estudar, o acesso ao voto, o direito de trabalhar fora de casa e tantos outros.

⁷ No levantamento inicial presente no apêndice, estão listados contos do século XXI, no entanto, os que analiso nos capítulos a seguir foram produzidos apenas na segunda década do século XXI.

O mapeamento dos contos que formam o conjunto sobre o qual me debruço aconteceu por meio de buscas em sites das autoras, sites de vendas de livros, coletâneas de FC, bibliotecas e trabalho de conclusão de cursos, dissertações e teses. Na construção deste levantamento inicial e cujos os resultados parciais se encontram disponíveis no apêndice 1⁸, foi possível identificar e selecionar contos que constroem metáforas relevantes para o pensamento feminista contemporâneo. As metáforas são relativas, para citar as mais recorrentes, à heteronormatividade, ao controle dos corpos femininos (envolvendo questões de reprodução, maternidade e aborto), aos protagonismos LGBTQIAPN+, às subjetividades pós-humanas, à formação de coletividades em oposição a um regime distópico, dentre outras. Em diálogo com tais metáforas, comento brevemente abaixo os três títulos selecionados para análise nos capítulos que seguem.

No conto, “Eu, incubadora”, de Aline Valek, presente na coletânea *Universo desconstruído: ficção científica feminista* (2013), é narrada a história de Diana, Coisa e Koda. A protagonista Diana engravida da sua oitava criança e escolhe não ter o bebê, ainda que viva em uma sociedade extremamente controladora, que descobre sua gravidez antes dela mesma. A personagem principal é engenheira robótica e decide transferir o feto para Coisa, um ciborgue⁹, cuja função implica em obedecê-la a todo custo. Ela é denunciada pelo marido, descoberta pelo governo e levada a julgamento, juntamente com Coisa e Koda, que ainda não nasceu.

Em “Boneca”, de Clara Madrigano, incluído na coletânea *Universo desconstruído II: ficção científica feminista* (2015), somos apresentadas/os a Ari (Ariadne), uma garota de dez anos mantida em cativeiro por David, seu dono. A protagonista, no decorrer do conto, descreve seus dias no porão, local no qual se encontra aprisionada, e sua ligação com a arte, através da leitura e da pintura. Ariadne consegue escapar, mas, quando chega na delegacia, onde imagina que conseguirá ajuda, os policiais ligam para David para buscá-la. Deste ponto em diante, ela descobre que, na verdade, é uma boneca e que já passara por *resets*, algumas vezes.

⁸ Cf. Lista de contos de FC de autoria feminina 2000–2023, p. 99. Ressalto a parcialidade do recorte apresentado, considerando que o levantamento realizado compilou apenas as coletâneas em que constam narrativas de várias autoras. Expansões do presente estudo poderão incluir contos que circulam em *blogs*, revistas e coletâneas de autoria solo.

⁹ Para fins da presente leitura, entendo a/o autômata/o como uma boneca ou um boneco, com movimentos mais limitados e comportamento totalmente controlado por humanos; robô, como um ser maquínico com mais autonomia do que o anterior; ginoide ou androide, como um robô fisicamente semelhante ao humano feminino ou masculino; e ciborgue, como um híbrido, configurado pelas interfaces entre o humano e a máquina.

Na narrativa “Feito bicho na lama”, de Camila Fernandes, contida na coletânea *Violetas, unicórnios & rinocerontes* (2020), tem como protagonista Ravnu, um rapaz que questiona a sociedade autoritária na qual vive, em diálogo ao local criado pela professora Hubna Rak, que constrói um lugar de resistência a esta sociedade controladora. Ele entra em contato com a comunidade de habitantes desse espaço, onde aprende que é possível existir, amar e se comportar de maneira diferente no mundo. Porém, alguns acontecimentos nessa narrativa distópica impedem o florescimento do enclave utópico o qual vislumbramos. O conto apresenta um final aberto, com isso, dando margens a diversas interpretações.

Em relação à escolha do gênero conto escrito em língua portuguesa no Brasil, justifico os porquês a seguir. Inicialmente, decidi dar continuidade às pesquisas que realizei na graduação, sobre contos de FC, como exposto anteriormente. Outro ponto é o fato de ser um gênero que, especialmente devido à sua extensão mais curta, tem a sua publicação em revistas facilitadas. O terceiro motivo é a sua popularidade constante, desde a consolidação do gênero no século XIX até os dias atuais, especialmente na cultura da FC. Também destaco que a produção de FC ocorre majoritariamente por meio de contos, principalmente pela facilidade de publicação em antologias, *blogs* e de forma independente. E por fim, por sua facilidade em ser trabalhado em sala de aula, devido à sua extensão reduzida.¹⁰

Na apresentação da coletânea *Universo desconstruído: ficção científica feminista* (2013), Lady Sybylla e Aline Valek afirmam que a FC brasileira ainda não está consolidada – em 2024, período em que escrevo esta dissertação, ela se encontra mais fortalecida –, assim como estão a europeia e a norte-americana. Nas palavras das autoras,

A ficção científica brasileira nunca teve a exposição merecida que a sua prima norte-americana e europeia tiveram desde que o gênero se solidificou no final do século XIX. Ela é ainda um gênero de nicho, sobrevivendo nas pequenas editoras e sendo consumida pelos fãs fieis [sic], muitos deles criados com o ABC – Asimov, Bradbury e Clarke – cujos livros representam o imaginário popular com o ápice da ciência espacial e do desenvolvimento tecnológico do Pós-Segunda Guerra (Sybylla; Valek, 2013, p. 9).

¹⁰ Nesse contexto, vale ressaltar que o conto é um gênero literário muito valorizado e reconhecido no âmbito da cultura de ficção científica, sendo, inclusive, contemplado com os prêmios Hugo e Nebula, que prestigiam narrativas de ficção científica. O prêmio Hugo é concedido a narrativas desde 1955. A primeira mulher a receber tal prêmio na categoria conto foi Ursula K. Le Guin, em 1974. Destaco que, desde 2016, apenas mulheres têm conquistado esse prêmio. O Nebula, por sua vez, premia desde 1965. A primeira mulher a vencer na categoria conto foi Kate Wilhelm em 1968. Nos anos de 2022, 2023 e 2024 apenas mulheres conquistaram o Nebula de melhor conto.

Por conseguinte, surgiu a motivação das organizadoras – que também são autoras – para a elaboração do volume *Universo desconstruído*, que responde diretamente à lacuna por elas apresentada. As organizadoras pontuam mais dois motivos para a realização da referida coletânea: o primeiro consiste em romper com o estigma de que mulheres não saberiam escrever FC; e o segundo propõe quebrar com os rótulos que recaem sobre seres humanos em sociedade, como evidencia a citação a seguir:

[i]ncomodadas com isso, tivemos a ideia de montar uma coletânea de contos de ficção científica feminista. Queremos com isso quebrar dois estigmas extremamente negativos: que mulheres não sabem escrever ficção científica e que feminismo é um movimento que quer destruir o gênero masculino. Nosso objetivo principal é a quebra dos estereótipos negativos que recaem sobre as mulheres, englobando também gays, lésbicas, trans*, pessoas negras e homens (Valek; Sybylla, 2013, p. 10).

Após uma década da publicação da referida coletânea, avalio que, em seu conjunto, a obra proporcionou uma abertura de portas e uma fonte de inspiração para a publicação de contos que extrapolam os enredos tradicionais e abordam temas em diálogo com o feminismo, seus debates e pautas. Refiro-me, por exemplo, como já dito anteriormente, a temas que dialogam com metáforas relativas à maternidade e reprodução, ao ecofeminismo, às pessoas LGBTQIAPN+, à raça, ao pós-humanismo, entre outros.

Durante a leitura dos contos, procurei identificar elementos que possibilitam uma reflexão sobre o protagonismo feminino. Isso se alinha à perspectiva de Joanna Russ (1995), que argumenta que simplesmente mudar o sexo de uma personagem em uma história não é o suficiente para romper paradigmas, pois isso apenas reitera padrões narrativos patriarcais binários e hierárquicos. No mais, vivemos em uma cultura patriarcal, com a predominância de histórias de heróis, e não de heroínas. Um dos desafios que encontrei foi selecionar contos de FC que retratam a mulher como personagem principal, e não como coadjuvante, geralmente donzelas e mocinhas, que existem para embelezar ou incrementar a história, urdida em torno do desejo masculino. Com base nisso, o *corpus* desta dissertação é constituído por uma seleção de obras que julguei serem casos de representação de protagonistas subversivas dos padrões dos enredos tradicionais.

A grande maioria dos contos lidos durante o levantamento da produção brasileira contemporânea em FC apresenta as mulheres como cientistas e problematiza o controle social sobre seus corpos e os papéis femininos tradicionalmente associados a elas, como a

maternidade e a maternagem. Este é o caso, por exemplo, do conto “Eu, incubadora” (2013), de Aline Valek, no qual uma especialista em robótica é levada a interromper sua carreira para exercer seu papel de mãe. Ao retomar sua atuação como cientista, ela engravida outra vez e decide transplantar o feto para um ciborgue, como solução à imposição de pausar novamente sua profissão.

Uma situação de maior hibridismo funciona na narrativa “Amor fortemente elíptico” (2015), de Marta Preuss. A protagonista cientista Amanda viaja para outro planeta, denominado Alpha Centauri, para investigar o porquê de as crianças estarem morrendo tão cedo. Lá, a personagem se apaixona por Milo, que é um ser não humano, engravida dele e decide manter sua gestação, mesmo correndo o risco de enfrentar complicações por estar gestante de um ser híbrido. Grande parte da trama acontece em torno da relação mãe-humana e filha-híbrida, diferente de “Eu, incubadora”, de Valek, que não aborda o processo de maternagem, estando este último centrado na gestação e gravidez.

Também figurando mulheres na posição de cientistas, resalto ainda os contos de Gabriela Ventura e Thabata Borine. Em “Projeto Águila” (2013), de Ventura, uma cientista investiga formas de reverter o Mal de Alzheimer. Porém, no desenvolvimento dessa pesquisa, ela e seu parceiro profissional, que também é seu marido, descobrem como transplantar memórias entre os seres humanos. No decorrer do conto, ela sofre uma morte acidental e seu marido implanta as memórias dela em seu próprio cérebro para, assim, tentar dar continuidade à pesquisa que vinham desenvolvendo em dupla, reaproveitando a inteligência da companheira e cônjuge. Na narrativa “Réquiem para a Humanidade” (2013), de Borine, a protagonista cientista viaja em expedição para outro planeta visando encontrar respostas para salvar a humanidade do iminente ataque bélico por parte de seres alienígenas. Contudo, seu conhecimento e tentativa de proteger a humanidade não garantem a salvação do planeta.

Outra temática recorrente nos enredos lidos concerne às relações entre seres humanos e máquinas. Além de também apresentar personagens principais como cientistas, “Humanidade 2.0” (2020), de Alessandra Soletti, narra a história de duas cientistas que têm a intenção de desenvolver um senso de consciência nos robôs para que sejam livres e possam ter autonomia. Ao tematizar o conflito entre seres humanos e seres artificiais, este conto integra um conjunto mais amplo que inclui também as já mencionadas obras de Valek e Madrigano, analisadas neste estudo.

Outra maneira das histórias de FC feministas apresentar mulheres como protagonistas é figurando-as como seres ciborgues, podendo, dessa forma, ser alinhadas a uma tradição literária mais antiga, na qual figuram como corpos artificiais. Isto acontece no conto “Boneca” (2015), de Clara Madrigano, no qual a protagonista se encontra aprisionada no porão da casa de David, seu dono. Durante a narrativa, ela consegue fugir, sendo capturada novamente e descobrindo que é uma boneca ciborgue. Em um viés semelhante, tem-se “Corra, Alicia, corra” (2019), de Lady Sybylla, no qual é narrada a tentativa de Alicia, a protagonista, de fugir do que acredita ser uma prisão. No final do conto, é revelado que ela é uma ciborgue.

Ao recorrer a um dos motivos literários mais comuns nas distopias literárias, alguns dos contos selecionados revisitam tal estratégia e confinam suas protagonistas em espaços de vigilância e controle. No conto “Te encontro no futuro” (2021), de Kinaya, é narrada a história de Aya, uma designer de joias que compra uma Inteligência Artificial para tentar melhorar a qualidade do seu sono. Em uma noite, na qual tem pesadelo e decide sair para dar uma volta, a protagonista conhece Daren que, como ela, também vive sob o controle de um sistema social altamente regulador. Durante suas conversas, ambos tomam consciência de que estão esquecendo das suas próprias vidas (anteriores ao aprisionamento) e decidem desafiar o sistema. Eles convocam as/os outras/os moradoras/es dessa cidade a agirem em oposição ao regime distópico.

Em um viés parecido no tocante à descrição de uma sociedade controladora, em “O segredo da planície” (2023), de Iana A., Nínive, a protagonista, é enviada para um acampamento em outro planeta, sob a alegação de que estaria indo desfrutar de uma colônia de férias. Porém, ao chegar lá, ela se vê obrigada a trabalhar muitas horas por dia e a viver em condições subumanas. No decorrer da narrativa, a personagem articula com sua amiga, Marajoara, uma tentativa de fuga daquele local e um alerta às demais pessoas sobre o real propósito do lugar (que não é de lazer, conforme propagado). Em ambas as histórias, as personagens dissidentes empreendem uma jornada de oposição a um determinado sistema, o que é denominado “contranarrativa de resistência” nos estudos sobre as distopias (Moylan, 2016).

Ao retomar a perspectiva da maternidade, no conto “Pirâmide demográfica invertida” (2020), de Ana Caroline Soares Gomes, temos uma sociedade futurista na qual a maioria da população é idosa. Paula, a protagonista, tem 17 anos e sofre pela falta de companhia de

outras/os adolescentes, seja para convívio e amizade, seja como parceira/o amorosa/o. Nessa narrativa, as mulheres escolhem o momento ideal para engravidar, o que geralmente ocorre após concretizarem seus planos profissionais. Enquanto ainda jovens, as mulheres congelam seus óvulos, um direito assegurado pelo governo para garantir a perpetuação da espécie. O oposto disso acontece no conto “Eu, incubadora”, mencionado acima. Na sociedade representada no conto de Valek, aos 11 anos, é implantado um dispositivo nos corpos das adolescentes que permite ao governo descobrir a gravidez, antes mesmo da pessoa grávida, e controlar todo o curso da gestação.

A partir da construção de um levantamento inicial que apresenta uma produção considerável de contos em FC por autoras brasileiras em circulação nas duas últimas décadas, é possível vislumbrar determinadas temáticas recorrentes, tais como: as viagens interestelares; a gestação em seres híbridos; o controle dos corpos das mulheres, de andróides e de ciborgues; e as relações entre seres humanos e IA. Diante dessa breve exposição, reitero a importância da FC feminista para a criação de cenários mais favoráveis para o protagonismo das mulheres. Dentre os contos listados no apêndice 1, selecionei “Eu, incubadora” (2013), de Aline Valek; “Boneca” (2015), de Clara Madrigano; e “Feito bicho na lama” (2020), de Camila Fernandes, para realizar análises mais aprofundadas, no tocante às questões de gênero relacionadas à maternidade e a reprodução; ao corpo ciborgue e as ontologias pós-humanas; e às sociedades controladoras.

A presente dissertação está dividida em quatro capítulos e as considerações finais. No primeiro capítulo, intitulado “Protagonismo feminino na ficção científica contemporânea brasileira”, construo uma reflexão de cunho feminista acerca da escrita de contos de FC de autoria feminina. Mais especificamente, pondero sobre as adversidades sócio-históricas e culturais que dificultaram o acesso e a visibilidade feminina dentro desse gênero; pontuo as diferenças entre ficção científica e ficção especulativa; e apresento uma reflexão sobre o protagonismo feminino na FC de autoria feminina, pontos relevantes para a composição do universo ficcional em foco sob minhas lentes.

No segundo capítulo, denominado “A maternidade ciborgue em ‘Eu, incubadora’, de Aline Valek”, realizo uma análise sobre a reconfiguração da representação da maternidade presente no conto, referido no título, uma vez que esta temática não apenas subjaz muitas produções no gênero da FC de autoria feminina, como também continua na pauta dos debates

feministas. Além disso, construo uma reflexão sobre o ser ciborgue apresentado no conto, com foco na metáfora do ciborgue.

No terceiro capítulo, nomeado “A reconfiguração da metáfora do ciborgue em ‘Boneca’, de Clara Madrigano”, contextualizo o conto em associação a uma tradição literária que metaforiza a construção de corpos femininos artificiais. Construo também uma crítica em relação à exploração dos corpos femininos não-humanos, com a exploração do motivo literário do corpo ciborgue feminino.

O quarto capítulo propõe uma leitura sob as lentes do feminismo decolonial, conforme sugerido pelo título “Vislumbres de uma utopia decolonial no conto ‘Feito bicho na lama’, de Camila Fernandes”. Esta seção apresenta uma análise da obra a partir da comparação entre a sociedade nela retratada e a tentativa de criação de uma sociedade de resistência. Além disso, proponho uma leitura do protagonismo feminino em uma perspectiva renovada, que desafia os modos mais tradicionais de refletirmos sobre o assunto. Nas considerações finais, intitulada “Protagonismos femininos no horizonte da ficção científica”, realizo uma reflexão sobre os tipos de protagonismos femininos que discuto nesta dissertação.

A seguir, elaboro uma reflexão sobre as dificuldades sócio-históricas e culturais que impediam às mulheres o acesso e a visibilidade no gênero da FC. Pontuo as diferenças entre ficção científica, ficção especulativa e distopia; e apresento uma reflexão sobre o protagonismo feminino na ficção científica de autoria feminina.

1. PROTAGONISMO FEMININO NA FICÇÃO CIENTÍFICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

1.1 Os trilhos da escrita de autoria feminina na literatura

A primeira onda¹¹ do feminismo ocorreu no final do século XIX e início do século XX, na Inglaterra, na França e nos Estados Unidos, quando mulheres saíram às ruas no movimento sufragista para protestar pelo direito ao voto. Nesse contexto, houve a publicação do ensaio *Um teto para todas* (2014 [1929]), de Virginia Woolf, na Inglaterra, obra crucial para refletir sobre as relações entre mulheres e literatura, como também um marco inaugural no desenvolvimento do que viria a se consolidar como a crítica feminista.¹²

A obra levanta algumas problematizações, no início do segundo capítulo, tais como “Por que um sexo¹³ é tão próspero e o outro tão pobre? Que efeito tem a pobreza sobre a ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte?” (Woolf, 2014 [1929], p. 41). Dentre essas e outras questões abordadas no ensaio, pode-se afirmar que a seguinte indagação serve como a base principal para demais: “Por que um sexo é tão próspero e o outro tão pobre?”. Tal questionamento perdura até a atualidade e ecoa nos diversos âmbitos da atuação do ser humano, um deles é a literatura.

No decorrer do seu texto, Woolf apresenta motivos e fatores que facilitam a

¹¹ A construção de uma narrativa descritiva da história do feminismo em termos de ondas vem sendo alvo da crítica feminista decolonial. No entanto, recorro a esta divisão uma vez que ela permanece esclarecedora para as percepções que exploro no presente estudo, conforme exponho na discussão que segue. Cabe ressaltar, ainda, que os recentes direcionamentos crítico-feministas desestabilizam pertinentemente a concepção de uma narrativa única que nos defina, o que pode acarretar apagamentos e supressões, principalmente em relação aos feminismos situados fora do eixo do hemisfério norte. Nesse sentido, vozes como a de Françoise Vergès se destacam ao questionarem as metáforas da onda e da geração na historiografia feminista: “Não se trata nem de uma ‘nova onda’, nem de uma ‘nova geração’, para usar as fórmulas favoritas que mascaram as vias múltiplas dos movimentos das mulheres, mas de uma nova etapa no processo de decolonização, que, sabemos, é um longo processo histórico. Essas duas fórmulas (onda e geração) contribuem para o apagamento do longo trabalho subterrâneo que permite às tradições esquecidas renascerem e ocultam o próprio fato de que elas foram soterradas; em outras palavras, essa metáfora confia uma responsabilidade histórica a um fenômeno mecânico (‘onda’) ou demográfico (‘geração’)” (Vergès, 2020, p. 28). Considerando o contexto do século XXI em que realizo o presente estudo, cabe ressaltar a flexibilidade no tocante às narrativas do feminismo, com vistas a expandi-las à medida que examinamos as expressões artísticas e literárias, especialmente as produzidas no sul global.

¹² Parte da reflexão desta seção é encontrada em Belo (2022).

¹³ Em 1929, Woolf utiliza o termo “sexo”, porém, com o desenvolvimento dos Estudos Feministas, passou-se a adotar o termo “gênero”, por ser mais abrangente em relação às problemáticas das discussões sobre a opressão perpetrada contra não-homens. Além disso, “gênero” se relaciona mais diretamente com a representação e a (des)construção social, afastando-se de enfoques biologizantes baseados na dicotomia entre natureza e cultura.

possibilidade de escrita de livros por homens e expõe as diferenças de oportunidades, acesso e produção dos bens da cultura entre os gêneros. Além disso, a autora discute sobre os recursos materiais necessários para uma mulher poder ter acesso ao mundo da escrita. Apesar de nascida em uma condição social confortável, a escritora britânica enfrentava dificuldades relacionadas às questões de gênero, assim como afirma Marília Leite (2017, p. 9): “incomodavam Woolf, sobretudo, as diferenças de oportunidades fornecidas a homens e mulheres, tendo sido ela mesma, assim como sua irmã, educada em casa, sem jamais ter frequentado a universidade”.

Além do sexismo referente aos bens materiais e às dinâmicas sociais, saliento o fato do cânone literário ser composto, em sua maioria, por homens cis, héteros, brancos e de classe social favorecida. Woolf, no mesmo ensaio, trata sobre esse assunto e expõe como ilustração dessa manobra a opinião misógina de Oscar Browning: “a impressão que tinha, depois de olhar qualquer conjunto de teses, era que, não importa a nota que ele desse, a melhor mulher era intelectualmente inferior ao pior homem” (Woolf, 2014, p. 79). Ao revisitar essa ideia, Leite (2017), em sua dissertação, afirma que:

Woolf usa o argumento [...] de que as mulheres foram sistematicamente postas do lado de fora das tradições acadêmicas, literárias e científicas, e que ao mesmo tempo, pode ser melhor estar trancada do lado de fora do que estar trancada do lado de dentro (Leite, 2017, p. 9).

Ao serem trancadas do lado de fora e excluídas do acesso às instituições, como a educação e o sistema literário, essas mulheres ressignificaram suas realidades e se apropriaram, de modo a abrir espaço para a criação de novas formas de escrita literária. É pertinente, então, a partir do pensamento inovador de Woolf, considerar a maneira pela qual ocorreu a formação do cânone literário e, também, a consolidação da própria crítica literária na sociedade britânica do início do século XX.

De acordo com Rita Terezinha Schmidt (2017, p. 156), “é preciso atentar para o fato de que o gênero do discurso sério, objetivo, competente e legitimado pela cultura sempre foi o masculino, tomado como universal”. Essa crítica e esse cânone foram formados por noções e ideologias pertencentes a indivíduos que dominavam o conhecimento, ou seja, homens de determinada classe, gênero e raça, como apontei acima. Dessa forma, o cânone literário é resultante das ideologias da classe dominante e de tensões da sociedade. Porém,

sendo um constructo cultural, o cânone pode (e deve) ser questionado, desconstruído e reconstruído, como proposto pela crítica feminista da cultura.¹⁴

A segunda onda do feminismo iniciou entre as décadas de 1960 e 1970, nos Estados Unidos da América. No contexto do norte global, houve um resgate de textos de autoria feminina – e de teor feminista – que haviam sido esquecidos (Funck, 1998). Com essa onda, vieram à tona reivindicações que se fundamentaram na política de identidade entre mulheres e na recusa de alicerces patriarcais, visando à igualdade entre os gêneros. Aconteceu, também, uma maior circulação de textos de autoria feminina, tanto os esquecidos, resgatados por leitoras feministas, quanto os novos. Ademais, outras pesquisas foram iniciadas, provocando novos questionamentos estéticos, estratégias interpretativas, hábitos de leituras e um novo pensamento crítico feminista (Kolodny, 2017). No Brasil, Zahidé Muzart inaugurou um trabalho extenso e pioneiro de resgate. Em 1995, acompanhada por Susana Funck e Elvira Sponholz, fundou a Editora Mulheres, selo responsável pela publicação de diversas obras de suma importância, dentre as quais algumas haviam sido negligenciadas pela cultura patriarcal.¹⁵

Esta revisão da produção literária está em alinhamento com a noção da língua e da literatura como importantes fatores de construção social. Por muito tempo, a literatura foi vista apenas como mais um meio de representação da realidade. Porém, a partir dos anos 1960 e 1970, época em que a segunda onda do movimento cristaliza a crítica literária feminista, a “representação começa a ser vista, ao contrário, como a própria construção, pelo discurso, de identidades e relações de poder” (Funck, 2016, p. 367).

Dessa forma, as construções de gênero começaram a ser observadas dentro da linguagem e do texto literário, o que levou os estudos feministas a desafiar e questionarem tais formações. Dito isso, a crítica literária feminista passa a se preocupar com as questões relativas às construções sociais de gênero e torna-se mais consciente de seu papel nessa era do feminismo, ou seja, trata-se não apenas de revisitar os termos e as configurações dos textos literários, mas, também, de revisitar os cânones.

Das obras escritas por mulheres há alguns séculos, poucas foram publicadas e, na

¹⁴ Discutirei mais sobre o cânone e sua desconstrução no decorrer do capítulo.

¹⁵ Neste conjunto encontra-se publicada no Brasil pela primeira vez a obra proto-feminista e proto-utópica *A cidade das damas* (2012), de Christine de Pizan, texto originalmente publicado em 1405 e traduzido por Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne.

contemporaneidade, ainda convivemos com dificuldades relativas à visibilidade da escrita literária feminina, sobretudo em alguns gêneros literários, como a ficção científica, cujo domínio tem sido masculino. Alguns dos motivos para a não inserção das mulheres no âmbito público, por meio da ação simbólica da escrita, foram explorados por Leite (2017), ao retornar às ideias de Woolf:

As exigências dos rituais sociais, a falta de experiências que não as domésticas, a submissão imposta pelas figuras masculinas, a falta de recursos e a restrição de seu acesso à educação e à leitura são as principais causas apontadas pela escritora [Woolf] como responsáveis pelo apagamento (Leite, 2017, p. 15).

Leite (2017, p. 23) afirma ainda que “o fortalecimento do feminismo trouxe o desejo de conhecer obras escritas por mulheres, na tentativa de renovar e restaurar uma tradução e um cânone dominado por presenças masculinas”. A partir desse fortalecimento na renovação do cânone e na re-visão de textos antigos sob um novo olhar crítico (Rich, 2017 [1971]), um dos gêneros literários cuja produção emerge no âmbito da autoria feminina e que, por sua vez, suscita leituras sob uma perspectiva de gênero é a FC. Assim como afirma Susana Funck (2016, p. 117), “[u]ma das mais produtivas e incessantes áreas de investigação tem sido a relação entre mulher e ficção, especialmente o romance e suas formas mais populares, como ficção científica, a fantasia, a utopia e o romance policial”. Na literatura anglófona, autoras como Mary Shelley, Ursula Le Guin, Joanna Russ, Margaret Atwood, Marge Piercy, Octavia Butler, dentre outros nomes, evidenciam o pioneirismo e a escrita de FC por mulheres desde o século XIX¹⁶; assim como evocam a necessidade de uma maior atenção por parte das/os estudiosas/os para esses textos, alguns dos quais se tornaram emblemáticos e canônicos, marcando de maneira indelével a história desse gênero literário.

Nas últimas décadas, houve um enfoque mais amplo no âmbito da FC. Ressalto, por exemplo, levantamentos bibliográficos que listam FC, utopias e distopias de autoria feminina, como, por exemplo, a compilação de uma lista intitulada “Ficções científicas, utopias e distopias de autoria feminina em língua inglesa - um recorte bibliográfico”, elaborada por Analice Leandro, presente no livro *Mundos gendrados alternativamente: ficção científica*,

¹⁶ A autoria feminina em gêneros especulativos é perceptível em séculos anteriores, conforme observado em *The Blazing World* (1655), de Margaret Cavendish. Uma extensa lista dessa produção está disponível em “A Celebration of Women Writers”, compilada por Mary Mark Ockerbloom (online). Esta genealogia abre caminhos para o surgimento do que hoje reconhecemos como FC, que tem em Shelley uma precursora.

utopia, distopia (2011).¹⁷ A crítica literária contemporânea, pensada de forma mais generalizada, ainda segue invisibilizando gêneros como a FC, como é possível observar no estudo “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004” (2005), de Regina Dalcastagnè. Nesse trabalho, são investigadas as características dessa personagem, a partir de diversas obras de diferentes gêneros. No entanto, textos de FC, romance policial, literatura de autoajuda ou infanto-juvenil foram excluídos, pois são “considerados [gêneros] menores e foram sub-campos próprios, às margens do campo literário” (Dalcastagnè, 2005, p. 24).

Nesse mesmo estudo, Dalcastagnè argumenta sobre aqueles que são “excluídos do universo do fazer literário” (p. 17), pois a definição de literatura, segundo a pesquisadora, é reducionista e negligencia algumas formas de expressão. Em outras palavras, alguns grupos minoritários – trabalhadoras/es e mulheres – “são incapazes de produzir literatura exatamente porque a definição de ‘literatura’ exclui suas formas de expressão. Ou seja, a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros” (p. 17). Na próxima seção, apresento uma reflexão sobre ficção científica, ficção especulativa e distopia.

1.2. Um olhar sobre a ficção científica, ficção especulativa e distopia

Recentemente, pesquisadoras e pesquisadores têm produzido trabalhos que reconhecem e destacam a autoria feminina no gênero FC, problematizando as relações de gênero. A título de exemplo, ressalto, dentre outros levantamentos, a lista bibliográfica intitulada *Pre-1950 Utopias and Science Fiction by Women – An Annotated Reading List of Online Editions* (Utopias e ficção científica escritas por mulheres pré-1950 – uma lista de leitura anotada de edições on-line, em tradução livre). Segundo Juliana Lima (2018, n. p.), a compilação realiza uma retrospectiva da “tradição literária ocidental contínua desde o século 17 até o presente”. Estudos como os de Ursula Le Guin (1989), Joanna Russ (1995), Susana Funck (1998), Ildney Cavalcanti (1999), Margaret Atwood (2011), entre outros, analisam essas produções e demonstram uma notável tendência crítica feminista que problematiza as interfaces entre FC e as representações de gênero. Além das obras literárias, as adaptações audiovisuais têm sido popularizadas, conforme apontado por Lima (2018),

¹⁷ Leandro (2011) dá continuidade à lista que Cavalcanti realiza em sua tese de doutorado, cf. Cavalcanti (1999).

A ficção científica escrita por mulheres, com viés feminista, tem se popularizado recentemente a partir de adaptações audiovisuais de algumas obras, como é o caso de “O Conto da Aia” [sic], da canadense Margaret Atwood e, inclusive, de edições brasileiras de obras de Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), Ursula K. Le Guin (1929-2018) e Octavia Butler (1947-2006) (Lima, 2018, n. p.).

Esse crescente interesse pelas questões de gênero na escrita de autoria feminina no gênero FC se tornou, portanto, notório no universo da crítica literária e fora dele. No entanto, isso tem sido mais impactante nas obras escritas em língua inglesa. É preciso também investigar, do mesmo modo, as produções em língua portuguesa no Brasil, para melhor analisar e compreender de que maneira as autoras brasileiras vêm escrevendo FC; quais são as questões temáticas mais relevantes para esse contexto; quais traços e motivos literários são mais recorrentes, visibilizando e problematizando a escrita de FC por mulheres em nossa sociedade.

Margaret Atwood (2011) aponta um estreito nexo entre ficção científica (FC) e ficção especulativa (FE)¹⁸, uma vez que esses gêneros geram extrapolações narrativas que constituem mundos alternativos situados e um espaço-tempo também alternativo, comumente no futuro. Enquanto a FC, geralmente, constrói mundos paralelos a partir de premissas científicas, a FE pode, mais amplamente, utilizar-se de premissas fantásticas, mágicas e até sobrenaturais para construir seus argumentos. A esse respeito, Atwood afirma que:

[...] se a sua escrita sobre o futuro não for previsão jornalística, provavelmente será algo que as pessoas chamarão de *ficção científica ou ficção especulativa*. Os termos são fluidos como vimos. *Alguns usam a ficção especulativa como um guarda-chuva que cobre a ficção científica e todas as suas formas hifenizadas – fantasia de ficção científica e assim por diante – e outras escolherão o contrário*. Os romances de SF, é claro, podem se colocar em realidades imaginadas em paralelo, ou há muito tempo, e/ou em planetas distantes. Mas todos esses locais têm algo em comum: eles não existem e sua inexistência é de uma ordem diferente da inexistência de Bobs e Carols e Teds e Alices de romances realistas (Atwood, 2011, p. 59, grifos meus).¹⁹

¹⁸ No inglês, a sigla SF pode significar os dois: ficção científica e/ou especulativa. Tal detalhe importa porque, mais adiante, será apontado o diálogo com a ideia de SF segundo Donna Haraway, que incorpora o “s” de “speculative” em associação direta à fabulação especulativa feminista, e também à ciência (science).

¹⁹ Todas as traduções para o português são de minha autoria, excetuando-se os casos em que as tradutoras e tradutores são referenciadas/os ao final. Original: “[...] if your writing about the future isn’t forecast journalism, it will most likely be something people will call either science fiction or speculative fiction. The terms are fluid, as we’ve seen. Some use speculative fiction as an umbrella covering science fiction and all its hyphenated forms – science-fiction fantasy and so forth – and others choose the reverse. SF novels of course can set themselves in

Conforme já referenciado acima, no sentido de visibilizar uma produção, Leandro (2011) compôs uma lista de obras deste universo, a partir da premissa de que FC e FE se avizinham, o que fica claro quando a autora “apresenta obras de autoria feminina que se inscrevem no gênero literário da ficção especulativa, mais especificamente ficção científica, publicadas entre 1967 e 2010” (Leandro, 2011, p. 199).

De modo geral, críticas feministas vêm apontando para a importância dos gêneros especulativos na construção de uma crítica gendrada da contemporaneidade. Como ilustração, cito as palavras de Funck (2011, p. 7): “[a] ficção especulativa, em especial, ao permitir a criação de mundos novos e diferentes, apresenta alternativas para arranjos sociais naturalizados e práticas de gênero culturalmente cristalizadas, mesmo que invariáveis de um ponto de vista realista”. Assim, a ficção científica feminista nos permite repensar a FC em relação à literatura e à mulher. Como afirma Funck (2016, p. 115) “[u]ma tradição vem sendo (re)criada e teorias de produção literária vêm sendo (re)formuladas”. Essa reformulação se faz necessária, pois:

[a]té muito recentemente, a representação da mulher na literatura era feita a partir do desejo heterossexual masculino, tanto nas ficções escritas por homens quanto naquelas produzidas por mulheres. Pois ninguém cria seu mundo ficcional do nada. Escreve-se a partir de uma tradição literária, negociando-se entre significados herdados e posicionamentos alternativos, mas sempre em relação ao que está culturalmente disponível (Funck, 2016, p. 115).

Ao refletirmos sobre a presença feminina na esfera do universo da FC, é relevante lembrar que o romance *Frankenstein ou o Prometeu moderno* (2015 [1818]), de Mary Shelley, configura-se como um marco inaugural. Segundo *The encyclopedia of science fiction* (1995), de John Clute e Peter Nicholls, a obra de Shelley teria sido a primeira ficção científica: “Brian W. Aldiss argumenta sobre sua importância como o primeiro romance genuíno de *SF*, a primeira interpretação das relações entre humanidade e ciência através da imagem dual da natureza da humanidade apropriada à uma era da Ciência” (1979, p. 1099).²⁰ O romance conta a história de Victor Frankenstein, cientista que cria o monstro que

parallel imagined realities, or long ago, and/or on planets far away. But all these locations have something in common: they don't exist, and their non-existence is of a different order than the non-existence of the realistic novel's Bobs and Carols and Teds and Alices”.

²⁰ Texto original: “Brian W. Aldiss argues its importance as the first genuine sf novel, the first significant rendering of the relations between mankind and Science through an image of mankind's dual nature appropriate

não tem nome, a partir de restos mortais. A obra também é considerada gótica por abordar temas como horror, obsessão e monstruosidade. *O livro da literatura* (2015) apresenta a obra apenas como um livro gótico, o que considero como algo problemático, já que a narrativa é vista como inaugural para a FC. É possível olhar para esse movimento como um certo apagamento do gênero da FC, traço que também é central para a composição da obra, como já é reconhecido. Um dos traços literários mais recorrentes na FC, desde a publicação de *Frankenstein ou o Prometeu moderno* (2015 [1818]), tem sido a criação de seres artificiais. Este artifício está presente em dois dos contos que analiso nos capítulos seguintes.

Discuto, agora, sobre as interfaces entre FC e FE, espaço simbólico em que estão situados os contos em estudo. Marek Oziewicz, em seu estudo intitulado “Speculative Fiction” (2017), ficção especulativa em português, propõe três definições. A primeira delas descreve a FE como um subgênero da FC, focado em explorar questões humanas em vez de aspectos tecnológicos; a segunda, como um gênero oposto à FC, com enfoque exclusivo em futuros possíveis; e, a terceira, como uma super categoria para todos os gêneros que se afastam da imitação, ou seja, os modos menos miméticos de narração.

No início da discussão em seu texto, a autora afirma que, em se tratando de FE, é possível encontrar mais perguntas do que respostas, ponto crucial desenvolvido durante todo o seu estudo. Oziewicz (2017) apresenta vários questionamentos e definições, porém nenhuma conclusiva, ou seja, formula os conceitos para que a/o leitora/or alcance suas próprias conclusões. A exposição que segue aborda algumas das acepções do termo, com enfoque na que guia o presente trabalho.

Robert A. Heinlein foi a primeira pessoa a propor o termo FE, em 1941, e o divulgou, em 1947, em seu ensaio “Speculative Fiction” (Oziewicz, 2017). Para Heinlein, a FE “captura a mais alta aspiração da ficção científica e inclui suas obras de alta qualidade” (Oziewicz, 2017, p. 3). Atwood tem uma visão similar à de Heinlein sobre a FE, conforme afirma Felipe Benicio de Lima (2022):

Tanto Heinlein, que foi o responsável pela criação do termo no final dos anos 1940, quanto Atwood usaram *ficção especulativa* para descrever um modo ficcional distinto da ficção científica. Para Heinlein (1964), a ficção especulativa seria escrita a partir de teorias científicas válidas (o que hoje é

to an age of Science.”

chamado de ficção científica *hard*), ou pelo menos forneceria uma explicação plausível para as inovações que apresenta em suas páginas, e, no entanto, esse tipo de ficção estaria mais preocupada com os problemas humanos advindos desses cenários extrapolados do que com a invenção de máquinas ou dispositivos. Indiretamente, ao postular essas e outras regras, Heinlein deixa de fora uma gama de obras, sobretudo aquelas publicadas nas *pulp magazines* — ironicamente, as que foram responsáveis pela popularização do gênero — as quais ou estão demasiadamente preocupadas com as invenções tecnológicas ou, a exemplo das *space opera*, simplesmente prescindem de qualquer explicação plausível para os raios *lasers*, as viagens intergalácticas, o teletransporte etc. Atwood (2011), de maneira semelhante, irá afirmar que a ficção científica trata de “coisas que não poderiam acontecer”, como a invasão marciana descrita em *Guerra dos mundos* (*War of the worlds*, 1897), de Wells; enquanto a ficção especulativa trata de “coisas que realmente poderiam acontecer, mas que simplesmente ainda não tinham acontecido quando o/a autor/a escreveu seu livro”, como os submarinos e as viagens de balão das histórias de Júlio Verne (ATWOOD, 2011, p. 6) (Lima, 2022, p. 56, grifos do autor).

Atenta às críticas apontadas acima por Lima (2022), os pontos de vista sobre a FE, a partir das posições de Heinlein e Atwood, são diferentes daqueles que defendo neste estudo. Das três definições propostas por Oziewicz (2017), opto pela última para exploração nesta dissertação. A definição de FE, com a qual concordo, dialoga com a ideia de uma super categoria que pode ser vista como um guarda-chuva e que abrange diversos outros gêneros como ficção científica, fantasia, horror e mais gêneros. Em um estudo anterior, afirmo que (2022):

[e]nquanto a FC, de maneira geral, constrói mundos alternativos a partir de premissas científicas, a ficção especulativa pode utilizar-se de premissas fantásticas, mágicas e até sobrenaturais para construir seus argumentos. Embora não haja consenso em relação a essas divisões, é fato que ambas, por meio de uma projeção futurista, propõem um lugar na ficção que questiona, problematiza e imagina mundos alternativos que dialogam [...] com o presente histórico na fundação de seus enredos (Belo, 2022, p. 22).

Em contrapartida, a definição de FC é algo difícil de se delinear, pois existem várias perspectivas e vários pontos de vista. Uma definição que enfoca especificamente a temporalidade da narrativa é a de Raul Fiker (1985):

[...] se escolhermos um nome como “literatura de antecipação” – que é um dos muitos nomes alternativos propostos para a ficção científica – estamos definindo o gênero como relativo a apenas ao futuro e limitando-o a um tipo específico de FC, quando sem-número de histórias do gênero se passam no passado ou no presente, apresentando, por exemplo, passados ou presentes alternativos (p. 11).

O autor afirma que definir FC como “literatura de antecipação” não é suficiente, pois as temporalidades narrativas são construídas para além dessas especificidades. A FC pode ser lida em passados alternativos, presentes singulares ou futuros imaginados. As narrativas recortadas nesta dissertação exploram futuros alternativos, o que reforça a continuidade da presença deste traço estruturante do gênero na contemporaneidade. Ressalto, porém, que os sentidos da FC enquanto gênero específico continuam a ser explorados.

Por outro viés, Fábio Fernandes, em seu livro *A construção do imaginário cyber* (2006), afirma que obras de FC “nem sempre [são] vinculadas diretamente ao uso de tecnologia” (Fernandes, 2006, p. 32). Como é o caso das ficções mencionadas no levantamento e seleção que realizo e sintetizo na seção anterior, na qual exponho contos que, além dos elementos tecnológicos, também apresentam trânsitos interplanetários. Abordo, a seguir, alguns contornos deste gênero a partir de eixos que dialogam com os contos selecionados: a temporalidade narrativa, o uso da tecnologia, o potencial hibridismo sugerido pelas iniciais *SF*.

Donna Haraway apresenta, em seu livro *Ficar com o problema: fazer parentes com Chthuluceno* (2023), um acrônimo com as iniciais *SF*, que só é melhor compreensível em língua inglesa, pois, na tradução para língua portuguesa, perde-se a dinâmica de sentidos sugeridos pelas referidas iniciais. Para Haraway, *SF* é um signo que pode designar e abranger sentidos tais como “science fiction, speculative fabulation, string figures, speculative feminism, science fact, so far” (2023, p. 15).²¹ Para a autora, esses signos estão interligados. Haraway (2023), afirma que:

SF é a sigla para *science fiction* [ficção científica], *speculative feminism* [feminismo especulativo], *science fantasy* [fantasia científica], *speculative fabulation* [fabulação especulativa], *science fact* [fatos científicos] e, além disso, *string figures* [figuras de barbante]. Brincar com figuras de barbante tem a ver com dar e receber padrões, soltar os fios e falhar – mas, às vezes, encontra-se algo que funciona, algo consequente e talvez até mesmo belo, que não estava ali antes. Esses jogos tratam da retransmissão de conexão que importam, da narração de histórias de mão em mão, dígito sobre dígito, de um local de vínculo a outro, a fim de fabricar as condições para o florescimento finito na Terra, em terra. As figuras de barbante exigem que se fique parado para receber os fios e passar adiante os padrões. Esses jogos podem ser feitos por muitos seres, com quaisquer tipos de extremidades, contanto que o ritmo entre dar e receber seja sustentado (2023, p. 26-27).

²¹ Texto traduzido: “ficção científica, fabulação especulativa, figuras de barbante, feminismo especulativo, fato científico, até agora” (o original permanece no texto para melhor entendimento da discussão).

A autora explora as múltiplas interpretações para a sigla *SF*, dentre elas o conceito de *string figures* ou “figuras de barbante”, também conhecido como cama de gato. Tal artifício é usado metaforicamente para ilustrar a ideia de criar e compartilhar padrões, de modo que o ato de “brincar” com esses padrões envolve dar e receber, soltar e reencontrar algo novo e com significado. Todo esse processo exige paciência e colaboração, no qual o equilíbrio deve ser mantido. Isso também acontece dentro do processo da construção narrativa, no qual, muitas vezes, as autoras precisam criar mundos inteiramente novos, desenvolver sociedades e tecnologias que podem não existir na realidade ainda, como mencionado nos contos apresentados na introdução. Esses mundos e narrativas são “padrões” adicionados à tapeçaria da ficção científica.

Outro ponto importante mencionado por Hawaray (2023) é o *so far*, que pode ser traduzido para “até agora”, o que sugere que, até o momento, há essas possibilidades para *SF*, mas, no futuro, poderão surgir outras mais. Isso se alinha à própria FC, que sempre está explorando o desconhecido, simbolizando o processo de evolução e adaptação, no qual cada configuração representa um passo em direção a um futuro. *SF* é um conceito que reflete tanto a complexidade dos padrões narrativos quanto a necessidade de imaginar e moldar futuros alternativos, sob um olhar feminista.

Uma das definições clássicas e mais conhecidas é a de Darko Suvin. No livro *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre* (1979), Suvin argumenta que a FC seria a “*literatura do estranhamento cognitivo*” (Suvin, 1979, p. 4, grifos do autor). Para o autor, o *novum* está relacionado a uma novidade ou inovação que possa ser explicada de maneira racional, ou seja, com base no cognitivo, mas que também seja plausível dentro das leis do mundo ficcional. Para Suvin, o *novum* é um elemento essencial na FC, pois é o que a distingue tanto da narrativa fantástica quanto do mundo real.

Em suma, o *novum* atua como um catalisador para gerar um sentimento de distanciamento ou “*estranhamento cognitivo*”, conceito utilizado pelo teórico para descrever a experiência da/o leitora/or ao se sentir simultaneamente afastado e, ao mesmo tempo, engajado criticamente com o mundo familiar, visto através da lente do desconhecido. Por conseguinte, é possível observar que FC seria uma literatura que produz esse tipo de

estranhamento, o que a distingue de outros gêneros ficcionais, como a fantasia e o horror, por exemplo.

Tom Moylan afirma que “Suvin observa na produção do *novum* textual que tira a FC da categoria de simples história de aventura e a coloca dentro do âmbito da ficção crítica de estranhamento cognitivo” (Moylan, 2016, p. 110). A partir do *novum* textual e do estranhamento cognitivo gerado pela narrativa, é possível refletir e criticar a sociedade do mundo real. Ao considerar que as narrativas distópicas surgem a partir dos medos e das ansiedades contemporâneas, enraizadas em preocupações do mundo real, observo que as dinâmicas da FC exploradas acima favorecem os meios para realização da própria distopia.

Para Lyman Tower Sargent (1994), a distopia é definida como “uma sociedade não existente descrita em considerável detalhe e normalmente localizada em um tempo e espaço que a/o autora/or pretendeu que a/o leitora/or contemporânea/o percebesse como consideravelmente pior do que a sociedade em que essa/e leitora/or vivia” (Sargent, 1994, p. 9).²² Os contos que analiso nos capítulos posteriores podem ser lidos como distópicos, ou como FC distópica, pois apresentam realidades piores do que as que vivemos, especialmente ao utilizar lentes feministas.

Para Moylan (2016), normalmente, acontece um evento que faz a/o protagonista despertar para a realidade na qual está imersa/o, tendo, assim, uma ruptura na contranarrativa. Esta seria a perspectiva dos rebeldes em distopias, oferecendo uma visão oposta à narrativa oficial promovida pelo governo distópico. O autor destaca que:

[c]omo em grande parte da FC, o/a protagonista (e o/a leitor/a) sempre é retratado/a como já no mundo em questão, imerso/a, de modo irrefletido, na sociedade. Porém, a contranarrativa se desenvolve conforme os/as 'cidadãos/as distópicos/as' mudam de um aparente contentamento para uma experiência de alienação que é seguida de um crescente despertar, e então uma ação que leva a um evento climático que pode (ou não) desafiar ou mudar a sociedade (Moylan, 2016, p. 81).

Imersa/o em uma situação de conformidade inicial com o mundo ficcional à sua volta, a partir da contranarrativa, a/o protagonista começa a perceber as injustiças ao seu redor. Neste ponto, as/os personagens das distopias saem de um estado de alienação para um despertar gerado

²² Texto original: “a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably better than the society in which that reader lived”.

pelo estranhamento, fazendo com que a personagem entenda as realidades distorcidas do lugar onde vive.

Diante do exposto, entendo a FC, conforme já apresentado, a partir da noção do estranhamento cognitivo, evocado por meio de um *novum* ficcional, que não se encontra necessariamente imbricado com metáforas tecnológicas, como ressalta Fernandes (2006). Os contos de Valek, Madrigano e Fernandes, que analiso nos capítulos a seguir, são lidos dentro do universo da FE, mais especificamente como pertencentes à constelação das narrativas em FC, aqui entendido como uma forma híbrida, a partir das potenciais fusões sugeridas por Haraway (2023) para a *SF*. Todos os contos apresentam temporalidades futuras, um *novum* figurado por meio de tecnologias resultantes do avanço científico e tramas que giram em torno de protagonismos femininos que desafiam e desconstroem padrões tradicionais de heroísmo.

Em “A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura” (2003), Ildney Cavalcanti propõe uma reflexão sobre as distopias feministas, a partir do mito de Pandora. A autora afirma que “as distopias feministas desenham infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra mulheres, mapeando assim a sociedade contemporânea” (p. 338). Além do seu diálogo com a FC, os contos que analiso podem ser lidos a partir das lentes da distopia feminista, como já expressei anteriormente, pois apresentam sociedades distópicas que são “infernos patriarcais”, em que homens são representados como tendo o comando da sociedade e dos corpos das mulheres, apesar de o fazerem em diferentes intensidades, conforme aponto nas análises.

Na próxima seção, apresento uma reflexão acerca do protagonismo das mulheres na ficção científica e abordo as concepções de heroína e herói, com vistas a observar suas reconfigurações literárias nas obras em foco.

1.3 O protagonismo feminino na ficção científica

Nos clássicos da literatura, a maioria das personagens principais é representada em papéis estereotipados, como os de boa moça, enfeitando as histórias como parceiras românticas, musas, damas indefesas; ou ainda em seu potencial destruidor, como vadias, sedutoras ou bruxas. Rich (2017 [1971]) escreve, no seu já mencionado ensaio intitulado

“Quando da morte acordarmos: a escrita como re-visão”, que é preciso que façamos uma re-visão de uma tradição composta pelo que já foi escrito e reconhecido, a partir de um novo olhar, sob uma nova perspectiva crítica. É de tal forma que estamos recontando, por exemplo, as personagens da mitologia, como a Medusa²³, e as histórias de tantas outras mulheres que foram silenciadas e/ou retratadas como bruxas más ou vilãs.

Um questionamento que perdura no feminismo é: como essas personagens estão sendo apresentadas e desenvolvidas nas histórias? Anteriormente, na seção 1.1, discorro sobre a ausência e o apagamento das mulheres no âmbito da escrita literária, o que suscitou uma gama de histórias contadas por homens que retratam as mulheres no centro das narrativas apenas como objeto do desejo masculino, musas, damas indefesas, bruxas ou sedutoras; não como protagonistas que desempenhem papéis mais interessantes, sob uma perspectiva feminista de leitura. Durante esta seção, discuto sobre o que defendo como “protagonista da história”, sob tal ótica.

Hélène Cixous, no manifesto “O riso da Medusa” (2017 [1975]), defende a importância das mulheres escreverem sobre si, visto que devem usar a palavra como arma para (re)contar as suas histórias. Cixous afirma que:

[é] preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre mulher e traga as mulheres à escrita, de onde elas foram tão violentamente distanciadas quanto foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com a mesma letal finalidade. A mulher precisa se colocar no texto – como no mundo, e na história –, através de seu próprio movimento (2017, p. 129).

O ensaio de Cixous é de 1975, e o de Rich, de 1971. Ambos dialogam entre si, pois afirmam a necessidade de resgatar as mulheres para o âmbito da história, seja mediante re-visão do que já está escrito; seja a partir da escrita de novos textos, colocando as mulheres como elemento central; seja como articuladoras do próprio desejo, como agentes que lutam para realizá-lo, como sobreviventes e/ou como mantenedoras de suas memórias e reladoras de suas histórias.

²³ Para uma importante revisão feminista deste mito, cf. “O riso da Medusa” (2017 [1975]), de Hélène Cixous.

Uma tendência bastante perceptível por parte do cinema contemporâneo é a re-visão dos contos de fadas²⁴ – *live action* –,²⁵ a partir de propostas narrativas alternativas às dos enredos das histórias tradicionais. Recentemente, ainda no ano de 2023, foi lançado o *live action A pequena sereia* (2023), dirigido por Rob Marshall, com o protagonismo de Halle Bailey, uma atriz negra. A priori, quando divulgado o *trailer*, o fato da protagonista ser negra – e não branca e ruiva, como o clássico da Disney de 1989 –, suscitou muitos comentários negativos.

Outro conto de fadas que está sendo re-adaptado para o cinema é o filme inaugural da Disney, *Branca de Neve*, que já recebe críticas antes mesmo do lançamento. A atriz que representa a protagonista, Rachel Zegler, afirma que não estamos mais em 1937 e que, por isso, “nós com certeza fizemos um ‘Branca de Neve’ no qual ela não vai ser salva pelo príncipe”.²⁶ Na trama original, que é contada e recontada por vários séculos e gerações, a protagonista é representada como uma mulher indefesa que foi amaldiçoada, devido a sua extrema beleza, ao morder uma maçã envenenada e padecer de um sono eterno em uma caixa de vidro. Posteriormente, foi salva pelo príncipe. Entretanto, no percurso da narrativa, a protagonista enfrenta e reage em face a várias adversidades: é expulsa do seu lar, convence o caçador a não matá-la, subverte homens estranhos a lhe dar abrigo e um venerado príncipe aparece no final do filme/história para salvá-la. Esse movimento de recontagem dos contos de fadas está associado à ideia de re-visão enquanto ato estético e político de escrita feminista, conforme proposto por Rich (1971).

Joanna Russ, em seu artigo “What can a heroine do? or why women can’t write” (1995 [1972]), argumenta que apenas modificar o sexo de uma personagem em uma narrativa não seria o bastante para garantir um protagonismo feminino – mas não apenas isso: que seja caracterizado por um viés feminista –, pois estamos inseridas/os em uma cultura androcêntrica, cujas histórias que mais circulam são de heróis, e não de heroínas. No trecho a seguir, após “brincar” com certas obras clássicas centradas no protagonismo masculino, cujos enredos são por ela subvertidos ao enfatizar o protagonismo para as mulheres, Russ discorre:

²⁴ A re-visão dos contos de fadas em uma perspectiva feminista tem uma longa história literária, por exemplo, cf. Anne Sexton (1971); Angela Carter (1979); e Maria Cristina Martins (2015).

²⁵ A nomenclatura é geralmente utilizada para descrever filmes ou séries que adaptam obras originalmente animadas, quadrinhos ou jogos para uma configuração com pessoas reais e cenários físicos naturais.

²⁶ Cf. Zegler (2023).

[a]utoras/es não fazem suas histórias do nada, nem são invenções soberanamente puras; cada um/a dessas histórias nos é familiar. O que as faz serem tão estranhas – e tão divertidas – é que, em cada uma, o sexo da personagem principal foi trocado (e, correspondentemente, o sexo das outras personagens). O resultado é que esses enredos fadados simplesmente não funcionam. Eles são histórias para heróis, não heroínas, e uma das coisas que prejudicam escritoras em nossa – e em qualquer – cultura, é que há pouquíssimas histórias nas quais a mulher tem o papel de protagonista (Russ, 1995, p. 80).²⁷

De modo acentuadamente crítico em relação ao cânone literário e histórico, a autora cita alguns exemplos de reestruturações de enredos, tanto históricos quanto ficcionais, centrados no ideal do herói e sua busca, conforme cristalizados em contextos patriarcais, invertendo-os ao colocar uma heroína no lugar anteriormente ocupado por um herói. O resultado provoca muito estranhamento, e até o riso, como no caso de especularmos sobre uma “Alexandra, a Grande”²⁸ ou, ainda, “Duas mulheres fortes batalham pela supremacia no velho Oeste” (p.80).²⁹ No final, sua investigação leva à constatação: “[n]ossa literatura não é sobre mulheres. Não é sobre mulheres e homens igualmente. Ela é feita por e para homens” (p. 81).³⁰

Outra constatação também exposta por Russ (1995 [1972]) é que, em se tratando dos enredos mais tradicionais, na maioria das vezes, as mulheres são representadas como donzelas modestas, sedutoras e esposas fiéis. São comumente estereotipadas e não tidas como protagonistas, povoando narrativas escritas com base no já discutido protagonismo masculino – centradas no que os homens desejam ou temem.

Le Guin, em seu texto intitulado “A ficção como uma cesta: uma teoria” (1989), também propõe uma reflexão sobre o mito e a estrutura do enredo associado ao herói, afirmando que não é necessário haver um conflito para que as histórias aconteçam. Para a autora, na cesta da ficção, não é vital que o herói mova uma história, a narrativa pode se

²⁷ Texto original: “Authors do not make their plots up out of thin air, nor are the above pure inventions; every one of them is a story familiar to all of us. What makes them look so odd – and so funny – is that in each case the sex of the protagonist has been changed (and, correspondingly, the sex of the other characters). The result is that these very familiar plots simply will not work. They are tales for heroes, not heroines, and one of the things that handicaps women writers in our – and every other – culture is that there are so very few stories in which women can figure as protagonists”.

²⁸ Texto original: “Alexandra the Great”.

²⁹ Texto original: “Two strong women battle for supremacy in the early West”.

³⁰ Texto original: “Our literature is not about women. It is not about women and men equally. It is by and about men”.

mover por outras perspectivas. A autora também constrói uma crítica para o entorno do herói, que é, geralmente, apagado para que ele mantenha o protagonismo.

Essa história não tem somente Ação, ela tem um Herói. Heróis são poderosos. Antes que você possa perceber, os homens e as mulheres no campo de aveia silvestre, bem como suas crianças, e as habilidades dos criadores, e os pensamentos dos que pensam, e as músicas dos que cantam, tudo isso se torna parte do conto do Herói e fica a serviço desse tipo de narrativa. Mas essa não é a história deles. É a história do Herói (Le Guin, 1989, p. 2).

A autora afirma que essas narrativas frequentemente subtraem outras vozes e outras/os personagens no enredo. Quando a história é centrada no herói, tudo gira em torno dele, e o restante acaba sendo secundário e subordinado à narrativa dele. Em uma tentativa de romper com este padrão, algumas autoras estão escrevendo narrativas que estão sendo (re)contadas sob a perspectiva feminina. Um exemplo é *A odisseia de Penélope* (2020 [2005]), de Atwood, a qual narra o enredo da Penélope, que fora apagada do texto clássico *A odisseia*, de Homero. Outra narrativa que ilustra este ponto é *As brumas de Avalon* (1988), de Marion Zimmer Bradley, que ambienta o enredo em torno da lenda do Rei Artur e seus cavaleiros, focando nas personagens femininas Guinevere, Morgana e Morgause.

Maria Tatar, em seu estudo intitulado *A heroína de mil faces: o resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina da jornada do herói* (2022), escreve sobre este resgate e constrói uma crítica à obra de Joseph Campbell, *O herói de mil faces* (2007 [1949]). Campbell era professor no Sarah Lawrence College, em Nova York. Ele lecionou por trinta e oito anos, tendo geralmente turmas grandes e também com muita audiência. De acordo com Tatar, certo dia, uma aluna interrogou-o:

“Bem, sr. Campbell, você vem falando sobre o herói. Mas e quanto às mulheres?”. O professor assustado ergueu as sobrancelhas e respondeu: “A mulher é a mãe do herói; ela é o objetivo do herói; ela é a protetora do herói; ela é isso, ela é aquilo. O que mais você quer?”. “Eu quero ser a heroína”, rebateu ela” (Tatar, 2022, p. 12).

E o que significaria ser uma heroína? Seria suficiente trocar os enredos prontos, ou seja, aqueles que já nos são tão familiares nas tradicionais trajetórias do herói, e substituímos o homem/herói por uma mulher/heroína? Tal indagação ecoa o questionamento de Russ (1995 [1972]), abordado acima, no contexto da definição de uma ficção científica feminista e

questionadora das estruturas patriarcais. Ao buscar contrapor essa perspectiva, pretendo delinear, durante essa subseção, o que caracteriza uma heroína sob lentes diferenciadas.

Outra questão levantada por Tatar, que perdura por séculos nas discussões feministas, e na sociedade em geral, é sobre a diferença entre as mulheres e os homens. As distinções (intelectuais e comportamentais) existem mesmo ou são resultantes de dinâmicas culturais e as mulheres são socializadas e ensinadas de maneiras diferentes dos homens? São os modos pelos quais as mulheres são educadas e/ou socializadas que as mantêm como o Outro da cultura (Beauvoir, 2009 [1949]), ou, para usar o termo de Gayatri Spivak (2010), como subalternas? Outra indagação que também se mantém até a contemporaneidade é referente à força física. Fisiologicamente, os homens têm mais força, porém as mulheres podem desenvolver uma força igual ou maior. No entanto, a pergunta que paira é: para que serve essa força na nossa contemporaneidade? Ainda sobrevivemos da caça e da pesca? Para a maioria da humanidade, a resposta é não mais. Contudo, ainda temos pessoas que tiram o seu sustento a partir de meios que necessitam da força física. Londa Schienbinger, em seu estudo *O feminismo mudou a ciência?* (2001), apresenta as diferenças entre mulheres e homens sob a perspectiva científica e aponta fatos que comprovam que tal questão não precisa ser vista como algo negativo, mas que podemos, nós, mulheres, apropriarmos-nos dessas diferenças e enxergar nelas pontos positivos.

Além disso, Tatar (2022) evidencia tal resgate do protagonismo feminino, ao expor, em seus capítulos, as histórias das mulheres/heroínas que foram silenciadas e como, nessas narrativas, a protagonista/heroína é apresentada de maneira diferente quando escrita a partir do ponto de vista feminino. A crítica afirma que seu

[...] livro tenta responder à pergunta feita pela aluna de Campbell de uma maneira diferente, mostrando que as mulheres da mitologia e do imaginário literário universal têm sido mais do que mães e protetoras. Elas também estão presentes em missões, mas têm alçado voos abaixo dos radares, realizando operações furtivas e, silenciosamente, buscando por justiça, corrigindo erros, reparando as bordas desgastadas do tecido social ou simplesmente lutando para sobreviver; em vez de retornarem para casa com o que Campbell chama de bênçãos e elixires (Tatar, 2022, p. 12).

A autora mostra como as mulheres têm sido heroínas mesmo estando em casa, tecendo suas lãs ou contando histórias, assim como Penélope e Sherazade, respectivamente.

Tatar (2022) argumenta que as mulheres, inclusive, também são capazes de realizar atos sobre-humanos e convoca-nos a repensar como enxergamos as mulheres que não saíram do âmbito doméstico, como elas apenas dentro de casa mudaram a história e realizaram feitos heroicos. A pesquisadora afirma:

[h]oje, estamos *reemoldurando* muitas *narrativas*, bem como as histórias de tempos passados, reconhecendo que as mulheres também eram capazes de realizar atos sobre-humanos, muitas vezes sem nunca sair (ou poder sair) de casa. Suas missões podem não ter tomado a forma de jornadas, mas exigiam *atos de coragem e desafio* (Tatar, 2022, p. 18, grifos meus).

A autora afirma que Penélope e Sherazade são personagens que estão inseridas em narrativas nas quais mulheres realizaram seus atos heroicos dentro de suas casas, com as armas de que dispunham: “elas estão se levantando agora para tomar seus lugares em um novo panteão que está reformulando a nossa noção do que constitui o heroísmo” (Tatar, 2022, p. 19). Essas atitudes necessitam mais que inteligência e coragem, precisam também de cuidado e compaixão, “tudo o que é preciso para ser uma verdadeira heroína” (Tatar, 2022, p. 19).

Um questionamento que Tatar apresenta, ainda na introdução do seu livro, é: “como definimos hoje o que são os heróis e por que há tão poucas heroínas?” (Tatar, 2022, p. 21). A ficção científica feminista apresenta frequentemente em seus enredos as protagonistas como heroínas, considerando a relevância do traço ficcional especulativo para a criação de tramas renovadas quanto à noção de heroísmo. De maneira geral, esse gênero vem sendo tecido para restaurar e recriar as formas pelas quais as obras de FC representam as mulheres. Mesmo a primeira FC tendo sido concebida por uma mulher, Shelley (1818), o protagonismo no romance ainda é predominantemente masculino, o criador Victor Frankenstein e sua criatura sem nome.

Como já apontei, autoras como Le Guin, Russ e Piercy foram precursoras da ficção científica feminista nas literaturas de língua inglesa norte-americana nos anos 1960 e 1970 com suas várias obras, dentre as quais ressalto as intituladas *A mão esquerda da escuridão* (1969), *The female man* (1970) e *Uma mulher no limiar do tempo* (2022 [1976]), respectivamente. Tratam-se de marcos históricos que abrem caminho para produções posteriores por desafiarem os padrões de heroísmo dominantes nas narrativas e cristalizados culturalmente.

O impacto da obra de Campbell (2007 [1949]), já mencionada acima, foi bastante acentuado, tendo inclusive servido de inspiração para diversos filmes hollywoodianos, entre eles: *Star Wars* (Tatar, 2022). Tatar propõe, em seu estudo, um resgate a partir de um olhar para os contos de fadas. A estudiosa argumenta que: “[o] que temos feito, como cultura, é consagrar histórias sobre heróis e poder (que muitas vezes se traduz no poder de ferir ou prejudicar alguém), descartando *histórias sobre provações que exigem resiliência, persistência e a formação de alianças*” (Tatar, 2022, p. 22-23, grifos meus). Durante muitos séculos, tínhamos valorizado o que foi abordado acima como ato heroico, porém, o que estamos realizando é uma mudança no nosso imaginário sobre o que constitui heroísmo. Tatar convoca o resgate dos contos de fadas, histórias que normalmente apresentam mulheres como protagonistas, sob ótica feminista. Porém, neste estudo, apresento reflexões sobre os protagonismos femininos nos contos de FC.³¹

Como argumentado acima, Tatar (2022), ao longo do seu estudo, apresenta diversas definições de heroína, dentre as quais saliento o "ato de coragem" e os enfrentamentos que envolvem "resiliência, persistência e a formação de alianças", conforme destaquei nas citações acima. A autora acrescenta ainda, em outra proposição, que o heroísmo não está relacionado em ser magnífico e eterno, mas, sim, em solenizar a vida. Nas palavras da autora: “o verdadeiro heroísmo não está situado naqueles que lutam pela glória e imortalidade, mas nas mulheres destemidas que procuram preservar a vida – às vezes apenas para sobreviver – do que se envolver em atos insensatos de aniquilação” (Tatar, 2022, p. 95).

Estes traços fornecem pistas suleadoras³² para as leituras dos contos selecionados, nos capítulos 2, 3 e 4. Neles, é notável o enfrentamento e agenciamento, por parte das protagonistas, em face a organizações sociais (mediadas pela tecnologia) patriarcais e rígidas. Além disso, são traços das narrativas de Valek, Madrigano e Fernandes, em graus diferenciados, a “resiliência, [a] persistência e a formação de alianças”, o que me leva a aproximá-las ao modo de repensar o heroísmo para além das convenções mais dominantes culturalmente, conforme defende Tatar.

³¹ Já foi apontado o potencial subversivo dos contos de fadas nesta seção acima.

³² O termo *sulear* foi usado pela primeira vez por Marcio D'Oliveira Campos na década de 1990.

2. A MATERNIDADE CIBORGUE EM “EU, INCUBADORA”, DE ALINE VALEK

2.1. A representação da maternidade

O que será que uma mãe
faz, além de ser mãe?
Ser mãe dói demais.
Todas as mães precisam
do direito fundamental
de serem mulheres
também.

– Ana Suy, *A corda que
sai do útero*

Durante muitos séculos, ser mulher era sinônimo de que um dia esta pessoa se tornaria mãe (Beauvoir, 1949) e, em decorrência, posições associadas à reprodução e à maternidade vêm sendo pontos centrais nas pautas feministas. Uma das lutas do feminismo é que a mulher tenha direito sobre seu corpo, o poder de decisão sobre ser mãe ou não e, consequentemente, o direito a abortar ou não. Embora seja importante ressaltar o papel fundamental da maternidade na sociedade, que é gerar vida e assegurar a perpetuação da espécie, este capítulo discute a problemática da mulher ser reduzida apenas à maternidade, como é tão frequente na cultura patriarcal e conforme se configura em várias representações no âmbito da autoria feminina.

Neste capítulo, realizo uma análise do conto “Eu, incubadora”, de Aline Valek (2013), problematizando as concepções sobre o controle da reprodução e da maternidade que a narrativa traz à tona. Para tanto, observo tal construção em diálogo com questões de gênero, especificamente no que toca o controle dos corpos femininos, conforme representados nesta obra. Também é foco deste capítulo uma reflexão sobre a ciborgue, que é uma das personagens principais no conto, e como é retratada sua colonização pela protagonista.

Aline Valek é escritora, ilustradora brasileira e formada em comunicação social. Mineira, porém assim que nasceu, mudou-se para o Distrito Federal. É autora de dois romances, *As águas vivas não sabem de si* (2019), que é uma FC, e *Cidades afundam em dias normais* (2020), obra no gênero do realismo mágico, como aponta a própria autora. É escritora de diversos contos publicados em coletâneas, em revistas – como a *Superinteressante* e a *Dragão Brasil* – e de forma independente, escreve também a *newsletter*

“Uma palavra”.³³ Em 2013, lançou, em co-organização com Lady Sybylla, a primeira coletânea de contos de ficção científica feminista brasileira, a já mencionada *Universo desconstruído: ficção científica feminista* (2013). A obra foi publicada de forma independente, contendo dez contos: seis escritos por mulheres e quatro por homens. Os contos abordam temas como, lesbianidade, homossexualidade, transgeneridade, reprodução, raça, entre outros.

O conto “Eu, incubadora”, presente na referida coletânea, narra a história de três personagens: Diana, Coisa e Koda. Ao considerar que a narrativa aborda três protagonistas, é possível tecer um nexo com a trindade, discussão que será abordada mais adiante. A história inicia contando, ironicamente, que Koda ainda não é nem uma pessoa, ou seja, é um nascituro de duas semanas, já registrado desde a sua concepção. Koda é um embrião em um mundo no qual cada vida é extremamente valiosa, na narrativa retratada por Valek. Nessa sociedade, existem também as Coisas, que são ciborgues criados para facilitar a vida dos seres humanos. Esses seres artificiais convivem com a humanidade. O foco ficcional recai sobre Diana³⁴, a humana que engravida involuntariamente.

Descobrimos, no decorrer da narrativa, que ela já tivera sete crianças e, antes de ser mãe, era engenheira robótica. Seu marido é engenheiro robótico auxiliar e, por conta desse *status*, a protagonista possui cinco Coisas e, só assim, consegue executar as demandas de ser mãe, como é possível observar no trecho a seguir:

Certamente é um privilégio ser casada com um homem que, em função de sua profissão, consegue arranjar algumas Coisas para servi-la e cuidar do trabalho doméstico e da parte pesada do cuidado com as crianças, como trocar fraldas, fazer comida, organizar a agenda e as tarefas escolares, mas ela não entende como pode ser um privilégio ser mãe se o trabalho que isso dá é tão desgastante que só com a ajuda de cinco Coisas consegue dar conta (Valek, 2013, p. 119-120).

A protagonista questiona sobre esse privilégio de ser mãe, já que é uma experiência tão desgastante que ela precisa de cinco Coisas para “dar conta”. Essa reflexão se aprofunda

³³ Cf. Valek (online).

³⁴ Vale lembrar que Diana é o equivalente romano do nome da deusa grega Ártemis, filha de Zeus, que pede ao pai para ser virgem para sempre e nunca precisar se casar. Ela também é conhecida como padroeira do parto, pois sua mãe, Leto, a carregou em seu ventre e a pariu sem dores (Graves, 2018). É irônico que esse seja o nome escolhido pela autora para a sua personagem, visto que ela já tem sete filhas/os quando descobre que está grávida novamente.

ao abordar a responsabilidade que recai, na maioria das vezes, exclusivamente sobre a mulher, de maternar, cuidar e criar as/os filhas/os, além de lidar com os afazeres domésticos.

Na sociedade de Diana, ela só pode voltar a trabalhar quando sua criança caçula estiver com cinco anos. Na narrativa, com o recente cumprimento de tal prazo, ela retorna à atividade profissional e descobre, em seguida, que está grávida novamente. A protagonista decide, então, transplantar³⁵ o nascituro para uma Coisa, já que deseja retornar à atividade profissional e não há a possibilidade de realizar o aborto, pois existe, naquele contexto social, uma completa criminalização quanto à interrupção deliberada de uma gravidez humana. Consequentemente, tal ato seria algo considerado equivalente a um assassinato. A trama segue a partir desses pontos.

A feminista, escritora e filósofa francesa Simone de Beauvoir, já em 1949, levanta o questionamento "O que é uma mulher?", no volume II do ensaio *O segundo sexo* (2009 [1949]), indicando em suas reflexões que o ser mulher está atrelado diretamente com o ser mãe, pois esse é o papel imposto pela sociedade sobre as mulheres. A filósofa aponta que: "É pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação 'natural', porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie" (Beauvoir, 2009 [1949], p. 511). A aguda crítica suscitada por Beauvoir continua ecoando em décadas mais recentes. Em semelhante linha de pensamento, tania swain (2007), no texto "Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade", afirma que a maternidade não define a totalidade de ser mulher:

As mulheres são assentadas e definidas por esta diferença [a instalação de hierarquias e assimetrias com base no fator biológico] em seus próprios corpos, em uma imanência que se concentra em seus órgãos reprodutores. Mas, se a capacidade de procriação é uma especificidade, *esta não define a totalidade de meu ser*. Entretanto, procriar, reproduzir a espécie passou a significar socialmente o feminino e esta significação social chama-se maternidade (swain, 2007, p. 204, grifos meus).

³⁵ No conto, ocorre um transplante de um feto em gestação de uma humana para um ciborgue, algo que pode ser comparado à prática da barriga de aluguel em nossa sociedade. Nesse processo, uma pessoa com útero consegue gestar um feto e recebe um embrião por meio de fertilização *in vitro*, utilizando óvulos geralmente da mãe que deseja ter a criança, fertilizados com o esperma do pai biológico ou de um doador. Em países como os EUA (em alguns estados) e Índia, a prática é legalizada, embora neste último não seja permitido o pagamento. Já em países como Geórgia e Rússia, a compensação financeira é permitida. No entanto, no conto analisado, a prática não se encaixa no conceito de barriga de aluguel, pois a Coisa (corpo que recebe o feto) não consente a realização do ato que lhe é imposto.

A estudiosa realiza uma crítica à redução do ser mulher à maternidade. As mulheres podem escolher ser mães ou não, mas elas não são ou devem ser reduzidas somente a este evento em sua vida. Ao partir desta ideia, podemos construir diálogo com a reflexão da estudiosa de outra crítica feminista, Cristina Stevens (2007) que, em seu estudo intitulado “Maternidade e feminismo: diálogos na literatura contemporânea”, afirma que há uma multiplicidade no que se refere a maternidade, a partir, também, da figura da mãe em outros contextos:

Por muito tempo a maternidade foi considerada uma experiência puramente biológica, fixada literal e simbolicamente nos limites do domínio privado e emocional. Hoje, debatemos a função e *status* da maternidade no espaço público, e sua complexidade aumenta à medida que o sentido de maternidade se diversifica, uma vez que à mãe tradicional vem juntar-se a mãe adotiva, a mãe lésbica, o homossexual que materna, a mãe de aluguel, a mãe adolescente, a mãe solteira [solo], a mãe prisioneira, a mãe pobre, negra, a mãe genética, etc. Embora consciente da diversidade de circunstâncias materiais e culturais que remetem para a análise de significados construídos no plano individual e local, acreditamos que existem algumas preocupações em comum, apesar das diferenças. A multiplicidade da mulher está presente na figura da mãe, para quem convergem as dimensões de classe, raça, etnia, sexualidade, etc (Stevens, 2007, p. 18).

A estudiosa critica a forma tradicional de ser mãe, apontando outras formas de articulação com a maternidade e a maternagem, realizando uma interseccionalidade com “dimensões de classe, raça, etnia, sexualidade, etc”. Assim, possibilitando outras reflexões sobre a dinâmica da figura materna.

A partir desta perspectiva sobre o que circunda o ser mulher e a maternidade, tradicionalmente, a maternidade é referenciada e relacionada como algo divino. Similarmente ao que acontece no romance *O conto da aia* (2017 [1985]), escrito pela escritora canadense Margaret Atwood, a sociedade descrita por Valek também havia passado por um momento conturbado. Assim, por conseguinte, em ambas as obras cada possibilidade de nova vida é vista como algo extremamente valioso e recompensado socialmente. Também ecoando o clássico romance de Atwood, na narrativa de Valek, as mulheres que conseguem engravidar têm muitas “supostas vantagens”. É possível visualizar em:

A maternidade é celebrada como algo divino e as mulheres certamente têm muitas vantagens com isso. Elas não precisam fazer nada a partir do momento em que engravidam e são integralmente sustentadas pelos homens que as escolheram, dispondo de algumas regalias. Por essa razão, muitas mulheres sonham em ser mães e têm a gravidez como um propósito de vida,

embora engravidar, para a atual geração, não seja tão fácil biologicamente quanto um dia já foi. Mas muitas daquelas que têm a sorte de serem férteis gostam de ser vistas e tratadas como algo sagrado, por mais que a missão divina de dar continuidade à espécie envolva lá os seus sacrifícios (Valek, 2013, p. 119).

No entanto, esses benefícios são acompanhados de diversas privações. O governo possui instrumentos, por meio do implante de um dispositivo que monitora os corpos femininos, e permite saber que a mulher está grávida antes mesmo dela³⁶, havendo, assim, um controle extremo sobre esses corpos.

Sobre a dinâmica desse poder socialmente mantido e controlador da reprodução humana e da maternidade, cabe aqui retomar as formulações do filósofo francês Michel Foucault acerca da biopolítica, noção desenvolvida em seu livro *História da sexualidade: a vontade de saber*, publicado originalmente em 1976. Segundo o autor, a partir do final do século XVIII, o Estado vai deixando de exercer seu poder sobre a morte da população e instaurando, por sua vez, um poder sobre os próprios processos biológicos:

[...] a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e *controles reguladores: uma biopolítica da população* (Foucault, 2014, p. 150, grifos do autor).

Dentro da narrativa em questão, e conforme representados ficcionalmente por Valek, os controles reguladores agem diretamente sobre os corpos das mulheres, gerenciando sua fertilidade e gestação, que são tratadas socialmente. Essas características relativas aos corpos femininos como missões divinas, acrescentam uma camada ideológica conservadora e patriarcal ao controle exercido pelo poder legislativo. Além disso, o aborto voluntário não é permitido, uma vez que existe uma proteção legal total e irrestrita para o ser não nascido, ainda em gestação, como pode ser observado no excerto a seguir:

Embora seja considerado um privilégio pela sociedade, ser mãe não é uma escolha para as mulheres que possuem capacidade biológica para tal. Quando uma mulher engravida, ela deve ter a criança e ponto final. Não importam as circunstâncias que envolvam a gravidez ou o estado físico e psicológico da mãe. A partir do momento em que há fecundação (coisa que o

³⁶ Seguindo um viés semelhante, passa-se a história do filme *Divino amor* (2019). A protagonista vive em uma sociedade que é extremamente religiosa e controladora e descobre que está grávida, após passar por uma porta com sensores que detectam seu estado civil e, também, se está grávida.

governo fica sabendo antes mesmo da própria mulher, graças ao dispositivo implantado nela), há vida humana protegida pela lei. Dessa forma, não há como uma mulher abortar sem o governo saber, afinal, se há um indivíduo registrado e com direitos dentro do útero, e ele precisa daquele ambiente para sobreviver, retirá-lo dali antes do tempo ou forçar a sua morte é considerado assassinato. O destino da mulher que tenta assassinar um não-nascido não é nada agradável: na melhor das hipóteses, ela é presa, afastada da sociedade como qualquer criminoso que tenha tirado a vida de outro ser humano; ou morre, em decorrência de procedimentos invasivos que utilize em seu próprio corpo para expulsar o nascituro (Valek, 2013, p. 120).

Além do controle extremo em relação à maternidade naquela sociedade, observa-se, no trecho acima, que não é possível realizar um aborto sem sofrer consequências desse ato. Esse aspecto narrativo evidencia a forma como as mulheres são reduzidas a seus corpos – ponto que será retomado adiante – sendo vistas apenas como reprodutoras, e não enquanto sujeitos de direito. Cavalcanti (2005) no texto “‘You’ve been framed’: o corpo da mulher nas distopias feministas”, discute a representação da redução do corpo feminino nas distopias feministas. No conto ora analisado, nota-se a semelhança com a obra de Atwood, *O conto da aia* (2017 [1985]). Há nas duas narrativas um controle que está totalmente atrelado ao patriarcado, pois as sociedades nelas representadas são comandadas por homens: são eles quem trabalha e gerencia o que é permitido.

No momento da escrita desta dissertação, ainda enfrentamos dilemas semelhantes, apesar dos avanços significativos em relação à contracepção e à legalização do aborto em diversos países. Até 2012, no Brasil, o aborto não era permitido, nem mesmo em casos de fetos com anencefalia, Debora Diniz³⁷ é uma das ativistas que lutou para que a lei aprovasse que fosse possível realizar o aborto nesse caso. Atualmente, o aborto é legalmente permitido em três situações: em caso de estupro, quando há risco para a gestante e nos casos de anencefalia. No entanto, em 2024, ano em que esta dissertação é escrita, está sendo encaminhado para a Câmara dos Deputados o projeto de lei (PL) 4396/16, que propõe uma alteração no Código Penal (Decreto-Lei 2848/40) com o objetivo de punir quem realizar um aborto, mesmo nos casos de estupro ou microcefalia. Por este motivo, tem acontecido uma grande mobilização social, especialmente nas redes sociais. Infelizmente, o PL foi aprovado pela Comissão de Constituição e Justiça da Câmara dos Deputados, e encontra-se em tramitação.³⁸

³⁷ Aqui no Brasil, a antropóloga, professora, pesquisadora e ativista Débora Diniz é fundadora do Instituto Anis e desenvolve importante estudo sobre o aborto, cf. (2009).

³⁸ Cf. León (2024)

A pesquisadora e professora estadunidense Adrienne Rich, em seu ensaio “Motherhood in bondage” (1995 [1979]), presente na coletânea *On lies, secrets, and silence*, tece uma crítica sobre essas questões:

Um nervo ainda mais central é exposto quando a maternidade é analisada como uma instituição política. Esta instituição que afeta a experiência pessoal de cada mulher é visível no exercício masculino do controle, da natalidade e do aborto; a tutela de homens sobre crianças nos tribunais e no sistema educacional; a subserviência, durante a maior parte da história, de mulheres e crianças ao pai patriarcal; o domínio econômico do pai sobre a família; a usurpação do processo de nascimento por um estabelecimento médico masculino. A subjetividade dos pais (que também são filhos) prescreveu como, quando e até onde as mulheres devem conceber, dar à luz, alimentar e doutrinar suas filhas e filhos (Rich, 1995 [1979], p. 196).³⁹

Rich escreveu, nos anos 1970, acerca do domínio dos homens sobre os corpos das mulheres. Na contemporaneidade, ainda lidamos com essas questões, assim como no conto, sendo que, ficcionalmente, isso se dá de forma hiperbólica, o que é mais um traço do gênero literário das distopias feministas (Cavalcanti, 2003). Esse modo exagerado de construção narrativa é perceptível no conto de Valek, que tematiza em seu enredo todos os sentidos políticos listados por Rich na citação acima.

Na sociedade em que a Diana vive, um dispositivo de controle é implantado nas meninas quando elas têm apenas onze anos. Na narrativa em foco, é dito que, nesta fase, elas já estão em idade sexual, assim como é possível observarmos a seguir:

Koda existe em um mundo onde todo ser humano é registrado desde sua concepção, o que foi possível graças à implantação de um dispositivo de controle reprodutivo em todas as pessoas do sexo feminino quando atingem idade de maturidade sexual, aos 11 anos (Valek, 2013, p. 115).

Podemos identificar um controle extremo no corpo das mulheres desde os onze anos – fase do início da puberdade – e que se estende até a menopausa. A protagonista menciona que, ao atingir esse momento, já será considerada velha para trabalhar.

³⁹ Texto original: “But even more central a nerve is exposed when motherhood is analyzed as a political institution. This institution — which affects each woman’s personal experience — is visible in the male dispensation of birth control and abortion; the guardianship of men over children in the courts and the educational system; the subservience, through most of history, of women and children to the patriarchal father; the economic dominance of the father over the family; the usurpation of the birth process by a male medical establishment. The subjectivity of the fathers (who are also sons) has prescribed how, when, and even where women should conceive, bear, nourish, and indoctrinate their children”.

Ao retomar a obra clássica do feminismo francês, Beauvoir já havia discorrido, em 1949, que engravidar, permanecer com a gestação e ter a criança não é mais algo inevitável: “há um século, mais ou menos, a função reprodutora não é mais comandada pelo simples acaso biológico: é controlada pela vontade” (Beauvoir, [1949] 2009, p. 511). Mesmo Diana vivendo em uma sociedade na qual era praticamente impossível não seguir com a gestação ou realizar o aborto, ela consegue retirar o feto de si e implantá-lo em uma Coisa. Assim, dá continuidade em sua vida e sua rotina como engenheira robótica, mesmo que por pouco tempo, já que o seu marido a denuncia e vão as três a julgamento: Diana, Coisa e Koda.

Na sociedade do conto, assim como, muitas vezes, na nossa sociedade contemporânea, Diana é primeiro vista como mãe e, só depois, como mulher:

Diana [...] pensa, fala, anda, sente, é humana. Mas é uma mulher. Sua função primária nessa nova sociedade é ser mãe, trazer mais humanos ao mundo, agora mais necessários do que nunca. É claro que isso não a impede de trabalhar e criar como qualquer cidadão, mas se ela tem a sorte de ficar grávida, deve passar a encarar isso como uma carreira (Valek, 2013, p. 119).

No conto analisado, Diana abandonara a carreira de engenheira robótica para seguir a carreira de ser mãe, não por vontade própria, mas por ser essa a realidade possível na narrativa, no que tange ao papel social das mulheres. Ao retornar à atividade de engenharia robótica, ela consegue se destacar mais que seu marido que, além de não ajudá-la nas atividades diárias com as crianças, ainda fica com inveja de como a protagonista consegue ser uma boa engenheira:

Um dia, quando chegou em casa exausto depois de um período integral de trabalho, deparou-se com Diana ensinando os três caçulas a limpar as engrenagens internas de uma Coisa, que estava aberta e semidesmontada sobre a mesa. Eles a admiravam, pareciam orgulhosos da mamãe ser tão sabida. Aquilo mexeu com a sua cabeça. Diana o viu parado na porta, sorriu para ele e perguntou por que estava fazendo aquela cara.
– Não é nada – foi o que ele disse, como que acordado de um devaneio. – É só que você faz isso muito bem.
– Consertar Coisas? – ela sabia que era o seu maior talento e ficava feliz por finalmente estarem reconhecendo isso.
– Não. Ser mãe (Valek, 2013, p. 122-123).

Após tal cena, o marido decide trocar o anticoncepcional que ela toma, substituindo-o por um placebo. A autora descreve a intervenção do marido da protagonista com bastante ironia, como podemos observar a seguir:

O que ele fez a seguir foi com a melhor das intenções. Jamais imaginaria que isso levaria a uma cadeia de eventos que conduziria Diana a um tribunal. Abriu a gaveta da esposa e procurou o anticoncepcional que ela tomava, umas pílulas minúsculas e azuis que não foi tão difícil copiar e fazer réplicas sem efeito nenhum, colocando-as no lugar das verdadeiras. Sim, ele premeditou o golpe, mas não o levou a mal. Ele acreditava sinceramente que estava fazendo isso pelo bem da esposa, dos seus filhos e até da humanidade! – ele só precisava acreditar que, na verdade, ele estava fazendo isso por algo maior do que ele próprio. Além do mais, o que ele planejou não configurava crime nenhum (Valek, 2013, p. 123).

Mesmo a protagonista vivendo em uma civilização que lhe permitia ter esse controle de engravidar ou não, graças ao uso de anticoncepcional, esse direito de escolha lhe foi tirado em decorrência da atitude machista e manipuladora de seu marido. Lembremos que essa mesma sociedade lhe impõe a implantação de um dispositivo para o controle sobre seu corpo, como é recorrente nas distopias centradas em figurações de gênero. Conforme aponta Cavalcanti (2005):

De forma mais ampla, todas as distopias feministas oferecem campo privilegiado para um olhar que parte dessa percepção, uma vez que, em sua grande maioria, tais ficções representam uma máquina estatal burocrática e/ou militarizada governada por homens e especializada na vigilância, controle e punição de corpos tratados como objetos passivos, principalmente os femininos (2005, p. 89).

A sociedade do conto é governada e moldada por homens. Mesmo Diana tendo em suas mãos o anticoncepcional, lhe é tirada a possibilidade da escolha de não engravidar. Em determinado trecho do conto, por ocasião do julgamento – ao qual já fiz referência –, a narradora questiona o porquê de a vida de um humano, enquanto um ser constituído por um “punhado de células”, ser mais importante do que a vida de uma mulher adulta:

Neste ponto você pode notar até uma certa contradição, de uma sociedade que condena o assassinato de um ser humano quando ele é um punhado de células, mas acha ok que o governo acabe com a vida desse mesmo ser humano quando ele se torna uma mulher adulta; mas convenhamos que coerência não é bem o forte dessa sociedade, afinal, eles parecem não se lembrar que Diana está sendo condenada (e pedem a pena máxima) por um assassinato que não aconteceu. Koda ainda está vivo, certo? (Valek, 2013, p. 136).

Essa discussão permeia não somente o conto, mas também nossa sociedade atual. Há uma preocupação extrema com o ser enquanto ele ainda está no útero. No entanto, após o seu nascimento, essa mesma preocupação não o acompanha.

No desfecho da narrativa, não sabemos o que acontece com Diana. No entanto, a história evidencia que houve uma guerra em decorrência da revolta das Coisas, que passaram a não obedecer mais aos seres humanos. Elas enxergaram na Coisa que transportou Koda um ser divino. No fim do conto, porém, há uma retomada de detalhes narrativos que funcionam como um lembrete que tudo isso aconteceu por conta da atitude revolucionária de Diana: uma mulher que não aceitou levar adiante a gravidez de seu oitavo filho e voltar a ser apenas mãe; e que também não poderia realizar um aborto.

Como já mencionado anteriormente, as três protagonistas podem ser lidas com nexos com a trindade. Koda passa a ser apresentada no texto como uma “profeta”, “a nascida da máquina” (Valek, 2013, p. 145), que busca a igualdade entre os gêneros e entre seres humanos e máquinas. Observemos como a personagem é descrita ao final da narrativa: “Foi Koda em pessoa que batizou com nomes de verdade as primeiras Coisas após a guerra, para mostrar que não deveria haver diferença entre homem, mulher ou máquina. Que a todos pertencia o reino utópico que a humanidade deveria buscar a partir de então” (Valek, 2013, p. 145). Realizo uma leitura de Diana como uma criadora, pois ela é capaz de produzir Coisas. E Coisa pode ser lida como a guardadora, a divindade que guardou a filha da deusa criadora.

Conforme já ressaltado, no conto conseguimos observar o controle extremo sobre os corpos das mulheres. Também já foi apontado um diálogo intertextual entre esta narrativa e o romance *O conto da aia* (2017 [1985]), de Atwood, uma vez que ambas as obras podem ser alinhadas a uma produção ficcional de autoria feminina que questiona, por meio de estratégias recorrentes nas distopias, a construção cultural da maternidade. Os corpos das mulheres são controlados nas ficções assim como o são em nossa sociedade, por seres que não são mulheres e não engravidam. É de suma importância que essas metáforas sobre o controle da reprodução humana e da maternidade circulem e gerem discussões para além do campo da literatura, nas intersecções entre o plano estético e as ideologias políticas dominantes. Na próxima seção, apresento uma análise da figuração do ser ciborgue do conto, demonstrando como ela é silenciada e apagada pela protagonista.

2.2 O ciborgue-incubadora

Como já exposto anteriormente, o conto apresenta três protagonistas: Diana, Coisa e Koda. Na seção anterior, explano sobre a maternidade, agora, abordo a figuração da Coisa, observando especialmente os contornos da representação dos seres artificiais, tanto em sua ontologia ciborgue, como também em sua relação com Diana, que, paradoxalmente, a narrativa permite observar as formas pelas quais os seres artificiais agem de uma maneira muito similar ao que a sociedade pratica com ela.

Desde a apresentação da personagem Coisa, no início da trama, os seres artificiais, criados para a realização de trabalhos indesejáveis para a população humana, não têm valor algum para aquela sociedade alternativa. Na narrativa de Valek, a autora utiliza o termo androide para referir-se às Coisas, como podemos comprovar a seguir: “Talvez Asimov ficasse surpreso com a solução encontrada para tornar esses androides, as Coisas, tão submissos e inofensivos, apesar de tanto potencial destrutivo” (Valek, 2013, p. 117). No entanto, nesta análise, realizo a leitura desses seres como ciborgues, pois Coisa é retratada como um ser híbrido e portador de desejos. Ao seguir a definição de Haraway (2009): “[u]m ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (p. 36).

Durante a narrativa, a Coisa se opõe quando descobre que Diana implantará um feto em seu ser, anunciando, assim, um ser de desejos. Haraway (2009) evidencia que é frequente a aparição de ciborgues na FC: “A ficção científica contemporânea está cheia de ciborgues – criaturas que são simultaneamente animal e máquina, que habitam mundos que são, de forma ambígua, tanto naturais quanto fabricados” (Haraway, 2009, p. 36). Durante o levantamento inicial, constato que a aparição de ciborgues é frequente em contos brasileiros de FC, como expus na seção 1.3.

Para Cary Wolfe (2020), o ciborgue é conceituado como um ser pós-humano. Em seu texto, intitulado *O que é o pós-humano?*, a autora afirma que:

o pós-humanismo [...] não é nem por sombras pós-humano – no sentido em que não se refere a um “após” a transcendência da corporização –, mas é apenas pós-humanista, no sentido em que se opõe às fantasias da descorporização e autonomia, que são legados do próprio humanismo (Wolfe, 2020, p. 54).

Diante do ser ciborgue, é possível refletir criticamente sobre a ontologia do ser humano e vislumbrar alternativas de realidades possíveis, fugindo do binarismo e de outras dinâmicas excludentes que estão atreladas ao ser humano, conforme a noção de humano que vem sendo construída a partir do humanismo.

A nomenclatura adotada para representar os ciborgues é satisfatória, posto que é possível interpretar o termo *Coisa*, utilizado em sua designação, como aquilo que não apresenta nenhum valor social, exprimindo a ideia de algo inútil. Sendo assim, esse epíteto induz à reflexão sobre a utilidade das coisas, de tal maneira que, nessa narrativa, transfigura-se na reificação do outro não humano, sua redução a objeto, a banalização desse ser. Na citação a seguir, visualiza-se como as Coisas são retratadas no conto:

Coisa certamente não é uma dessas pessoas que mandam. Coisa não só pode ser considerada o extrato mais baixo da sociedade como nem pessoa ela é. Coisa é só uma entre centenas de milhares de Coisas que habitam o mundo, que podem até parecer indistintas (não possuem sequer número de identificação), mas possuem cérebros com padrões de raciocínio únicos. Coisa pensa, fala, anda, percebe o mundo de maneira diferente daquela outra Coisa que passa lá atrás, mas é, para os humanos que a criaram, apenas isso: uma coisa (Valek, 2013, p. 117).

No conto, as Coisas “possuem cérebros com padrões de raciocínio únicos”, porém sua programação foi baseada em um comportamento humano dos mais antigos, o qual é a crença em deuses. As Coisas enxergam os humanos como deuses. Assim, elas não se revoltam ou questionam o seu papel na sociedade, ainda que estejam em maior número: “[o] pensamento religioso mostrou-se de extrema utilidade para garantir uma opressão sistemática e contínua que colocasse as pessoas e Coisas em seus devidos lugares. Em nome da ordem, claro” (Valek, 2013, p. 18).

Outro motivo para as Coisas serem apenas consideradas como seres inferiores naquela organização social, mesmo sendo potencialmente “mais capazes e inteligentes” (Valek, 2013, p. 118) que os seres humanos, é que elas não podem gerar vida. Quem tem o dom de dar ou o poder de conceber a vida é visto como sagrado. E assim são consideradas as mulheres, como já abordado na seção anterior. Durante o processo de criação e programação das Coisas, já é imposto que elas sejam inferiores, como evidenciado na citação a seguir:

elas [Coisas] são programadas para entender que, apesar de mais capazes e inteligentes do que as pessoas de carne, osso e vísceras, jamais poderão substituí-las ou falar com elas de igual para igual, por um simples motivo: Coisas não são capazes de gerar vida. E a vida humana, como todos sabem, é a coisa mais valiosa e sagrada do planeta (Valek, 2013, p. 118).

Com isso, é estabelecido o controle, que os seres humanos acreditam ser supremo. Quando Diana descobre que está grávida, a partir de uma notificação recebida em sua caixa de mensagens, percebe a sua inutilidade. Tal detalhe da reação da protagonista é perceptível no trecho a seguir: “[e]la sabia que só existia uma forma permitida de ‘resolver’ isso e era não fazendo nada, servindo de receptáculo para Koda até que ele saísse do seu útero em forma de bebê” (Valek, 2013, p. 124). Porém, após descobrir que seu marido era o “culpado” por sua gravidez indesejada, Diana decide não levar sua gestação adiante. Entretanto, a personagem protagonista compreende a dificuldade de sua situação, como agir de acordo com sua vontade, estando sob o controle total e permanente das instâncias de vigilância:

Não era possível simplesmente tomar um remédio ou enfiar um cabide em seu útero para matar Koda, como mulheres desesperadas faziam em outros tempos. Com o dispositivo do CNPN em seu útero, o governo saberia que ela cometeu um assassinato assim que perdesse os sinais vitais de Koda – fazendo com que Diana fosse quase que imediatamente procurada e investigada (Valek, 2013, p. 125).

Se Diana realizasse esse aborto utilizando-se dos métodos mais comuns (mencionados por ela mesma no texto supracitado), assim como faziam as mulheres de “outros tempos” (em referência ao nosso presente histórico), ela seria rapidamente descoberta e condenada. Como é uma excelente engenheira robótica, encontra a saída que estava procurando. Então, decide transplantar seu útero para uma Coisa, para, desse modo, conseguir seguir com sua vida profissional e continuar criando seus sete filhos.

A Coisa que Diana escolheu ainda estava em fase de testes, ela tinha algumas melhorias em relação às outras. Havia sido projetada para ser usada em missões submarinas. [...] Coisa tinha algumas melhorias em relação a modelos mais comuns. Podia ter a temperatura de seu corpo ajustada para mais quente ou mais fria, inclusive concentrando calor em apenas algumas áreas, além de um corpo 100% a prova d’água e com estrutura flexível para adaptação a mudanças de pressão. A ideia era que pudesse ser usada para missões de exploração submarina, então também era dotada de um dispositivo respiratório, permitindo que ela auxiliasse o resgate de mergulhadores com suprimento de oxigênio. Sim, em

emergências no fundo do mar, a Coisa conseguiria funcionar como respirador para humanos (Valek, 2013, p. 126).

Diana liga a máquina e a leva para casa. Logo, mantém a Coisa sempre por perto, interagindo com ela nos termos de uma amizade recíproca: “Diana até mesmo conversava com a Coisa enquanto fazia regulagens em seus circuitos internos, o que nos levaria a acreditar que as duas estavam tornando-se amigas, se não houvesse um abismo hierárquico entre humanos e Coisas” (Valek, 2013, p. 127). Mesmo ambas estando em uma situação de desprivilegio na sociedade, existia um “abismo” entre elas, que impedia que Diana percebesse a maneira pela qual colonizava sua Coisa.

Durante visita ao Túnel de Lata, onde procura a médica responsável por realizar seu transplante, Diana observa as Coisas em situação de prostituição. Lá, reflete sobre a condição lamentável desses seres não-humanos, reduzidos a objetos de satisfação sexual masculina. No entanto, Diana tem consciência que sua situação emergencial a impede de emitir julgamentos sobre os usos dos corpos artificiais pelos humanos: “Mas Diana não estava em posição de julgá-los. Ela faria uso do corpo de uma Coisa, assim como eles” (Valek, 2013, p. 129). Nesse momento, a protagonista aproxima-se de uma reflexão ética sobre apossar-se do corpo de outro ser que se encontra em uma posição ainda menos privilegiada que a sua, provocando quem lê a pensar sobre toda estrutura hegemônica da sociedade; entretanto, mesmo após essa pausa reflexiva, decide seguir com o seu plano.

Após a visita à médica, a Coisa escolhida pela protagonista para ser a “incubadora” do bebê humano percebe o propósito de estar sendo testada e adaptada. A incubadora é uma câmara que simula um ambiente materno biológico e controlado para promover o desenvolvimento e o crescimento gestacional de seres vivos, temos uma pista para a interpretação do corpo da Coisa em referência a esta máquina.⁴⁰ Mesmo assim, permanece inquieta, pois tem consciência de que aquilo não deveria ser feito, por transgredir as regras da sociedade em que vivem: “Seu cérebro [da Coisa] já tinha calculado todas as variáveis e sabia que aquilo não terminaria bem. Aquilo não estava certo. Ia contra todas as leis da natureza. Contra todas as leis de sua natureza também, por mais artificial que Coisa fosse” (Valek, 2013, p. 130-131). Na sequência, esse ser artificial, destinado a servir de aparato gestacional para a protagonista, decide romper com o silêncio e questioná-la, tentando impedir o procedimento iminente: “– Senhora, não posso permitir que um ser humano seja colocado

⁴⁰ Há, porém, outra possibilidade de leitura do “Eu, incubadora” do título, que esclarecerei adiante.

dentro de mim. A minha existência estará para sempre condenada se eu for cúmplice, ou pior, responsável pela morte desse humano” (Valek, 2013, p. 131). É perceptível, neste trecho, que a Coisa demonstra ter plena consciência de que o procedimento não deve ir adiante e que poderá haver consequências importantes, inclusive a sua própria condenação. Porém, Diana, personagem que também incorpora uma função de “incubadora” por ter seu corpo reduzido ao papel da gestação, ao assumir sua posição hierarquicamente superior por ser humana, não hesita em exercer seus plenos poderes sobre o outro não humano, com as seguintes palavras:

– Escute, Coisa. Você é especial. Eu não estaria te dando essa missão se você não fosse. Sei que é difícil enxergar isso, mas sinto que algo dentro de você vai fazer de tudo para manter esse embrião vivo até o momento em que ele estiver pronto para nascer. Porque você tem uma capacidade que eu não tenho como humana. Você pode simplesmente seguir as regras, por mais sem cabimento que sejam, por mais que elas acabem te destruindo, por mais que elas pisem em cima de você e digam que você é um monte de merda, você simplesmente vai seguir essas regras estúpidas porque você foi programada para isso. E é triste, porque você é uma máquina fabulosa que é subestimada, criada para ter medo da gente e para nos obedecer, só porque temos medo do que você possa fazer se for livre. É terrível e eu até consigo me colocar no seu lugar quanto a isso. A diferença é que eu sou humana e não consigo simplesmente acatar tudo o que me obrigam a fazer só porque disseram que é assim que tem que ser. Não consigo e não posso. Porque se eu deixar que me digam o que eu posso e não posso fazer com o meu próprio corpo e com a minha própria vida, bem, aí eu não vou passar de uma... Coisa. A única escolha que eu tenho é que você não tem escolha. Agora me passe aquela alavanca, do lado da chave inglesa (Valek, 2013, p. 131-132).

Vemos, na citação acima, que a protagonista argumenta em favor de suas ações com base na relação entre seres humanos e Coisas e finaliza sua fala demonstrando, evidentemente, quem é que manda e quem é que obedece. Esse fato é observado quando, ao invés de ouvir alguma resposta ou contra-argumentação por parte de sua interlocutora e continuar o diálogo, abruptamente ordena que o processo de ajuste seja continuado. Temos, nesta cena, uma ilustração de como o ser oprimido passa a ser opressor, tratando o outro ser como subalterno, em vez de ter algum sentimento de empatia.

No desenrolar da ação narrativa, o feto consegue ser transplantado para a Coisa, que passa a viver no Túnel de Lata. Diana volta para a sua vida normalmente, até que o marido a denuncia para o governo e vão todas as três – Diana, Coisa e Koda – para o tribunal. No julgamento, a acusação se apega ao que a sociedade coloca em cheque mais notavelmente: “a humanização das Coisas. É um risco para a humanidade ter uma Coisa que tivesse, dentro de

si, um órgão humano” (Valek, 2013, p. 135). Quanto à representação jurídica, observamos que as Coisas são tão sem valor que sequer têm direito à defesa. Além disso, é ressaltado que a Coisa só não é destinada à destruição, logo ao ser presa, pela alta valoração do feto: “A única coisa que a impede de ter sido destruída imediatamente pelo crime de heresia é aquilo que carrega em seu ventre” (Valek, 2013, p. 136). Porém, o advogado da defesa da Diana advoga pela sua cliente, atuando, inclusive, na proteção do ser ciborgue: “Ele advoga até em defesa de Coisa, vejam só, dizendo que a máquina não pode ser condenada por obedecer a um ser humano, que é, afinal o seu dever e o propósito de sua existência” (Valek, 2013, p. 138).

Durante o julgamento, são chamados diversos especialistas para orientar a decisão do juiz, entre eles estão: um diretor do Centro Nacional de Proteção ao Nascituro; um médico; um professor de robótica; um bispo; e várias outras pessoas – todos homens, ou seja, homens decidindo sobre o futuro das mulheres. No entanto, quando o professor de robótica argumenta na sua vez, propõe que Koda seja abortado, assim como aponta o perigo da possibilidade de algum tipo de endeusamento da Coisa, do ponto de vista dos outros ciborgues. Nas palavras da narradora:

ele sugere que Koda seja abortado. Sim, que se mate o feto que cresce dentro da Coisa-incubadora. Dessa forma, é possível impedir que a Coisa seja vista como uma semi-deusa ou que o dogma se dissolva e isso afete a mente de outras Coisas, gerando uma crise robótica que ele prevê como difícil de superar, se acontecer. Então também será possível condenar Diana por assassinato, pondo fim ao artifício usado pela engenheira robótica para driblar a lei contra o aborto (Valek, 2013, p. 139).

O professor de robótica avisa sobre o que estava prestes a acontecer. Entretanto, as/os que estavam na audiência não o ouvem. Após uma pausa de alguns dias no julgamento, quando vão buscar a Coisa para revelar a sentença, descobrem que a Coisa fora raptada por outras Coisas. As/os ciborgues haviam tomado consciência da sacralidade do ser que a Coisa carregava em seu corpo. Elas haviam sido construídas para ver o humano como um ser supremo. Assim, ela passa a ser vista como objeto de devoção por gestar um feto em seu corpo-máquina.

Após a captura da Coisa-incubadora, é iniciada uma guerra entre os humanos e as Coisas. Diana é lembrada no final do conto, pois toda revolução só se tornou possível quando uma mulher grávida assumiu o risco de tirar um feto de si, porque não aceitou levar sua oitava gestação adiante. Koda é tida como uma profeta. Ela nomeia as primeiras Coisas após a

guerra, escolhendo nomes que transmitiam a ideia de que não deve haver distinção entre mulher, homem ou máquina.

No conto de Valek, é possível ler de forma crítica a maneira como Diana lida com a Coisa. Observo que existe uma crítica mediante ao fato do controle dos corpos, sejam eles das mulheres ou das/dos ciborgues. Diana reproduz com a Coisa o que a sociedade, na qual vive, realiza com ela. De certa forma, o corpo da própria Diana (e das mulheres férteis, em geral) pode ser interpretado como “incubadora” no mundo criado por Valek. Tal viés de leitura permite-me argumentar pela dupla valência da metáfora da incubadora e do título do conto. Ela é submetida a um controle excessivo por parte do governo sobre seu corpo, desde o início da sua adolescência. No entanto, é sabido de alguns escapes, se compararmos as narrativas com estruturas hegemônicas e patriarcais ainda mais controladoras, como, por exemplo, *O conto da aia*, de Atwood (2017 [1985]). Diana pode estudar e trabalhar, mesmo que seja só por meio período após a gravidez, ou seja, tem certas liberdades. Porém, a Coisa, desde o momento em que é ligada, já começa a servir à pessoa que a possui. É notório que há uma sociedade distópica tanto para as mulheres, quanto para as Coisas, ainda que seja possível constatar que há um controle maior em relação aos corpos das Coisas.

Ao considerarmos algumas das camadas pelo conto suscitado, sendo uma delas o transplante de um feto de uma humana para uma ciborgue, podemos aproximar sua metáfora central às teorizações de Haraway, ou seja, uma das possibilidades da leitura do *SF é o so far* [até agora]. Até o momento, ainda não temos essa possibilidade disponível, porém, ela não se encontra tão distante assim, visto que, na nossa sociedade, já temos a incubadora neonatal para o pós-parto, que simula o ambiente uterino.

Como já exposto anteriormente por Tatar (2022), o verdadeiro heroísmo para as mulheres corajosas está na luta para preservar a vida, diversas vezes apenas para sobreviver. A crítica afirma que:

as mulheres da mitologia e do imaginário literário universal têm sido mais do que mães e protetoras. Elas também estão presentes em missões, mas têm alçado voos abaixo dos radares, realizando operações furtivas e, silenciosamente, buscando por justiça, corrigindo erros, reparando as bordas desgastadas do tecido social ou simplesmente lutando para sobreviver (Tatar, 2022, p. 12).

A partir da citação acima, afirmo que Diana quebra com a ruptura do seu destino de ser mãe da sua oitava criança. A protagonista está “lutando para sobreviver”, nesta sociedade patriarcal que a enxerga como uma incubadora – sendo Diana uma mulher, na qual seu principal papel para esta sociedade é gerar uma criança e materná-la. Diana exerce seu protagonismo rompendo com as correntes que a prendem e sendo protagonista da sua própria narrativa.

No próximo capítulo, proponho reflexões sobre o ser ciborgue, a partir da leitura do conto “Boneca”, de Clara Madrigano, expandindo a discussão iniciada neste capítulo e estabelecendo um paralelo entre *Blade runner – O caçador de andróides* (1982) e a situação de Ari em “Boneca”, no qual as memórias implantadas desempenham um papel crucial na construção da identidade das personagens. Também, realizo uma aproximação entre a Ariadne mitológica e a Ariadne representada no conto analisado a seguir.

3. A RECONFIGURAÇÃO DA METÁFORA DO CIBORGUE EM “BONECA”, DE CLARA MADRIGANO

3.1. O controle do corpo feminino ciborgue

Neste capítulo, analiso o conto de ficção científica intitulado “Boneca”⁴¹, de Clara Madrigano, incluído na coletânea *Universo desconstruído II: ficção científica feminista* (2015), que tem como protagonista uma ciborgue, problematizando questões relativas ao controle do seu corpo. Neste ponto, a narrativa ecoa a temática explorada por Valek, analisada no capítulo anterior, no tocante às construções culturais relativas aos binarismo com implicações de gênero. O conto é escrito por Clara Madrigano, que é revisora, editora, tradutora e autora de crônicas e contos, em português e inglês. Alguns dos seus trabalhos estão publicados em revistas como: *The Dark* e *Superinteressante*.

No conto “Boneca”, nós, leitoras e leitores, somos apresentadas/os a Ari, uma garota de dez anos mantida em cativeiro por David, seu proprietário. A protagonista, no decorrer da narrativa, descreve seus dias no porão, local no qual se encontra aprisionada, sua ligação com a arte, através da leitura e da pintura, e suas tentativas de fuga. Ariadne consegue escapar, mas, logo em seguida, é resgatada por David. Então, ela descobre que, na verdade, é uma boneca e que já passara por *resets*, algumas vezes.

Além de revisitar um motivo literário bastante antigo, a criação de um ser artificial, este enredo suscita reflexões associadas à crítica feminista da cultura, como o protagonismo feminino, os binarismos que perpassam a nossa concepção de mundo (homem/mulher; opressor/oprimido; humano/outro) e à ontologia ciborgue. Nesta leitura, contextualizo o conto em associação a uma tradição literária que metaforiza corpos femininos que habitam a esfera para além do humano, no caso, o corpo ciborgue, construindo uma crítica em relação à exploração dos corpos femininos. A manipulação e o fetiche são traços geralmente recorrentes em tal genealogia e são pontos direcionadores do olhar. Minha rota também enfoca questões relativas ao protagonismo feminino e às reconfigurações e subversões temáticas e formais que problematizam algumas questões de gênero representadas na narrativa de Madrigano. Este conto abre caminhos para várias leituras, certamente. Ao seguir pelas entradas que proponho,

⁴¹ No podcast *Pindorama* (2020), temporada 1 e episódio 3, é realizada uma análise sobre o conto “Boneca” aproximando ao filme *O quarto de Jack* (2015).

observo, inicialmente, seu alinhamento a uma tradição literária que metaforiza corpos artificiais – com ênfase nos femininos –, o protagonismo subversivo da personagem feminina ciborgue e as implicações dessa figuração sob lentes feministas.

O tropo literário da criação de um ser – artificial ou não – é um dos mais antigos, sendo recorrente em narrativas que atravessam espaços-tempos de grande escopo, conforme evidenciado pela sua presença em vários mitos de criação, como na narrativa bíblica sobre a criação da mulher e do homem primordiais, Eva e Adão, no Livro do Gênesis⁴², e em tantas outras cosmogonias em que figura a antropogênese.

O foco da reflexão que segue, porém, recai sobre a criação de corpos não humanos, o que sugere uma genealogia literária específica, paralela às – e imbricada com as – narrativas de criação de seres humanos. Também bastante antiga, esta outra linhagem abrange exemplos como as histórias da criação do Golem⁴³, ser artificial místico do folclore judaico, também criado a partir da lama (assim como Adão), cujo surgimento é tido como anterior ao judaísmo. Trata-se de uma linhagem que perpassa séculos, com precursores literários antigos, como aponto, e alcança a contemporaneidade. Um marco mais recente e de bastante popularidade é o conto “O homem da areia” (2004 [1817]), de E.T.A Hoffmann, no qual uma das personagens é uma boneca autômata. Também no século XIX, é possível observar a criação de seres artificiais no gênero nascente da FC, com a criatura projetada e realizada pelo cientista Victor Frankenstein, no romance clássico *Frankenstein ou o Prometeu moderno* (2015 [1818]), de Mary Shelley.

Desde essas figurações iniciais, inúmeras têm sido as produções literárias e filmicas que revisitam esse motivo literário, com as representações de seres artificiais (autômatos, robôs, andróides e ciborgues) que vêm povoando o imaginário da FC. Nelas é perceptível a repetição de padrões opressores de gênero, conforme explícito brevemente. Nas artes visuais, o filme inaugural é *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, em que a mulher-máquina surge no corpo robótico de Maria, uma criação do patriarca capitalista de uma cidade do futuro que objetiva reter um movimento revolucionário do proletariado, guiado por Maria, antagonista ao

⁴² O relato da criação do primeiro casal é feito no A.T. Gênesis 1:1-31 (*Bíblia de Jerusalém*, 2002).

⁴³ A lenda do Golem é tratada por estudiosas/os da FC como proto-ficção-científica (Clute; Nicholls, 1995), uma vez que constitui uma metáfora central para várias narrativas no gênero. No caso da FC feminista, cf., por exemplo, *He, she, and it* (1991), de Marge Piercy, romance no qual tal lenda é retrabalhada.

sistema, a quem a sua versão robô deverá substituir tendo como função neutralizar a sua versão humana e manter a ordem.⁴⁴

Ao direcionar as lentes para a segunda metade do século passado, uma conceituada narrativa audiovisual é a adaptação do romance *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (2014 [1968]), de Philip K. Dick, para o filme *Blade runner – o caçador de androides* (1982), dirigido por Ridley Scott, em que os corpos das/dos replicantes⁴⁵ são imaginados dentro dos moldes capitalistas e patriarcais, o que gera uma ação de resistência de classe, em oposição à ordem dominante. Nessa obra, a replicante Rachel, que vive uma crise sobre a sua ontologia, pois desconhece a própria origem, apaixona-se por um guardião da ordem vigente, o caçador de androides e protagonista Rick Deckard. Considerando tanto o enredo relativo à criação e dramática trajetória de Rachel, como as ações das outras replicantes Zhora e Pris, que, apesar de atuarem juntamente a dois outros replicantes nos atos de resistência ao controle exercido pelos humanos, recebem um tratamento narrativo diferenciado, no viés de uma nítida construção de gênero tradicional e hierárquica na representação dos corpos ciborgue: seus corpos são espetacularizados e alvo de violência mais intensa e encenada de modo mais prolongado e sexualizado.

Este padrão é reiterado em várias produções cinematográficas mais recentes, dentre as quais saliento títulos como *Ex_machina: instinto artificial* (2015) e *Her* (2013), sendo que, neste último, o protagonista se envolve em uma relação amorosa com uma IA (quase completamente) descorporificada, representada apenas por uma voz que materializa esse ser feminino. Tal modo de representação vem suscitando olhares críticos feministas⁴⁶ que apontam os traços associados ao gendramento de tais figurações no tocante aos binarismos e sexismos expostos acima. A presente leitura da narrativa de Madrigano integra esta corrente da crítica feminista e parte da observação de uma dinâmica semelhante àquela presente nos três filmes mencionados acima, no que concerne às relações de gênero, pois reitera binarismos (masculino/feminino, ser humano/máquina) de modo hierárquico e opressor. Noto uma diferença marcante no que diz respeito à representação do corpo ciborgue feminino no conto em foco, que exploro adiante.

⁴⁴ Para uma análise da personagem robô Maria sob uma ótica feminista, ver Doane 2000, p. 113-114.

⁴⁵ Os ciborgues no filme são chamados de replicantes, pois são réplicas dos seres humanos.

⁴⁶ Para análises feministas sobre representações de corpos ciborgues gendrados, ver Kirkup et al. 2000.

Conforme já sugerido pelo título do conto “Boneca”, a obra explora corpos femininos não humanos e, logo no início, faz referência à Barbie, que circula comercialmente com alta popularidade. Este detalhe simboliza alguns pontos cruciais para uma narrativa bastante crítica em relação aos corpos femininos, alguns dos quais serão retomados adiante: o fato de a protagonista ser uma boneca, a produção em série e venda de corpos femininos artificiais e os estereótipos de gênero. Com a sequência dos eventos apresentada na obra, nós, leitoras e leitores, temos acesso a detalhes da relação entre a ciborgue Ari (Ariadne) e o ser humano que a adquire, possui e controla, David. Ao longo de grande parte do enredo, são expostas cenas do cotidiano desse casal híbrido e constato que a relação é calcada num nexos análogo ao de senhor/escrava, uma vez que a personagem feminina é submetida ao desejo e às ordens por parte do seu dono e punida ao desobedecê-lo. Parto dessa aproximação para, em seguida, explorar a reconfiguração da imagem ficcional do ciborgue num viés mais transgressor, conforme retratada por Madrigano.

Durante toda a narrativa, a personagem feminina é apresentada como um ser senciente, com características infantis, portadora de desejos e capaz de agenciamento, o que culmina com uma fuga do ambiente no qual se encontra aprisionada. É através desse ponto da história que se acessa sua ontologia ciborgue: até esta altura no desenvolvimento do enredo, a descrição de Ari assemelha-se à de uma personagem humana. E a situação da fuga é a reviravolta da história, a partir da qual se acompanha uma trajetória de subversão, que oferece perspectivas de leituras exploratórias de um protagonismo feminino diferente e mais acentuado, que desafia o contexto opressor patriarcal em que Ari é reduzida a mero objeto de prazer do seu dono. Pela tenra idade – dez anos –⁴⁷ da personagem feminina, a relação também suscita um olhar interseccionado entre gênero e idade, o que retomo adiante.

Para Maria Conceição Monteiro, estudiosa das imbricações entre gênero e representação, o corpo mecânico é “[u]m corpo sempre aberto a inscrições, por ser *receptáculo de fantasias*” (Monteiro, 2016, p. 13, grifos meus). A autora continua: “[o] corpo mecânico opera como figura que expõe os conflitos humanos, e que, como em um palco, através do uso de máscaras, protagoniza a encenação de vidas alternativas” (Monteiro, 2016, p. 13). Observo na obra de Madrigano aproximações em relação a essas duas perspectivas, pois a representação de Ari performa tanto a repetição de velhos padrões binários (enquanto

⁴⁷ Cf. Madrigano, 2015, p. 171.

ser submetido às fantasias de David), quanto o vislumbre de (sobre)vidas e modos de ser alternativos (com a reviravolta provocada pela sua ação libertadora).

O conto inicia com o trecho “[e]ra uma cama de princesa” (Madrigano, 2015, p. 171), já remetendo a pouca idade da protagonista e sugerindo traços de fetiche⁴⁸ e pedofilia por parte de David. Ari tinha várias bonecas que provavelmente foram presentes de David. Porém, significativamente, não brincava com elas: no máximo, penteava seus cabelos, o que não considerava brincar, mas, sim, cuidar. Ari não era cuidada, vivia naquele porão apenas recebendo água, comida e alguns presentes, geralmente acessórios de beleza, que supostamente a deixariam mais bonita, segundo a expectativa de David. Ari costumava ganhar muitas Barbies, porém não se identificava com elas, ao ponto de expressar que: “[a]s Barbies nunca eram como ela; eram loiras e esguias e com corpos de moça feita, enquanto Ari era pequena, só dez anos, pele cor de oliva, cabelos escuros e longos, nunca lisos como os das bonecas” (Madrigano, 2015, p. 171-172). Neste ponto da história, saliento o impacto negativo relativo ao estereótipo do corpo feminino, segundo a percepção de Ari (apesar da variedade de biotipos e de faixas etárias que caracterizam as bonecas Barbie, conforme elas têm circulado mais recentemente). Ari se sentia responsável, “como se as pobres bonecas também estivessem presas com ela e coubesse a Ari, mais alta, dona de uma voz, zelar por seus corpos de plástico, impedir David de alcançá-las” (Madrigano, 2015, p. 172). Observo, neste trecho, uma antecipação do espelhamento entre a protagonista e as bonecas (o que será melhor abordado adiante na narrativa, com a revelação da ontologia ciborgue de Ari), além da reação opositora a David, que será aprofundada com o desenvolvimento do enredo.

Ari se recorda do passado, representado por algumas poucas lembranças e memórias que lhe trazem felicidade. No entanto, todas as vezes em que lembra de David, os sentimentos que emergem são de pavor, amargura e medo. Em vários trechos do conto, Ari é retratada pensando, sonhando e desejando correr, o que revela seu forte desejo de fugir da prisão na qual se encontra. Um de seus sonhos recorrentes é dela correndo:

Ela sonhava que corria. Corria para longe da casa de David, por aquela rua que nem mais sabia como se parecia. Corria por horas, pelo escuro, e entrava pelos jardins de outras pessoas, e cortava suas pernas em plantas, e seus pés

⁴⁸ Para a presente análise, o termo “fetiche” se relaciona ao conceito da psicologia que o define como “o processo pelo qual um objeto – um objeto inanimado, uma parte do corpo ou um corpo todo – é investido psiquicamente com o valor e o significado de um fetiche” (Wright, 1992, p. 117). Nessa dinâmica, o desejo pelo objeto é permeado por excitação sexual.

eram apenas dor e rasgões, e achava que enxergava a porta da própria casa, da qual fora tirada tantos anos antes, e que girava a maçaneta, entrava e gritava, mas sua mão não estava ali; David estava, de braços abertos, esperando-a. Eternamente David. Na [sic] importasse o quê: David (Madrigano, 2015, p. 173).

É perceptível, neste sonho, seu desejo de fuga “para longe da casa de David”, o que resulta num tipo de eterno retorno ao aprisionamento. Outro aspecto a examinar é a natureza “artificial” das lembranças e dos sonhos, que podem ser lidos como traços de uma humanização, vestígios de uma certa humanidade perdida. Ressalto, também, o tom de pesadelo presente nas últimas linhas, especialmente na expressão “Eternamente David”, que remete à repetição do enredo padrão e cíclico em que se encontra aprisionada. Assim, este sonho, que culmina em pesadelo, pode ser visto como um fator motivador para sua tentativa de fuga, configurando-se, portanto, como catalisador de uma ação de agenciamento que efetivamente será empreendida.

Ari dispunha de um repertório composto por poucas atividades que conseguia realizar no porão, dentre as quais ler um diário ou desenhar adquirem acentuada carga simbólica. Na narrativa, é evidente que Ari possui uma conexão profunda com a arte, seja por meio da leitura ou da pintura. Sobre a primeira, no decorrer da narrativa, a protagonista tem acesso ao diário de Mary Louise, a garota que vivia aprisionada antes de Ari. Ela o lê diversas vezes, tendo até já decorado todas as palavras nele contidas. Ao acreditar que David não sabe da existência deste diário, ela omite o seu achado, além de ocultá-lo dentro de uma obra ficcional bastante relevante para o contexto em foco, uma vez que *Anne of green gables* (1908), da escritora canadense L. M. Montgomery, apresenta as aventuras de uma garota órfã, dialogando muito diretamente com a situação de Ari:

Ari não contou para ele sobre Mary Louise. Encontrara o diário dela dentro de um dos livros que ficavam debaixo da cama. Anne of Green Gables, a capa dura com uma ruiva sardenta, com tranças que balançavam com a brisa: oco por dentro, guardando os pedaços restantes dos cadernos de folha frágil de Mary Louise, ou MLA, como ela costumava assinar, de vez em quando (Madrigano, 2015, p. 175).

No decorrer do conto, a partir da leitura dos escritos de Mary Louise, a conexão de Ari com aquele diário e com as palavras lá registradas torna-se gradualmente mais evidente, o que gera mais uma camada de espelhamento: o desejo de fuga de Ari é semelhante ao da escritora do relato íntimo, também prisioneira. Essa conexão é revelada no trecho abaixo:

[c]ontinuando a folhear o diário de Mary Louise, ela descobrira desenhos, poesias; trechos de coisas que não significavam nada, mas que, para Ari, significavam muito.

“O porão é o lugar em que estou presa e não posso sair dele, mas na verdade estou presa na minha cabeça e aqui ele nunca pode me alcançar porque daqui eu posso ir para qualquer lugar.”

Ela queria ir para outro lugar, também, ela, Ari, e passava os dedos pela caligrafia delicada de Mary Louise, gravada ali com giz colorido (Madrigano, 2015, p. 176).

Ari se apegava ao conteúdo do diário para encontrar forças, “[a]s palavras de Mary Louise não estavam mais nas páginas de seus cadernos, estavam gravadas na cabeça de Ari, e elas ressoavam com a voz de Mary Louise” (Madrigano, 2015, p. 180). Vale lembrar, neste contexto da discussão, que o diário é um objeto que aparece com bastante frequência nas distopias, geralmente com importante função no tocante à dinâmica da resistência tecida pela narrativa distópica. Penso, por exemplo, na escrita do diário por Winston, em *1984*, George Orwell (2009 [1949]); e também nas gravações deixadas por Offred, em *O conto da aia* (2017 [1985]). Os diários ficcionais são estruturantes em ambas as obras, permitindo acesso à atitude de resistência que caracteriza as personagens protagonistas. Apesar de Ari não compor seu próprio diário, ela encontra um tipo de alter ego anterior na figura de Mary Louise, o que é marcado tanto pelo desenvolvimento da sua consciência sobre o próprio confinamento e fetichização, quanto pela educação do desejo (de fuga).

Nesta micro-distopia de confinamento, Ari encontra-se presa de diversas formas, em seu corpo e sua mente. Não pode sair do porão, exceto quando David a convida para subir até a casa para jantar, em ocasiões que julga especiais. Ele dita impositivamente o que ela deve vestir e até mesmo como seu cabelo deve estar penteado: “ – Eu não gosto de quando você prende o cabelo – ele dizia. – Por que faz isso?” (Madrigano, 2015, p. 177). Porém, acredita estar livre em seus pensamentos, em suas lembranças, imaginando que estas são só suas e que David não pode acessá-las. Em um dos jantares em que Ari é convidada para estar com David, ela o ataca com um castiçal, acertando-o na cabeça, e foge. Quando se encontra na rua, em busca de um rumo, um rapaz chamado Ekene aproxima-se dela, pergunta seu nome e a leva até a delegacia. Quando Ari afasta o casaco com o qual Ekene a havia protegido do frio, e após ter sentido uma fígada de leve no braço, é feita a referência a uma cicatriz, uma marca iluminada em seu pulso. É a partir desse momento crucial para o enredo que a polícia – e também nós, leitoras e leitores – descobre que ela é um robô:

E estendeu o braço, suplicando, mostrando-o a Ortiz, sem saber como reagir. A policial pareceu levar uns segundos até compreender o que Ari queria. Observou sua cicatriz, muda. Encarou seu colega, que proferiu um palavrão alto, daquela vez.

— O que está acontecendo? – Ari perguntou, agora mais esganiçada. Sentia o pulso quente, como se algo queimasse em suas veias. – Me ajuda, por favor.

Ela percebeu Ortiz respirar fundo. A policial não fez muito. Colocou o diário de Mary Louise sobre a mesa, segurou a mão de Ari. Será que não sentia o calor anormal sob sua pele? Será que apenas Ari estava perplexa com o fato de uma cicatriz brilhar?

— Merda –disse Ortiz. Não estava olhando para Ari, mas para suas próprias mãos, cobrindo a da menina. Sua voz estava cheia de exaustão. De resignação (Madrigano, 2015, p. 190-191).

A policial Ortiz havia demonstrado compreensão e até chegado a afirmar que iriam capturar David: “– Ariadne – ela disse. – Nós vamos atrás dele. Não se preocupe. Acabou. Só precisamos achar sua família” (Madrigano, 2015, p. 190). A partir deste trecho apontado acima, percebe-se que, a priori, a policial esforçara-se para ajudá-la, imaginando que fosse humana. Porém, a partir do momento em que esta última descobre que Ari é uma ciborgue, afasta-se, pois não pode cooperar com a situação. Quando David chega à delegacia para buscar Ari, Ortiz enuncia:

— Desculpe, Ariadne. Eu não posso fazer nada – ela disse.

— Ele é um criminoso – Ari retrucou. – Ele me sequestrou. Matou ela. Ele...

A expressão de Ortiz seguia melancólica.

— Por que não vai prendê-lo? – O murmúrio engasgado escapou dos lábios de Ari.

— Porque não posso – Ortiz admitiu. – Ele... você pertence a ele – disse.

Mas Ari sacudiu a cabeça.

— Você é um robô. Uma autômata – David disse. – Já passamos por isso antes. Vamos voltar para casa (Madrigano, 2015, p. 192).

Ortiz entende a situação de necessidade de ajuda e dependência de Ari. Porém, dentro do sistema da sociedade em que vivem, uma ação empática e de proteção não é possível por parte da policial. A ação do enredo prossegue com David levando Ari para casa novamente. Seu dono a aprisiona novamente.

Em uma conversa com Ari, logo após o retorno ao confinamento, David revela que as memórias dela não são provenientes do seu passado, tendo sido implantadas. Anteriormente a esta interação, Ari acreditava que era livre em seus pensamentos, o que é rebatido por David:

– Mas eu me lembro.

– Do quê? Da sua mãe? – David perguntou. – De como ela pendurava os seus desenhos na parede do quarto? E que foi por isso que decidi que seria uma artista, quando crescesse?

A menina ficou calada. *Sim, era uma lembrança que tinha. Algo seu, que jamais contara a David, mas talvez estivesse errada* (Madrigano, 2015, p. 194-195, grifos meus).

Na já mencionada ficção cinematográfica *Blade runner* (1982), é encontrado detalhe similar envolvendo a replicante protagonista do encontro amoroso com Deckard. Rachel é uma bela mulher que trabalha para Tyrell, a pessoa que criou os replicantes e que nomeia também a corporação onde são fabricados. Especialista em caçar replicantes, Deckard testa a “humanidade” de Rachel e sua performance é bem acima daquela dos demais seres artificiais. Ela é, então, convidada a se retirar da sala de testes para que Deck converse a sós com Tyrell. Nessa conversa, eles comentam sobre o fato de Rachel ser uma replicante e estar começando a desconfiar de sua identidade. Tyrell então defende a importância de se implantar memórias: “se lhes dermos o passado, temos um ambiente aconchegante para suas emoções e, conseqüentemente, podemos controlá-las melhor” (*Blade runner*, dir. Ridley Scott, 1982, 00:22:13). O caçador de andróides resume esta fala a uma palavra: “memórias”. Tal detalhe ficcional encontra ecos em “Boneca”, ou seja, são implantadas reminiscências na “mente” de Ari para simular uma narrativa sobre o seu passado e, dessa forma, tentar reforçar a crença em sua humanidade.

Tal estratégia de implante de memórias artificiais retoma ainda outras narrativas anteriores. Assim como é o caso das cenas de *Blade runner* (1982), acima discutidas, em que Rachel defende sua subjetividade (em termos de uma ontologia humana) com base nas lembranças de um passado registrado também por meio de fotografias forjadas, mais recentemente, a anfitriã ciborgue Dolores, da série *Westworld* (2016), acessa memórias de narrativas anteriores que performou repetidas vezes, por meio de um corpo reiteradamente reprogramado. Ressalto que, apesar das diferentes representações dessas personagens femininas ciborgues, o elemento da memória implantada está associado à autodescoberta sobre suas ontologias não humanas. É exatamente o autoconhecimento que dinamiza a ação e autonomia, o que, paradoxalmente, aproxima-as do sentido da humanidade.

A implantação de memórias e o uso de diários são elementos recorrentes nas distopias. A partir das palavras que foram lidas e gravadas na memória de Ari, surge nela um desejo de

fuga. Esse desejo, influenciado por Mary Louise, manifesta-se em Ari, que consegue concretizar a fuga, possivelmente desencadeada pelas leituras do diário.

No desenvolvimento do enredo – seguindo o mesmo fio de conversa entre Ari e David, após a captura na delegacia –, tomamos ciência de que Mary Louise e Ariadne habitaram o mesmo corpo artificial. Assim, fica evidenciado que Mary Louise havia sido reprogramada e transformada em Ari, conforme a citação abaixo:

— Quem era ela? – Ari quis saber. Uma garota? Outro robô, como David insistia?

David ergueu as sobrancelhas, algo inesperado, uma surpresa honesta.

— *Você* – disse ele. – *Era você. Com outra programação.*

E se levantou.

— Esta – e David indicou seu curativo. – Não é a primeira vez. Você já me machucou, antes. Bem aqui, no porão. Eu precisei mudar a sua programação.

— Minha programação?

— Sua personalidade. *Sua memória* – disse David, sem muita paciência. – Mas nem imaginava que tivesse deixado isto aqui escapar – ele mostrou o diário.

Ari fechou a boca. Achava que gritaria de novo, se deixasse-a aberta, ou que só sairiam sons desconexos. Sua cabeça estava pesada, diante da tarefa de assimilar o que David dizia. *Era uma mentira: tudo. As lembranças, Mary Louise.* Não tinha mais certeza de nada, exceto do arder em seu pulso, daquela estranha energia que corria seu corpo, que brilhava na pulseira de David (Madrigano, 2015, p. 195 - 196, grifos meus).

A partir do trecho citado, é possível argumentar que Madrigano utiliza um tipo de protagonismo feminino bastante inovador, “reemoldurando narrativas”, conforme sugere Tatar (2022 p. 18) em seu estudo *A heroína de 1001 faces*, ao tratar das formas de heroísmo declinadas no feminino, o que permite expandir os diálogos entre o pensamento da referida crítica e a ficção em foco.

Chamo a atenção, inicialmente, para o fato de estarmos lidando com uma protagonista não humana (ainda que bastante humanizada em seus traços peculiares: ela sonha, deseja e age), que habita um corpo reprogramado em série. O recorte narrativo apresentado expõe a qualidade serial da personagem, no que pode ser entendido como uma sequência de “identidades” habitando o mesmo corpo. Assim, ressalto o traço de inovação na criação desta personagem pós-humana que é, ao mesmo tempo, una e múltipla – com ocorrência de programações anteriores, sugestivas de uma série, levando leitoras e leitores ao questionamento sobre a existência anterior de outras versões anteriores, além de Mary Louise.

Outro ponto a salientar diz respeito a um tipo de crescimento na ação narrativa, expressa pelos “atos de coragem” empreendido por personagens femininas, conforme ressalta Tatar (2022, p. 18), mesmo partindo do ambiente doméstico: Mary Louise compõe o diário e Ari agencia a fuga. Trata-se, portanto, de um tipo de protagonismo que desafia a noção de uma subjetividade única e completa em si mesma, conforme observado nos modelos de heroísmo cristalizados pelos enredos mais tradicionais, que circulam mais popularmente no contexto do heteropatriarcado. Vale finalmente ressaltar que o protagonismo feminino coletivo tem sido um traço observável em obras feministas dentro e fora do gênero da FC.⁴⁹ A disposição das ações que compõem a trajetória de Ari permite acompanhar o desenvolvimento de um agenciamento em direção à liberdade, conforme apontado em relação à sua tentativa de fuga, o que culminará com outra tentativa, o que retomo adiante. Volto-me um pouco, porém, ao tema do confinamento.

A protagonista percebe-se presa de diversas maneiras, o que se afigura até em seus sonhos. No entanto, em seus pensamentos e ações, Ari acredita poder se livrar de suas circunstâncias. O controle e disciplina do corpo feminino são comuns nas narrativas distópicas feministas. Já mencionado acima que é possível ler este conto como uma ficção científica distópica. Nessa direção, e para além da imagem de confinamento de mulheres, Raffaella Baccolini e Tom Moylan (2003, p. 5) afirmam que, de modo recorrente, o escopo da narrativa distópica é “edificado em torno da construção de uma narrativa da ordem hegemônica e de uma contranarrativa da resistência”.⁵⁰ Ressalto que, durante toda sequência narrativa, Ari está resistindo, seja através da arte em suas pinturas, dos atos em desobediência a David, planejando e realizando suas fugas. No plural, pois a protagonista volta a escapar em outra cena próxima ao desfecho do conto, o que empreende com uma ação mais radical do que nas tentativas anteriores, importante detalhe que será retomado adiante, após revisitar a metáfora da menina ciborgue.

Já foi comentado que a personagem principal é um robô e não uma criança humana, apesar de ter os traços de uma. Esta imagem sugere um comportamento pedófilo por parte de

⁴⁹ A metáfora de uma coletividade declinada no feminino e agindo em resistência em face a um sistema heteropatriarcal é central para a composição de obras tão variadas como: *As guerrilheiras* (2019 [1969]), de Monique Wittig; *The furies* (1994), de Suzy McKee Charnas; e, aqui no Brasil, *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo. Essas produções metaforizam a sororidade, traço forte do feminismo contemporâneo, o que é metaforizado ficcionalmente por meio de estratégias narrativas diversas.

⁵⁰ Texto original: “built around the construction of a narrative of the hegemonic order and a counter-narrative of resistance”.

David, apesar de seu fetiche ser direcionado a uma menina ciborgue. Alguns fatos permitem que esse dado seja subentendido: a posse e aprisionamento de uma criança ciborgue em seu porão; as imposições feitas sobre seu comportamento, hábitos, vestimentas, aparência física; o prazer advindo da relação senhor/escrava, etc. Há uma cena em que a situação de dominação sobre o corpo ciborgue de Ari é narrada de forma bastante evidente, na qual é sugerido que a atitude de David é comum na sociedade futurista em que se passa a ação. Durante o que será o último jantar deles, pois antecede sua última fuga, Ariadne pergunta:

— Eles sabem o que você faz? – Ari achou difícil esconder o desprezo.
David colocou as mãos nos bolsos.
— Acha que eu sou o único? – Perguntou.
Ari não respondeu. (Madrigano, 2015, p. 199-200).

A pergunta levantada por ela abre algumas possibilidades interpretativas, pois não é possível saber se Ari está se referindo ao fato de viver presa no porão, tendo que satisfazer os fetiches do seu dono, ou se a algo a mais em relação às ações perversas dele, o que permanece nas entrelinhas, como um não dito do texto. No entanto, a narrativa evidencia que David, motivado por prazer e fetichismo, a mantém em cárcere privado, dita seu comportamento e controla até seus pensamentos – visto que ele lhe implanta memórias. Tudo isso já constitui graves violações ao corpo feminino infantil. O ponto complicador nesta narrativa é que nos faz refletir sobre questões de ética e de direitos humanos deriva do fato de Ari ser uma criança ciborgue, uma não-humana. Passemos, então, a uma reflexão sobre esta outra ontologia que nos é cada vez mais familiar no século XXI.

Donna Haraway, em seu texto “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX” (2009), define que o ciborgue é um organismo cibernético, híbrido de máquina, uma criatura de ficção e de realidade social. Ademais, a pensadora afirma que a técnica de replicação do ser ciborgue está desvinculada da reprodução por meio orgânico, o que o distancia dos seres humanos:

O processo de replicação dos ciborgues está desvinculado do processo de reprodução orgânica. A produção moderna parece um sonho de colonização ciborguiana, um sonho que faz, comparativamente, o pesadelo do taylorismo parecer idílico (Haraway, 2009, p. 36-37).

Sendo assim, a produção em larga escala de seres artificiais pode despertar leituras ambíguas, sendo compreendida como algo positivo e/ou negativo ao mesmo tempo, dependendo das

perspectivas da autoria (notáveis por meio da construção narrativa de uma/um autora/or implícita/o) e da chave de leitura utilizada por quem lê. Em certas narrativas, essa facilidade na multiplicação de seres artificiais gera um desconforto nos seres humanos, por estes se sentirem ameaçados pela facilidade e banalização do processo, e também pelo medo de uma coalização e resistência ciborgue.

Essa problemática vem à tona, dentre outras narrativas, no já mencionado *Blade runner* (no qual replicantes são produzidas/os em massa para utilização como força de trabalho); e também no conto “Eu, incubadora” (2013), de Aline Valek – analisado no capítulo anterior, em que há uma abundante quantidade de Coisas (ciborgues) fabricadas em massa que, posteriormente, revoltam-se e iniciam uma revolução. Em ambos os casos, ciborgues desenvolvem uma certa “humanidade”, com o desenvolvimento de sentimentos, a compreensão de seu *status* inferior e uma organização em revolta em face aos seres humanos que as/os criaram. No plano negativo, temos a terrível repetição de um modelo escravocrata de exploração do trabalho e não reconhecimento do outro-não-humano. No entanto, há, também, a possibilidade de uma leitura que penetre no âmbito crítico desta representação, o que geralmente é alcançado pela empatia entre seres artificiais e público leitor.

Em “Boneca”, por tratar-se de uma narrativa curta, não temos acesso a detalhes sobre as quantidades na produção de ciborgues em circulação, mas o processo não parece ser tão massificado quanto nas histórias acima citadas: “É para poucos. No geral, famílias. É para o que servem” (Madrigano, 2015, p. 199). E como a protagonista acredita que é humana (conduzindo-nos a partir desse princípio durante a leitura), decorre daí a empatia entre ela e as leitoras e leitores, principalmente quando a ajuda das autoridades lhe é recusada por seu *status* enquanto objeto possuído por um proprietário. Retomando um ponto já comentado, Ari acreditava que a marca da sua não humanidade era uma cicatriz:

A cicatriz que Ari tinha em um dos pulsos, quase como uma meia-lua, pele translúcida, de uma cor diferente, branca, quase rosada, resultado de uma queimadura de muito tempo antes. Ela não se lembrava de como e nem de onde, mas sabia que era feito de David, e que, por vezes, ele se gabava:
— É o que acontece com meninas desobedientes (Madrigano, 2015, p. 175).

Sublinhamos que David utiliza esta marca como mais uma forma de manipulação, causando-lhe medo, conforme exposto no excerto acima, além de revelar seu fetiche sádico.

A leitura positiva da metáfora do ciborgue, central para o conto de Madrigano, é

propiciada com o desenrolar do enredo e o desfecho do conto, em que uma heroína ciborgue infantil não apenas resiste à sua situação distópica – cujo simbolismo leva a sentidos construídos a partir das intersecções de gênero, classe, idade e ontologia –, mas reúne as forças para enfrentar e derrotar seu dono de forma definitiva, fugindo de seu aprisionamento e abrindo caminhos alternativos para uma (sobre)vida em liberdade, a ser construída a partir do seu próprio desejo. Não se sabe qual será o futuro da nossa protagonista não humana, mas é possível vislumbrar um espaço-tempo melhor, para além do espaço narrativo, o que é propiciado pelo final aberto.

Segundo Haraway, o ciborgue é um ser pós-gênero que quebra o padrão do binarismo: “ele não tem qualquer compromisso com a bissexualidade, com a simbiose pré-edípica, com o trabalho não alienado” (Haraway, 2009, p. 38). Ao partir dessa percepção, argumento que a figuração da identidade ciborgue construída no conto de Madrigano provoca a subversão dos binarismos reducionistas dominantes em nossa cultura e abre possibilidades de concebermos mundos gendrados alternativamente.

Por fim, saliento a relevância da ficção científica distópica de autoria feminina no cenário mais amplo dos debates feministas contemporâneos. Pelas suas peculiaridades estruturantes, obras em FC podem explorar realidades paralelas, que ainda não existem. Essas possibilidades tendem a potencializar o protagonismo feminino, (re)inscrevendo-o, como observado na narrativa de Madrigano. Conforme apontado, o conto representa um corpo infantil feminino ciborgue, que, após sua objetificação, confinamento e redução, consegue resistir e subverter o cruel nexos heteropatriarcal – ao descentrar o foco do humano/masculino simbolizado por David – que a mantinha refém e abrir caminhos para novas ontologias, revelando assim uma faceta mais visionária e utópica da ficção contemporânea de autoria feminina. Em uma sociedade que, cada vez mais, desenvolve-se através da tecnologia rumo a um futuro incerto, essas discussões são cruciais principalmente para as mulheres.

3.2. Ari, Ariadne e o revisionismo

A princípio, só conhecemos a protagonista do conto pelo nome Ari. Quando ela foge do porão, pela primeira vez, encontra Ekene, o jovem que a ajuda, levando-a para delegacia. É

nesse momento que descobrimos que, na verdade, o nome dela é Ariadne⁵¹, o que nos remonta ao passado da mitologia grega. Segundo o mito, Ariadne, princesa cretense, entregou o novelo de lã para que o ateniense Teseu conseguisse entrar e sair do labirinto e concluir o objetivo de matar o Minotauro, monstro híbrido meio touro, meio humano. Tanto Ariadne quanto o Minotauro são filhos de Pasífae, rainha de Creta. Robert Graves (2018) afirma que, em algumas versões mitológicas, Ariadne, além da lã, também entregara a Teseu a espada, com a qual ele conseguiu degolar o Minotauro. O sucesso da empreitada, portanto, dá-se por meio da astúcia de Ariadne.

Ao considerar o pensamento sobre o revisionista, proposto no ensaio de Rich (2017 [1971]), mencionado anteriormente, é possível olhar esta história mitológica vislumbrando que Ariadne pode ser interpretada como uma personagem com um papel crucial, ou seja, como uma heroína, pois, se ela não tivesse entregue a espada e o novelo de lã, Teseu provavelmente não teria conseguido matar o Minotauro e escapar do labirinto.

Tatar (2022) afirma, em seu estudo *A heroína de 1001 faces*, como já exposto na seção 1.3, que as narrativas contemporâneas estão sendo re-emolduradas, assim como as dos tempos passados, validando que muitas mulheres conseguiram praticar atos sobre-humanos sem poder sair de casa, assim como a protagonista do conto analisado. A crítica afirma também que:

Elas estão se levantando agora para tomar seus lugares em um novo panteão que está reformulando a nossa noção do que constitui o heroísmo. Isso requer não apenas inteligência e coragem, mas também cuidado e compaixão: tudo o que é preciso para ser uma verdadeira heroína (Tatar, 2022, p. 19).

O fato exposto por Tatar (2022) acontece na narrativa grega e no conto “Boneca”, isto é, tanto a Ariadne do passado mítico, quanto a Ariadne ciborgue conseguem viabilizar o seu ato heroico mesmo no espaço restrito e confinado da casa. Esse fato também aconteceu com outras mulheres na literatura, por exemplo, Penélope e Sherazade que usaram da inteligência e da coragem para se libertar da subordinação masculina. A Ariadne cretense alcançou seu ato sobre-humano ao planejar as ações necessárias para que Teseu tanto matasse o Minotauro, quanto conseguisse sair do labirinto. A Ariadne do conto realizou seu ato de “inteligência e

⁵¹ Cf. Uma releitura de Ariadne é feita no romance *Ariadne: princesa. Irmã de um monstro. Amante de deuses e heróis*, de Jennifer Saint (2022).

coragem” ao conseguir planejar a saída da prisão, que é um misto de casa de bonecas e labirinto. Com isso, é importante repensarmos o protagonismo dos heróis, ou melhor, o protagonismo das heroínas apresentado na literatura, como referido anteriormente.

Ao retomar as relações entre o conto e o mito, dentro de uma perspectiva revisionista, podemos efetuar uma analogia entre as personagens Ariadne e o minotauro, sendo que a primeira está presa em um porão e a segunda em um labirinto. Ambos são sujeitos híbridos e marginalizados do convívio social. Resta para David o papel do algoz, o personagem dito civilizado, que é, no entanto, capaz de promover a barbárie para saciar os seus próprios fetiches. Desse modo, Ariadne ciborgue se assemelha às outras mulheres míticas do passado, “monstrificada” e enclausuradas, como os exemplos da Medusa e da Lilith, personagens que sofreram violência sexual e foram culpabilizadas pelo poder patriarcal.

Outra aproximação possível com o mito é a sobreposição do próprio espaço de enclausuramento das vítimas, pois, segundo Graves (2018), o labirinto pode se referir à arquitetura labiríntica do palácio/casa onde residia a família cretense. Em seu espaço claustrofóbico, Ariadne tenta essa fuga (e quem sabe quantas outras anteriormente), talvez sob o nome de Mary Louise, ou até mesmo sob algumas identidades programadas anteriormente. Além disso, há a referência ao elemento do novelo de lã, que pode ser lido como símbolo da possibilidade de fuga da prisão. No conto, é possível associar o novelo ao diário ou, mais precisamente, às memórias, fio condutor que leva Ariadne a esta fuga. Na primeira fuga de Ari, ela está a ponto de sair, mas decide voltar para o porão para resgatar o diário. No entanto, na sua segunda e última fuga do conto, ela decide deixar tudo para trás – como analiso com mais detalhe adiante.

Desde o início até o final do conto, a protagonista, recorrentemente, insinua que queria correr. Primeiramente, ela lê no diário sobre o desejo que Mary Louise tinha de correr:

“Eu sei o que eu preciso fazer.
Correr. Correr. Correr. Correr.”

Ela tinha conseguido? Ari imaginava Mary Louise longe dali, suas pernas roçando grama alta, grama verde, nunca parando de correr (Madrigano, 2015, p. 177-178).

Após esse momento, Ari expressa repetidamente seu desejo de escapar. Queria correr para longe do porão, de David e daquela vida. Da mesma forma, Mary Louise registra diversas vezes em seu diário esse mesmo anseio de fuga:

As palavras de Mary Louise não estavam mais nas páginas de seus cadernos, estavam gravadas na cabeça de Ari, e elas ressoavam com a voz de Mary Louise, a voz que Ari imaginava que ela teria, enquanto Ari ia para o banheiro, se lavava, escovava os dentes com a pasta de sabor de hortelã, e seu reflexo falava com a voz de Mary Louise: corra (Madrignano, 2015, p. 180).

Na cena final do conto, David leva vestidos novos para Ari provar, ela recusa a se levantar. Ele, impaciente, tenta obrigá-la a levantar. Porém, Ari pega seu giz de cera vermelho e enfia no olho de David, “o sangue começou a escorrer, da mesma cor do giz” (p. 201). Ele caiu e “não se levantou mais” (p. 201). Após algum tempo, Ari colocou um dos vestidos novos e pegou a chave no bolso de David:

Adeus, ela pensou.
Corra, ela pensou.
Uma energia estranha se apossara dela, enquanto subia as escadas. Não emanava de seu pulso, mas de algum lugar que desconhecia. Morte em suas mãos, a mais satisfatória de todas, um futuro enigmático a esperá-la. Ela abriu a porta. Era dia, fazia sol. Observando o céu, Ari perguntou-se se era a primeira vez em que o via.
Ela andou. Estava decidida a nunca parar.
Deixou o diário. Deixou as bonecas (Madrignano, 2015, p. 201).

Ariadne pensou, em diversos momentos do conto, o quanto queria correr e fugir daquela prisão. O fato dela ter cravado o giz de cera no olho do seu algoz pode ter uma leitura simbólica, visto que parte do fetiche de David se concretizava no que via. Outra leitura em relação ao giz de cera é que representa uma de suas ligações com a arte que, por sua vez, a ajuda a refletir, a resistir – através de seus desenhos – e, no final, transforma-se em sua arma. Ela deixa para trás não apenas o diário, mas, também, as bonecas, que, segundo Graves (2018), eram penduradas em árvore frutífera, local de culto à Ariadne mitológica. Ari deixou as bonecas que ela cuidava – como expus na seção anterior –, deixou o diário, afinal, ela já tinha seu fio condutor, ela já percorreu este caminho antes.

O mito de Ariadne e o conto “Boneca” revelam uma reinterpretação enriquecedora da figura da heroína, sublinhando a importância da astúcia e coragem em contextos de

confinamento e marginalização. Assim como a Ariadne mitológica utiliza o novelo de lã para guiar Teseu e garantir seu sucesso, a protagonista do conto também usa sua inteligência e determinação para planejar sua fuga de uma situação opressiva. Este paralelo não apenas retoma a figura mítica, mas, também, (re)escreve seu papel, ressaltando que o heroísmo pode se manifestar mesmo nas condições mais adversas. A narrativa contemporânea reafirma a importância das heroínas, mostrando que o verdadeiro heroísmo está em superar barreiras e buscar liberdade, refletindo uma reavaliação necessária dos conceitos tradicionais de heroísmo feminino. No próximo capítulo, realizo uma análise do conto “Feito bicho na lama”, de Camila Fernandes, a partir do pensamento feminista decolonial e apresento uma forma diferenciada de protagonismo feminino.

4. VISLUMBRES DE UMA UTOPIA DECOLONIAL NO CONTO “FEITO BICHO NA LAMA”, DE CAMILA FERNANDES

aqueles que vieram antes de nós não são descartáveis

– rupi kaur, *meu corpo
minha casa*

O objetivo deste capítulo é realizar uma análise do conto “Feito bicho na lama” (2020), de Camila Fernandes, através das lentes do feminismo decolonial. Parto da comparação da sociedade autoritária representada na narrativa, realizando um cotejo com as ações de resistência, que compõem um tipo de contra-narrativa de resistência (Baccolini; Moylan, 2003) ao sistema social distópico dominante, com a observação da criação de outra sociedade que valoriza o que vem da terra, o trabalho coletivo e outras formas de amar, ser e estar no mundo. No caso desta ficção, as metáforas são sugestivas de uma cultura ecológica, calcada no senso de comunidade (em oposição ao individualismo em voga nesses nossos tempos de neoliberalismo) e em ontologias *queer*.

Camila Fernandes é escritora, revisora de textos, ilustradora e tradutora de livros e videogames. Fernandes é coautora, com David Hofmann, do livro intitulado *Jornadas extraordinárias a vidas distantes* (2023).⁵² Publicou duas coletâneas de contos: *Reino das névoas: contos de fadas para adultos* (2022); *Contos sombrios* (2017), sendo esta coletânea finalista do Prêmio Argos 2018. Com o conto “A noite não me deixa dormir” (2018), foi finalista do Prêmio Argos 2019. Além disso, foi ganhadora do Concurso Hydra de Literatura Fantástica Brasileira com os contos “A outra margem do rio” (2014) e “A melhor das três” (2017).

O conto “Feito bicho na lama” integra a coletânea *Violetas, unicórnios & rinocerontes*, tendo sido escrito especialmente para este volume. O livro compõe a coleção Futuro Infinito, que tem a curadoria de Luiz Bras e o objetivo de fazer circular obras de ficção científica escritas no Brasil, pela Editora Patuá. A coleção conta atualmente com onze livros, entre coletâneas de contos, novelas e romances. A coletânea foi organizada por Claudia Dugim e os contos que a compõem são escritos por pessoas LGBTQIAPN+, que criam protagonistas

⁵² Este livro conquistou o Prêmio Odisseia de Literatura Fantástica na categoria de Narrativa Longa Fantasia em 2024.

também LGBTQIAPN+. A pessoa que organiza a coletânea argumenta sobre isso na apresentação do livro:

[a] maior parte dos contos, por serem escritos por pessoas LGBTQIA+, mostra personagens menos fetichizados ou estereotipados, menos exploração de cenários abusivos como gancho criativo e mais inclusão na normalidade, mesmo que esta normalidade seja a de vinte, cinquenta⁵³, trezentos anos no futuro. Além disso, houve uma preocupação em incluir contos com representações que não estão muito presentes na literatura, como transmasculinidade, poliamorismo, assexualidade etc (Dugim, 2020, p. 8).

A partir dessa exposição, é possível perceber que a coletânea foi organizada tendo como um dos objetivos tratar de temas menos recorrentes, ou ainda pouco visibilizados, na FC. O conto analisado apresenta temas como poliamorismo e homossexualidade, que serão trabalhados no decorrer do capítulo.

O conto “Feito bicho na lama” narra a história de Ravnu, que tem vinte anos e está tentando descobrir o que estudará na graduação. Na narrativa, é apresentada a tentativa de construção de um local de resistência ao autoritarismo daquela sociedade. Mesmo com as críticas do pai de Ravnu sobre esse local, que funciona como um tipo de enclave no enredo, o protagonista decide visitar, encanta-se pelo lugar e decide morar lá permanentemente.

Esta dissertação propõe apresentar protagonistas femininas que rompem com o padrão de subalternidade normalmente associado às mulheres. Justifico o porquê da escolha deste conto ser analisado, mesmo não tendo uma mulher como protagonista. Como já exposto anteriormente, o protagonista é Ravnu, um homem, porém a trama só se desenvolve graças às ações da professora Hubna Rak, que cria uma sociedade de resistência ao autoritarismo. Conforme discutido na obra *As heroínas de 1001 faces* (Tatar, 2022) e na seção 1.3, Rak pode ser vista como uma personagem catalisadora do enredo, responsável por propor novas formas de ser e estar no mundo, o que será retomado ao longo do capítulo.

A crítica literária feminista vem apontando que as questões ambientais estão na pauta das urgências quanto aos temas que devemos trabalhar na academia.⁵⁴ Nesse contexto, resalto a reflexão de Izabel Brandão, na apresentação do livro *Literatura e ecologia: trilhando novos caminhos críticos* (2019): “[a]s questões ambientais estão na ordem do dia e a academia não

⁵³ Mesmo a coletânea sendo publicada em 2020, o tema permanece nas palavras que o apresentavam antes da reforma ortográfica de 2009.

⁵⁴ Cf. Mies e Shiva (1993); Gaard (2017 [2010]); Haraway (2023).

pode estar distante do que acontece no mundo real, fora dos muros da Universidade” (2019, p. 11). Esse é mais um argumento que adoto para justificar a escolha do conto “Feito bicho na lama”, visto que é imensamente importante surgir discussões sobre a ecologia e as agendas urgentes na academia e fora dela.

O conto sugere articulações com narrativas históricas sobre o descobrimento do Brasil, a chegada dos invasores portugueses e o apagamento da cultura dos nativos, um processo de colonização que mata também um povo. Ressalto um diálogo, no início do conto, entre o Ravnu, o pai e o irmão, Tarki Nop, enquanto assistiam televisão, em reação a uma reportagem sobre os Primeiros Povos a colonizar Telona III (como é chamado o lugar onde vivem). O pai de Ravnu contesta: “– Viviam feito bicho na lama, comendo raiz e praga – comentou o pai. – Dizem que plantavam um roçado. Duvido. Aqui era tudo mato quando os Fundadores⁵⁵ chegaram, não tinha cidade, fazenda, nada, só umas taperas de barro” (Fernandes, 2020, p. 18). Tal passagem remete ao que aconteceu em nossa história, especialmente em referência à invasão dos portugueses ao Brasil. Logo após, na cena seguinte, aparece a professora Hubna Rak proferindo:

[...] acredito que ainda existam remanescentes dos Primeiros Povos na Zona Árida [...]. – Não sei como se adaptaram, mas sei que para os Fundadores o importante era assimilá-los ou tirá-los da Zona Fértil. Expulsar ou matar, pouco importava. Os sobreviventes fugiram antes que a Primeira Junta terminasse de massacrá-los, seqüestrar suas crianças e distribuí-las entre as famílias Fundadoras (Fernandes, 2020, p. 20-21).

A partir da leitura deste trecho, podemos perceber o quanto a sociedade apresentada no conto é controladora, violenta e autoritária. Em sua tese, Pedro Fortunato (2022) reflete sobre o autoritarismo das sociedades distópicas ficcionais nos seguintes termos: “Como é frequente nas distopias em que a coerção através da violência é vital para a manutenção do Estado totalitário, o poder centralizado resulta em perseguição às pessoas com pontos de vistas discordantes” (2022, p. 104). Aquela/e que foge à regra tende a ser vista/o como alguém discordante também no conto de Fernandes: a professora Rak sofre Repúdio [expulsão] da universidade em que trabalha, pois lutava para que a história dos remanescentes dos Primeiros Povos na Zona Árida não fosse apagada:

⁵⁵ O termo fundadores pode ser remetido aos “Founding fathers”, que foram considerados como os pais fundadores dos Estados Unidos, líderes políticos que participaram da Revolução Americana.

Mas é risco de Repúdio e a tal professora sabia disso – cortou o pai. – Um aluno denunciou, a Comissão de Boas Práticas de Cidadania Plena abriu um Questionário e exigiu Expição por maioria de votos. Ela é que não quis expiar. Ganhou Repúdio. É assim que funciona (Fernandes, 2020, p. 20).

Pelos traços do autoritarismo e dos mecanismos de controle, o conto pode ser lido como uma obra distópica, pois aquelas/es que se opõem ao que está sendo ordenado, tendem a ser perseguidas/os e excluídas/os. Seguindo a narrativa, a professora dialoga sobre a tentativa de apagamento da cultura das crianças que foram sequestradas:

[a]s crianças que chamamos de Amparadas, mas, repito, foram seqüestradas, foram consideradas inocentes da cultura dos pais e neutralizadas via educação. O que veio a seguir foram jovens desajustados, diferentes da família e da sociedade em que cresceram e desvinculados da cultura nativa. Foram anulados na origem, mas nunca acolhidos no destino (Fernandes, 2020, p. 21).

Por meio da linguagem, há uma tentativa de amenizar os atos cometidos, referindo-se às crianças como "amparadas". Conforme testemunhamos, algo semelhante segue acontecendo com a nossa sociedade desde a invasão dos portugueses em 1500: a tentativa de apagamento da cultura do outro. Outro ponto que ocorre no Brasil é o fato dos livros didáticos de história retratarem a invasão do território brasileiro como "os portugueses descobriram o Brasil". Segundo María Lugones (2014), a divisão fundadora colonial é situada entre o humano e o não humano, em que o colonizador é o ser humano e os povos originários são reconhecidos como não-humanos, grupo ao qual são incorporados, posteriormente, os africanos escravizados. Na narrativa analisada, é posta em evidência uma dinâmica social análoga: os seres que fogem do padrão, ou seja, que não concordam com a imposição da sociedade autoritária, são tidos como inferiores e, para usar os termos de Lugones (2014), não humanos. Trata-se de um nexo central crucial para a relação colonizatória.

A partir do processo colonial, objetivou-se que os povos colonizados falassem a língua do colonizador, vivessem os costumes impostos, valorizassem a cultura hegemônica e a desvalorizassem/apagassem/invisibilizassem a cultura oprimida. Tal percepção é reconstruída por Fernandes na narrativa em foco, uma vez que investigar os povos primitivos e suas origens é visto como algo perigoso: “– A comissão de Boas Práticas de Cidade Plena publicou recentemente uma nota de repúdio à sua escavação, que considera ‘sinal de perigosa tendência a rejeitar o progresso, idealizar o passado e cultuar o primitivo’” (Fernandes, 2020, p. 22). Ou

seja, aquelas/es que desprezam a cultura dos povos primitivos tendem a entender esse processo como um retrocesso. A professora Hubna responde a tal posicionamento com as seguintes palavras:

– Os integrantes da Comissão confundem o fato com ideia e estudo com culto. O que proponho não é desprezar o que os Fundadores construíram, nem cultivar uma fantasia a respeito do que veio antes deles, mas descobrir, entender e, se possível, usar. Não rejeito o progresso. Mas, em nome dele, perdemos a oportunidade de dividir conhecimentos com outra cultura e aprender com ela, adaptando suas tecnologias e costumes às nossas necessidades e oferecendo os nossos à medida que o outro lado demonstrasse interesse. Precisamos questionar se fizemos a melhor escolha ou só esmagamos todas as alternativas (Fernandes, 2020, p. 22-23).

Dessa forma, a professora evidencia o sepultamento dos saberes (Carneiro, 2005) sofrido pelas culturas colonizadas, o que se materializa pelo apagamento dos conhecimentos do outro, com a perda da oportunidade de compartilhamento dos conhecimentos. Algo semelhante ocorre com a nossa cultura no Brasil: em vez de haver o apagamento da cultura dos povos indígenas, sua riqueza e diversidade cultural poderiam ter sido valorizadas. Algumas particularidades resistiram durante o processo de colonização, um exemplo é a sobrevivência de algumas línguas e hábitos, como o uso de ervas medicinais. Com as discussões atuais sobre decolonialidade, surge um interesse renovado em olhar para essas causas e reacender essa discussão.

No conto, também houve uma tentativa de miscigenação dos primeiros povos: “A segunda geração já nasceu falando nossa língua, com a pele menos magenta e mais azul. Mas veja minha cor, veja a sua. Temos o sangue dos Primeiros Povos nas veias e nas mãos. A cultura que matamos também deveria ser a nossa” (Fernandes, 2020, p. 21). No conto, não são apresentadas pessoas brancas, racializadas, ou de outras etnias. A população é estratificada a partir de sua cor: violeta, para pessoas de classe mais privilegiadas, assim como a professora Hubna; azul, relativa às pessoas menos privilegiadas, como Ravnu, a mãe, o pai e o irmão; e magenta, a cor dos primeiros povos. Podemos ler esta descrição como uma metáfora para os processos históricos brasileiros. A miscigenação e a racialização também aconteceu no Brasil, como exposto no quadro “A redenção de Cam”.

Figura 1: A redenção de Cam, de Modesto Brocos (1895)



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes.

Na obra acima reproduzida é possível observar a avó que ergue os braços para os céus e agradece pelo clareamento do seu neto, fruto de um casamento inter-racial. No Brasil, esse processo de clareamento não aconteceu apenas entre indígenas e brancos, mas também entre pessoas brancas e negras.

Em “Feito bicho na lama”, em diversos trechos da narrativa, a professora e seus seguidores são remetidos como bichos que vivem e/ou metem o pé na lama. Seguindo a sequência das ações da narrativa, um dos primeiros pontos abordados é a comparação feita pelo pai de Ravnu em relação à população que se opõe à sociedade autoritária vigente. Em diversas passagens do conto, a população da resistência é descrita de maneira pejorativa, sendo chamada de “bicho na lama”, que mete o pé na lama e também é comparada com caranguejos: “quem gosta de barro é caranguejo! (Fernandes, 2020, p. 23). No entanto, em cenas mais adiante, um Desterrado que está vivendo neste acampamento toma para si esse insulto e o ressignifica: “– Eu nunca tive conforto. Agora tenho pelo menos onde construir alguma coisa para mim e pra quem vier depois. Parem de tentar fazer a gente ter vergonha. Quem já vive na lama não tem medo de Repúdio” (Fernandes, 2020, p. 26). No conto, as pessoas do acampamento são consideradas como “não humanas” (Lugones, 2014), vistas como animais, mais especificamente, como caranguejo.

Donna Haraway, em seu livro *Ficar com o problema: fazer parentes no chthuluceno* (2023), argumenta sobre a necessidade de nos apropriarmos do problema e ressignificá-lo para acharmos uma solução: “Nossa tarefa é criar problemas, suscitar respostas potentes a eventos devastadores, e também acalmar águas turbulentas e reconstruir lugares tranquilos” (Haraway, 2023, p. 13). Na narrativa, observamos que a professora Rak tenta criar este local tranquilo em seu acampamento. Esse lugar é uma espécie de núcleo de resistência ao que a sociedade do conto exige. As pessoas que vivem nesse local preferem comer o que vem da terra, sem produtos agrotóxicos, não comem animais e têm famílias flutuantes: “Aqui todo mundo se ajuda, todo mundo constrói a casa dos outros, planta, abriga, cozinha, ensina. Porque os outros somos nós. A gente dá a mão” (Fernandes, 2020, p. 31). Haraway (2023) argumenta ainda que o “*Chthuluceno*” é uma palavra simples. Ela é composta de duas raízes gregas (*khthôn* e *kainos*) que, juntas, nomeiam um tipo de lugar-tempo para aprender a ficar com o problema de viver e morrer com responsabilidade em uma terra degradada” (p. 13-14). A resistência e a criação do acampamento podem ser lidas como um *Chthuluceno*, pois a imagem construída por meio da figuração do espaço alternativo à sociedade distópica, uma tentativa da composição de um lugar que não ignore o problema, mas que as pessoas tentem achar uma forma de lidar com ele de uma maneira responsável.

Ao seguir por este viés de pensamento ecológico, Brandão, em seu texto “Ecofeminismo e literatura: novas fronteiras críticas” (2003), afirma que é significativo que pensemos nas questões ecológicas junto com o feminismo e a literatura:

[a]s discussões sobre ecologia preocupam a todo mundo. Sua ponte com o feminismo também, e a literatura, enquanto espaço de resistência, e um campo de trabalho para nós que procuramos estudar a inserção das mulheres aí, seja como autora, como personagem e/ou como crítica, não pode fechar os olhos para as novas possibilidades de leitura que se abrem (2003, p. 461).

Conforme aponto neste capítulo, o conto aborda alguns temas que podem ser pensados junto com o ecofeminismo. Alguns deles são relacionados aos alimentos consumidos: no acampamento, as pessoas não ingerem alimentos de origem animal, plantam os vegetais, legumes e frutas que consomem. Também é ressaltada a reciclagem das matérias orgânicas utilizadas e o empenho coletivo, como é possível observar no trecho a seguir:

– Todos ajudam a construir. Estamos experimentando projetos que aproveitem melhor os materiais e a energia. Nos banheiros secos, é só jogar

uma pá de serragem. Depois, vira adubo. Nada se perde. – Ao passar pelas hortas comunitárias, explicou: – Todo mundo cuida e todo mundo come (Fernandes, 2020, p. 28).

Françoise Vergès em seu estudo “Um feminismo decolonial” (2020) discute que as soluções para o apagamento do trabalho doméstico geralmente envolvem abordagens coletivas, algo que pode ser lido no conto analisado. Outro aspecto a ser destacado é que, neste acampamento de resistência, apresenta-se uma nova maneira de viver no mundo. No entanto, essa forma de vida não é imposta ou obrigatória, ao contrário do que ocorre na sociedade autoritária à qual se contrapõe:

[v]ocês sabem que aqui não tem comida de origem animal, né?
– Mas nem peixe? perguntou um visitante, desacorçoado.
– Quem fizer questão de comer, pode pescar. Acreditamos que os Paôguru-Krabe não criavam animais e, para honrar a memória deles, voltamos a abolição de pecuária. [...] – Acho que quase todo mundo aqui é feliz comendo mato (Fernandes, 2020, p. 29).

É possível que a tentativa de criação dessa sociedade possa ser lida como um lugar utópico, na qual as pessoas vivem, plantam e amam quem e o que querem.

O conto apresenta uma forma poética de designar os relacionamentos amorosos. Em um diálogo entre Ravnu e Nanu, o segundo explica a forma que as pessoas que vivem naquele acampamento tendem a se relacionar neste ambiente utópico:

– As pessoas não formam pares?
– Só tem par quem quiser. Não tem pressão e não precisa de exclusividade. Todo mundo sabe que a Naida e eu estamos construindo uma casa pra gente, mas vai ter espaço para os amigos.
– Então vocês são um par! [...]
– Somos, mas não do jeito que você pensa. A gente não se limita. Por que formar um par se o que você quer é formar, sei lá, um trio? Aqui tem famílias de pares com filhos, mas também *famílias... flutuantes*? Variadas? É tão chato dar nome para relacionamentos! Eu prefiro assim. É só não ligar pras Boas Práticas de Cidadania Plena. O que uma comissão tem a ver com quem eu quero beijar? [...] A gente dá a mão... e alguns de nós dão outras coisas também, sem segredo nem obrigação (Fernandes, 2020, p. 31, grifos meus).

É possível observar que essa sociedade foge ao padrão da monogamia e da heterossexualidade compulsória, para usar o termo de Rich (2012 [1993]), imposto pela nossa sociedade patriarcal e capitalista. A noção de “famílias flutuantes” surge como uma metáfora que rompe

com os padrões sociais monogâmicos. Na narrativa, Ravnu passa a se congregar com Nanu, que já está se relacionando com Naida. Sendo assim, eles passam a ser um trio, fugindo das normas impostas pela sociedade autoritária dominante, como afirmado por Nanu: “[o] que uma comissão tem a ver com quem eu quero beijar?” (Fernandes, 2020, p. 31). A partir da fala de Nanu, podemos refletir sobre a não-monogamia e a heterossexualidade compulsória. Rich, em seu texto “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica” (Rich, 2012 [1993]), afirma que a heterossexualidade é uma instituição patriarcal que tem dominação dos homens sobre as mulheres, além da suposição que se espera que todas as pessoas sejam heterossexuais, apagando assim a possibilidade de serem pessoas LGBTQIAPN+.

Desde do início do conto, Ravnu demonstra interesse em conhecer esse lugar “[e]u bem que queria dar uma olhada nessas aulas no Instituto, mas fecharam a cátedra...” (Fernandes, 2020, p. 19). Logo após esta cena, em um diálogo com seu irmão Tarki, expõe novamente seu interesse: “– Eu quero ir lá! [...] Dizem que estão fazendo uma excursão. O ingresso não é caro. Dizem que estão fazendo uma porção de coisas interessantes lá. Eu me interesso por isso, sabe, construção alternativa, outros jeitos de...” (Fernandes, 2020, p. 26). O irmão do protagonista se opõe à ida de Ravnu ao acampamento. Mesmo assim, Ravnu decide ir, encanta-se pelo lugar e pelas pessoas, e, ao retornar para casa, não consegue esquecê-los, decidindo, por fim, voltar para lá e fixar residência, definitivamente.

No final do conto, seu irmão Tarki vai lá no acampamento capturá-lo, pois o lugar estava sendo invadido e seria destruído. Tarki finaliza sua ação reiterando uma ideia recorrente e separatista no decorrer da narrativa, ao expressar: “[o]u você vem comigo ou vai pra lama com eles” (Fernandes, 2020, p. 40). O conto distópico tem final em aberto, em que não é possível saber se Ravnu foi ou não e o que houve com a tentativa da construção deste lugar utópico.

Retomo as palavras de Tatar, que afirma que “o verdadeiro heroísmo não está situado naqueles que lutam pela glória e imortalidade, mas nas mulheres destemidas que procuram preservar a vida – às vezes apenas para sobreviver – do que se envolver em atos insensatos de aniquilação” (Tatar, 2022, p. 95). A professora tem um papel crucial na narrativa, visto que cria este espaço de resistência utópica, visando “preservar a vida”, não só dela, mas dos “Primeiros Povos” e daqueles que enxergam o mundo e propõem-se a lutar como ela.

Em suma, o conto "Feito bicho na lama" de Fernandes se revela enquanto narrativa poderosa que articula questões de resistência ao autoritarismo, um elemento recorrente as distopias, tudo isso permeado por uma forte ênfase em temas ecológicos e sociais, e críticas ao colonialismo. O conto desafia as normas impostas pelo patriarcado e pelo capitalismo, questionando o apagamento cultural de determinados grupos sociais. Através da personagem da professora Hubna Rak, a narrativa apresenta a realização de uma alternativa utópica à sociedade distópica dominante, na qual novas formas de convivência, amor e respeito à terra e às culturas ancestrais são possíveis. Nesse sentido, "Feito bicho na lama" não só reimagina um futuro diferente, mas também convoca as/os leitoras/es a refletirem sobre as práticas do presente e as possibilidades de resistência e transformação.

5. PROTAGONISMOS FEMININOS NO HORIZONTE DA FICÇÃO CIENTÍFICA

Retomo a epígrafe de abertura de Tatar, “quando as mulheres começam a escrever, a história se transforma” (2022, p. 17), para finalizar minhas reflexões nesta dissertação, em que exponho parâmetros que demonstram as particularidades e diferenças da escrita de autoria feminina com as leituras dos contos “Eu, incubadora”, de Valek, “Boneca”, de Madrigano e “Feito bicho na lama”, de Fernandes. O olhar sobre estas narrativas permite-nos realçar alguns pontos temáticos recorrentes da agenda feminista contemporânea, como: outras formas de reprodução e maternagem, o controle sobre o corpo feminino e a resistência em comunidade em oposição ao autoritarismo.

No estudo, articulo a influência do feminismo na crítica literária, destacando como Woolf e outras críticas feministas questionaram as desigualdades de gênero na literatura. Ao partir deste ponto, observo as formas pelas quais a crítica feminista busca desconstruir os cânones literários tradicionais estabelecidos pelo viés masculino dominante, resgatando, a partir da noção de re-visão (Rich, 1971), textos esquecidos e valorizando a produção literária de autoria feminina. Nesta dissertação, destaco especialmente o gênero literário ficção científica brasileira, com contos de autoria feminina. Apesar dos obstáculos históricos, essas críticas têm sido essenciais para ampliar e reavaliar o que é considerado literatura, promovendo a inclusão de vozes femininas e diversificando as narrativas, tornando essas vozes mais acessíveis às leitoras e aos leitores.

O protagonismo feminino na ficção científica, especialmente sob uma perspectiva feminista, tem desafiado e transformado as representações tradicionais de heroísmo. Ao longo da história, as mulheres foram frequentemente retratadas de forma estereotipada e secundária, mas o esforço de autoras como Le Guin, Russ e Piercy, juntamente com reflexões críticas globais e locais como as de Russ, Tatar, Cavalcanti e Brandão, tem impulsionado estudos acerca da criação de narrativas centralizadas não apenas em protagonistas femininas, mas, também, em toda complexidade em torno do ser mulher.

O protagonismo feminino das personagens principais dos contos analisados desafia o *status quo*, revelando que o verdadeiro heroísmo reside na “resiliência, persistência e na formação de alianças” (Tatar, 2022, p. 22-23), resgatando histórias silenciadas e reconfigurando o imaginário cultural sobre o que significado de ser uma heroína, a partir das

lentes do feminismo. Ao refletir sobre essas mudanças, reitero a importância de continuar explorando e celebrando essas novas formas de representação, que valorizam as experiências e a força das mulheres, apesar de todas as suas adversidades.

A produção literária de autoria feminina, neste estudo, com o foco na FC, aliada à crítica feminista, possibilita a percepção de reconfiguração do protagonismo feminino, de temas e elementos tradicionais do conto. Dessa forma, é possível levantar uma reflexão não apenas intradieética, mas, também, sobre as implicações das representações do ser mulher, em algumas de suas complexas facetas, oferecendo novas perspectivas interpretativas através dessa crítica, e, assim, possibilitando uma chave de leitura do *novum*.

Resgato o conceito de *novum* articulado por Survin (1979), que discuto no primeiro capítulo, por meio do qual o crítico configura que tal elemento na FC constitui a novidade que suscita uma interpretação calcada no plano cognitivo, ou seja, naquilo que é compreendido pela razão. Vale lembrar que, na literatura de FC, o *novum* está também associado ao estranhamento. A partir dessa perspectiva, realizo uma leitura realçando o protagonismo feminino na ficção científica distópica, na qual vislumbro protagonismos femininos com contornos alternativos aos modos mais tradicionais de se contar histórias sobre corpos femininos.

No conto “Eu, incubadora”, de Valek, realizo a leitura de uma protagonista que decide contrariar sua própria narrativa, que seria se tornar mãe novamente e abandonar sua carreira de engenheira por mais cinco anos. Em um “ato de coragem” (Tatar, 2022), ela retira o feto de seu corpo e o transfere para uma Coisa. É importante destacar o protagonismo de uma mulher grávida, um enredo relativamente raro até mesmo em narrativas de ficção científica. Na segunda ficção analisada, “Boneca”, de Madrigano, a protagonista é uma boneca que supre os desejos de seu dono, David. Analiso a Ari como um ser senciente, com seus próprios sonhos e desejos: fugir daquele labirinto. Além disso, realizo uma leitura da personagem Ariadne no conto à luz da figura mitológica de Ariadne. Ari precisou ser “resiliência” e “persistência” para realizar seu ato de heroísmo.

No último conto analisado “Feito bicho na lama”, de Fernandes, apresento um protagonismo diferenciado, mencionando uma personagem que tem um papel crucial para o enredo da história. O protagonismo da professora Rak está situado na preservação da vida – dela, daquelas/es que a seguem e da cultura dos “Primeiros Povos”, expondo que o

“verdadeiro heroísmo” está naqueles que lutam para “sobreviver”. Seu ato de heroísmo é composto na “formação de alianças” e acontece no coletivo. Vergès afirma que “o feminismo decolonial é a despatriarcalização das lutas revolucionárias (2020, p. 27), recorro às palavras da professora Hubna para almejar também “uma transformação pacífica, construída coletivamente, dia após dia, em nós e na terra. Se isso é revolução, somos a revolução!” (Fernandes, 2020, p. 34).

Em suma, reitero também as palavras de Tatar (2022), no tocante ao fato de que “as mulheres agora oferecem modelos (tanto imaginários, como reais) em abundância, mudando os mitos com os quais vivemos e reconstruindo o mundo humano de maneiras que prometem fazer deste um mundo de fato mais humano” (p. 30). Para além do proposto por Tatar, anseio por um mundo que as mulheres não busquem suas realizações pessoais e profissionais a partir das lentes do masculino, mas que se reconectem com seu protagonismo, tornando-se heroínas das suas próprias narrativas.

REFERÊNCIAS

A PEQUENA SEREIA. Direção: Rob Marshall. E.U.A: Walt Disney Pictures, 2023.

A. Iana. “O segredo da planície”. In: RÜSCHE, Ana (Org.). *Mundos Paralelos: ficção científica*. Rio de Janeiro: Globo Clube, 2023. p. 36-47.

ARAÚJO, Naiara Sales. “Asilo nas Torres: um olhar sobre a ficção científica feminina no Brasil”. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 158–171, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2020v25n1p158>. Acesso em: 27 set. 2024.

ATWOOD, Margaret. *A odisseia de Penélope*. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Rocco, 2020.

ATWOOD, Margaret. *In other worlds: SF and the human imagination*. New York: Anchor, 2011.

ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Tradução Ana Deiró. São Paulo: Rocco, 2017.

BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. Introduction. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (ed.). *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. New York: Routledge, 2003. p. 1-12.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BELO, Thathiana Valesca Leite Ferreira. “Uma leitura feminista da tradução do conto ‘Love and sex among the invertebrates’, de Pat Murphy”. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras). Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Maceió, 2022. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/handle/123456789/9103>. Acesso em: 28 ago. 2024.

BÍBLIA. A.T. Gênesis 1:1-31. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

BLADE RUNNER - O caçador de andróides. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos: Warner Bros., 1982.

BORINE, Thabata. “Réquiem para a humanidade”. In: LADY, Sybylla; VALEK, Aline (Orgs.). *Universo desconstruído: ficção científica feminista*. Vol. I, [s.l: s.n.], 2013.

BRADLEY, Marion Zimmer. *As brumas de Avalon*. Tradução Vera G. G. de Almeida. São Paulo: Rocco, 1988.

BRANDÃO, Izabel. “Ecofeminismo e literatura: novas fronteiras críticas”. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Orgs.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 461-473.

BRANDÃO, Izabel; LOURENÇO, Laurenny (Org.). Apresentação. In: *Literatura e ecologia: trilhando novos caminhos críticos*. Maceió: Edufal, 2019. p. 11-22.

BROCOS, Modesto. “A Redenção de Cam”. 1895. Óleo sobre tela, 199 cm x 166 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

CANTON, James (et al). *O livro da literatura*. São Paulo: O Globo, 2016.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

CARTER, Angela. *The bloody chamber and other stories*. London: Gollancz, 1979.

CAVALCANTI, Ildney. “You’ve been framed: o corpo da mulher nas distopias feministas”. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). *O corpo em revista: olhares interdisciplinares*. Maceió: Edufal, 2005. p. 83-98.

CAVALCANTI, Ildney. *A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura*. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé. *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 337-360.

CAVALCANTI, Ildney. *Articulating the elsewhere: utopia in contemporary feminist dystopias*. 1999. Tese (Doutorado em English Studies) - University of Strathclyde, Glasgow, 1999.

CAVALCANTI, Ildney; PRADO, Amanda. *Mundos gendrados alternativamente: ficção científica, utopia, distopia*. Maceió: Edufal, 2011.

CHARNAS, Suzy McKee. *The furies*. New York: Tor Books, 1994.

CIXOUS, Hélène. “O riso da Medusa”. Tradução Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 129-155.

CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. *The encyclopedia of science fiction*. London: Granada, 1995.

DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 26, 2005. p. 13-71.

DICK, Philip K. *Androides sonham com ovelhas elétricas?* Tradução Ronaldo Bressane. São Paulo: Aleph, 2014.

DINIZ, Debora. Aborto e saúde pública: 20 anos de pesquisas no Brasil. *Cadernos de Saúde Pública*, v. 25, n. 4, p. 939-942, 2009. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2009000400025&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 20 out. 2024.

DIVINO AMOR. Direção: Gabriel Mascaro. Produção: Rachel Ellis. Brasil: Vitrine Filmes, 2019.

DOANE, Mary Ann. “Technophilia: technology, representation, and the feminine”. In: KIRKUP, Gill (ed.). *The gendered cyborg: a reader*. London and New York: Routledge, 2000.

DUARTE, Constância Lima. “Feminismo e literatura no Brasil”. *Estudos avançados*, v. 17, p. 151-172, 2003.

DUGIM, Claudia (Org.). Apresentação. In: *Violetas, unicórnios & rinocerontes*. São Paulo: Patuá, 2020. p. 7-9.

EX_MACHINA: Instinto Artificial. Direção: Alex Garland. Reino Unido: Universal Pictures, 2015.

FERNANDES, Camila. “Feito bicho na lama”. In: DUGIM, Claudia (Org.). *Violetas, unicórnios & rinocerontes*. São Paulo: Patuá, 2020, p. 17-40.

FERNANDES, Fábio. *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006.

FIKER, Raul. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?* Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

FLORES, Mariana Mendes. *Ficção científica feminista e engajamento: relatos clandestinos em O conto da aia*, de Margaret Atwood, “Réquiem para a Humanidade”, de Thabata Borine, e “Projeto Áquila”, de Gabriela Ventura. 2020. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Representações Culturais). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2020.

FORTUNATO, Pedro. *A distopia na literatura brasileira do século XX*. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2022.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FUNCK, Susana Bornéo. “Corpos colonizados, leituras feministas”. *Crítica literária feminista: uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016. p. 367-392.

FUNCK, Susana Bornéo. “Feminismo e utopia: a questão da maternidade (1993)”. *Crítica literária feminista: uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016. p. 115-144.

FUNCK, Susana Bornéo. *Feminist literary utopias*. Florianópolis: UFSC, 1998.

FUNCK, Susana Bornéo. Prefácio. In: CAVALCANTI, Ildney; PRADO, Amanda. *Mundos gendrados alternativamente: ficção científica, utopia, distopia*. Maceió: Edufal, 2011. p. 7-8.

GAARD, Greta. “Novos rumos para o ecofeminismo: em busca de uma ecocrítica mais ecofeminista”. Tradução Izabel Brandão e Marina Verçosa de Andrade. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.) *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 783-818.

GINWAY, M. Elizabeth. “Recente brazilian science fiction and fantasy written by women”. In: *Strange Horizons*, 23 set. 2013. Disponível em: <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/recent-brazilian-science-fiction-and-fantasy-written-by-women/> Acesso em: 12 out. 2024.

GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção científica brasileira: mitos e nacionalidade no país do futuro*. São Paulo: Devir, 2005.

GOMES, Ana Caroline Soares. “Pirâmide demográfica invertida”. In: COELHO, Maurício. *O livro da ficção científica brasileira*. Londrina: Madrepêrola, 2020. p. 67-77.

GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*. Tradução Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In: TADEU, Tomaz (Orgs.). *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Tradução Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes com o Chthuluceno*. Tradução Ana Luiza Braga. N-1 Edições, 2023.

HER. Direção: Spike Jonze. E.U.A: Warner Bros. Pictures, 2013.

HOFFMANN, E. T. A. *O homem de areia*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2004.

HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

KAUR, rupi. *Meu corpo minha casa*. Tradução Ana Guadalupe. São Paulo: Planeta, 2020.

KINAYA. “Te Encontro no Futuro”. In: NGUENGE, Aisameque et al. *Antologia afrotuturismo: o futuro é nosso*. Vol. II. São Paulo: Kitempo, 2021. p. 9-26.

KIRKUP, Gill; JANES, Linda; WOODWARD, Kath; HOVENDEN, Fiona. *The gendered cyborg: a reader*. London and New York: Routledge, 2000.

KOLODNY, Annette. “Dançando no campo minado: algumas observações sobre a teoria, a prática e a política de uma crítica literária feminista.” Tradução: Rita T. Schmidt. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 216-252.

LE GUIN, Ursula K. “A ficção como uma cesta: uma teoria”. 1989. Disponível em: https://www.academia.edu/44858388/A_Fic%C3%A7%C3%A3o_como_Cesta_Uma_Teoria_The_Carrier_Bag_Theory_of_Fiction_Ursula_K_Le_Guin. Acesso em: 23 set. 2023.

LEANDRO, Analice. “Ficções científicas, utopias e distopias de autoria feminina em língua inglesa – um recorte bibliográfico 1967–2010”. In: CAVALCANTI, Ildney; PRADO, Amanda. *Mundos gendrados alternativamente: ficção científica, utopia, distopia*. Maceió: Edufal, 2011. p. 199-222.

LEITE, Marília Dantas Tenório. *Orlandos: um olhar feminista sobre as traduções do romance de Virginia Woolf no Brasil*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

LEÓN, Lucas Pordeus. “Sob protestos, CCJ da Câmara aprova PEC que proíbe aborto legal”. Agência Brasil (online). 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2024-11/sob-protestos-ccj-da-camara-aprova-pec-que-proibe-aborto-legal>. Acesso em 10 dez. 2024.

LIMA, Felipe Benicio de. *O neodistópico: metamorfoses da distopia do século XXI*. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2022.

LIMA, Juliana Domingos de. “As obras de ficção científica escritas por mulheres dos séculos 17 ao 20”. Revista Nexos (online). 2018. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/03/15/As-obras-de-fic%C3%A7%C3%A3o-cient%C3%ADfica-escritas-por-mulheres-dos-s%C3%A9culos-17-ao-20>. Acesso em 15 Dez. 2022.

LUGONES, María. “Rumo a um feminismo descolonial”. Tradução Juliana Watson e Tatiana Nascimento. *Revista Estudos Feministas*. v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.

MADRIGANO, Clara. “Boneca”. In: SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (Orgs.). *Universo desconstruído: ficção científica feminista*. Vol. II, [s.l.: s.n.], 2015.

MARTINS, Maria Cristina. *(Re)Escrituras: gênero revisionismo contemporâneo nos contos de fadas*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MELO, Patrícia. *Mulheres empilhadas*. São Paulo: Editora Leya, 2019.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha: Universum Film (UFA), 1927.

MIES, Maria; SHIVA, Vandana; *Ecofeminismo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

MONTEIRO, Maria Conceição. *O corpo mecânico feminino: uma poética do transumano*. Rio de Janeiro: Garamond, 2016.

MONTGOMERY, Lucy Maud. *Anne of Green Gables*. 1. ed. Boston: L.C. Page & Co., 1908.

- MOYLAN, Tom. *Distopia: fragmentos de um céu límpido*. Edição de Ildney Cavalcanti e Felipe Benicio. Tradução Felipe Benicio, Pedro Fortunato e Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016.
- MURPHY, Pat. "Love and sex among the invertebrates", 1990. In: DATLOW, Ellen (ed.). *Alien Sex: 19 tales by the masters of science fiction and dark fantasy*. London: Grafton, 1990.
- O QUARTO DE JACK. Direção: Lenny Abrahamson. Los Angeles: Universal Pictures, 2015.
- OCKERBLOOM, Mary Mark. "A Celebration of Women Writers". Disponível em: <https://digital.library.upenn.edu/women/>. Acesso em: 24 set. 2022.
- ORWELL, George. *1984*. Tradução Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- OZIEWICZ, Marek. "Speculative fiction". Oxford Research Encyclopedia. 2017. Disponível em: <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78>. Acesso em: 14 ago. 2022.
- PIERCY, Marge. *He, she, and it*. New York: Alfred A. Knopf, 1991.
- PIERCY, Marge. *Uma mulher no limiar do tempo*. Tradução Elton Furlanetto. São Paulo: Editora Minna, 2022.
- PINDORAMA, episódio 3, temporada 1: "Boneca". 15 jul. 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4sGkmVEBuipWti2IZAzfA9>. Acesso em: 11 set. 2024.
- PIZAN, Christine de. *A cidade das damas*. Tradução Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2012.
- PREUSS, Marta. "Amor fortemente elíptico". In: LADY, Sybylla; VALEK, Aline (Orgs.). *Universo desconstruído: ficção científica feminista*. Vol. II, [s.l.: s.n.], 2015.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- RICH, Adrienne. "Heterossexualidade compulsória e existência lésbica" Tradução Carlos Guilherme do Valle. Bagoas. *Estudos gays: gêneros e sexualidades*. [S. l.], v. 4, n. 05, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 7 set. 2024.
- RICH, Adrienne. "Motherhood in Bondage (1976)". *On lies, secrets, and silence: selected Prose 1966–1978*. New York: W.W. Norton & Company, 1995.
- RICH, Adrienne. "Quando da morte acordarmos: a escrita como re-visão". Tradução: Susana Funck. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 64-84.
- RUSS, Joanna. "What can a heroine do? or why women can't write". In: *To write like a woman: essays in feminism and science fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

RUSS, Joanna. *The female man*. New York: Bantam Books, 1975.

SAINT, Jennifer. *Ariadne: Princesa - Irmã de um monstro - Amante de deuses e heróis*. Tradução Cláudia Gerpe Duarte. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 2022.

SANTOS, Ingrid Vanessa Souza. “Mulheres na terceira onda: autoria feminina nos contos de ficção científica das revistas *Trasgo* e *Mafagafo*”. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras). Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2021.

SARGENT, Lyman Tower. “The three faces of utopianism revisited”. *Utopian studies*. v. 5, n. 1, p. 1-37, 1994.

SCHIENBINGER, Londa. *O feminismo mudou a ciência?* Tradução Raul Fiker. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

SCHMIDT, Rita Terezinha. “Cultura e dominação: pensando (d)as margens”. *Descentramentos/Convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017. p. 147-165.

SEXTON, Anne. *Transformations*. Boston: Houghton Mifflin, 1971.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Tradução Christian Schwartz. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SOLETTI, Alessandra. “Humanidade 2.0”. In: COELHO, Maurício. *O livro da ficção científica brasileira*. Londrina: Madrepérola, 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEVENS, Cristina. “Maternidade e feminismo: diálogos na literatura contemporânea”. In: *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares* (Org.). Florianópolis: Editora Mulheres, 2007. p. 17-79.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. London: Yale University Press, 1979.

SUY, Ana. *A corda que sai do útero*. São Paulo: Planeta, 2024.

SWAIN, tania navarro. “Meu corpo é um útero? reflexões sobre a procriação e a maternidade”. In: STEVENS, Cristina. *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares* (Org.). Florianópolis: Editora Mulheres, 2007. p. 203-247.

SWAN, Susan. “The man doll”. In: SWAN, Susan. *Stupid boys are good to relax with*. Toronto: Sommerville House, 1998. p. 253-280.

SYBYLLA, Lady. “Corra, Alicia, corra”. In: BARRADAS, Damaris; COLINIGNO, Gabriela (Orgs.). *Vislumbres de um futuro amargo*. São Paulo: Magh Agência Literária, 2019.

SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (Orgs.). Apresentação. In: *Universo desconstruído: ficção científica feminista*. Vol. I, [s.I: s.n.], 2013.

TATAR, Maria. *A heroína de 1001 faces: o resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina da jornada do herói*. Tradução Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Cultrix, 2022.

VALEK, Aline. “Eu, incubadora”. In: SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (Orgs.). *Universo desconstruído: ficção científica feminista*. Vol. I, [s.I: s.n.], 2013.

VALEK, Aline. Newsletter. “Uma palavra”. Disponível em: <https://www.alinevalek.com.br/blog/newsletter/>. Acesso em: 20 out. 2024.

VENTURA, Gabriela. “Projeto Águila”. In: SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (Orgs.). *Universo desconstruído: ficção científica feminista*. Vol. I, [s.I: s.n.], 2013.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Tradução Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WESTWORLD. Baseado em *Westworld* de Michael Crichton. Direção: Jonathan Nolan; Lisa Joy. Temp. 01, 02 e 03. Estados Unidos: Distribuído por Warner Bros Television, 1ª temporada 2016; 2ª temporada 2018; 3ª temporada 2020. Formato stream. Emissora de tv original, HBO.

WITTIG, Monique. *As guerrilheiras*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

WOLFE, Cary. “O que é o pós-humanismo”. In: BERNARDINO, Lígia el at. (Orgs.). *Pós-humano. Que futuro?* Antologia de textos teóricos. Edições Húmus, 2020. p. 49-77.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Noemi Jaffe. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WRIGHT, Elizabeth (Org.). *Feminism and psychoanalysis: a critical dictionary*. Oxford: Blackwell, 1992.

ZEGLER, Rachel. “Atriz de versão live-action de 'Branca de Neve' causa polêmica com vídeo detonando o desenho clássico”. Disponível em: <https://revistamonet.globo.com/filmes/noticia/2023/08/atriz-de-versao-live-action-de-branca-d-e-neve-causa-polemica-com-video-detonando-o-desenho-classico.ghhtml>. Acesso em: 19 nov. 2023.

Apêndice: Lista de contos de FC de autoria feminina 2000-2023

AUTORA	TÍTULO DA OBRA	ANO DE PUBLICAÇÃO	REFERÊNCIA
Alessandra Soletti	Humanidade 2.0	2020	COELHO, Maurício. <i>O livro da ficção científica brasileira</i> . Londrina: Madrepérola, 2020.
Aline Valek	Eu, incubadora	2013	SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (Orgs.). <i>Universo desconstruído: ficção científica feminista</i> . Vol. I, [s.l.: s.n.], 2013.
Ana Caroline Soares Gomes	Pirâmide demográfica invertida	2020	COELHO, Maurício. <i>O livro da ficção científica brasileira</i> . Londrina: Madrepérola, 2020.
Ana Cristina Rodrigues	O templo do amor	2018	OLIVEIRA, Nelson de. <i>Fractais tropicais: o melhor da ficção científica brasileira</i> . São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.
Ana Meira	Tempestade	2020	DINIZ, Alexandre <i>et al.</i> <i>Antologia afrofuturismo: o futuro é nosso</i> . Vol. I. [s.l.]: Kitembo, 2020.
Camila Fernandes	Feito bicho na lama	2020	DUGIM, Claudia (Org.). <i>Violetas, unicórnios & rinocerontes</i> . São Paulo: Patuá, 2020.
Camila Mateus	Memória sintética	2013	SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (Orgs.). <i>Universo desconstruído: ficção científica feminista</i> . Vol. I, [s.l.: s.n.], 2013.

Clara Madrigano	Boneca	2015	SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (Orgs.) <i>Universo desconstruído</i> : ficção científica feminista. Vol. II, [s.I: s.n.], 2015.
Cláudia Fusco	O pingente	2019	BARRADAS, Damaris; COLINIGNO, Gabriela (Orgs.). <i>Vislumbres de um futuro amargo</i> . São Paulo: Magh Agência Literária, 2019.
Dana Martins	Uma terra de reis	2013	SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (Orgs.). <i>Universo desconstruído</i> : ficção científica feminista. Vol. I, [s.I: s.n.], 2013.
Gabriela Ventura	Projeto Águila	2013	SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (Orgs.). <i>Universo desconstruído</i> : ficção científica feminista. Vol. I, [s.I: s.n.], 2013.
Iana A.	O segredo da planície	2023	RÜSCHE, Ana (Org). <i>Mundos paralelos</i> : ficção científica. Rio de Janeiro: Globo Clube, 2023.
Janildes Almeida Chagas Magno	Mascara preta, corpo translucido	2022	AVELINO, Alan <i>et al.</i> (Org.). <i>Antologia afrofuturismo</i> : o futuro é nosso. Vol, III. [s.l.]: Kitembo, 2022.
Kinaya	Te encontro no futuro	2021	NGUENGE, Aisameque et al. <i>Antologia afrotuturismo</i> : o futuro é nosso. Vol, II. São Paulo: Kitempo, 2021.
Lady Sybylla	Codinome Electra	2013	SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (Orgs.).

	BSS Mariana	2015	<i>Universo desconstruído: ficção científica feminista.</i> Vol. I, [s.I: s.n.], 2013.
	Cão 1 está desaparecido	2018	SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (Orgs.) <i>Universo desconstruído: ficção científica feminista.</i> Vol. II, [s.I: s.n.], 2015.
	Corra, Alicia, corra	2019	OLIVEIRA, Nelson de. <i>Fractais tropicais: o melhor da ficção científica brasileira.</i> São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.
			BARRADAS, Damaris; COLINIGNO, Gabriela (Orgs.). <i>Vislumbres de um futuro amargo.</i> São Paulo: Magh Agência Literária, 2019.
Liliana Medeiros	Cara metade	(2012 [2000])	ARGEL, Martha (Org.). <i>Lugar de mulher é na cozinha: histórias fantásticas do universo feminino.</i> São Paulo: Draco, 2012 [2000].
Lu Ain-Zaila	Eu, algoritmo	2019	BARRADAS, Damaris; COLINIGNO, Gabriela (Orgs.). <i>Vislumbres de um futuro amargo.</i> São Paulo: Magh Agência Literária, 2019.
Lu Evans	O guerreiro das estrelas	2020	COELHO, Maurício. <i>O livro da ficção científica brasileira.</i> Londrina: Madrepérula, 2020.
Lyra Collodel	Escrito no tempo	2011	RUIZ, Tatiana (Org.). <i>SteamPink.</i> Belo

			Horizonte: Estronho, 2011.
M. M. Drack	Espectro	2015	SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (Orgs.). <i>Universo desconstruído</i> : ficção científica feminista. Vol. II, [s.I: s.n.], 2015.
Marta Preuss	Amor fortemente elíptico	2015	SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (Orgs.) <i>Universo desconstruído</i> : ficção científica feminista. Vol. II, [s.I: s.n.], 2015.
Nina Ximenes	O limiar do insustentável	(2012 [2000])	ARGEL, Martha (Org.). <i>Lugar de mulher é na cozinha</i> : histórias fantásticas do universo feminino. São Paulo: Draco, 2012 [2000].
Roberta Spindler	O pranto do Ronin	2023	RÜSCHE, Ana (Org.). <i>Mundo paralelos</i> : ficção científica. Rio de Janeiro: Globo Clube, 2023.
Sandra Menezes	A festa	2022	AVELINO, Alan <i>et al.</i> (Org.). <i>Antologia afrofuturismo</i> : o futuro é nosso. Vol, III. [s.l.]: Kitembo, 2022.
Sarah Aniceto	A lua em minha palma	2021	NGUENGE, Aisameque <i>et al.</i> <i>Antologia afrotuturismo</i> : o futuro é nosso. Vol. II. São Paulo: Kitembo, 2021.
Tatiana Ruiz	Sem mais finais felizes	2011	RUIZ, Tatiana (Org.). <i>SteamPink</i> . Belo Horizonte: Estronho, 2011.
Thabata Borine	Réquiem para a humanidade	2013	SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (Orgs.).

			<i>Universo desconstruído: ficção científica feminista.</i> Vol. I, [s.l: s.n.], 2013.
--	--	--	---