

UTOPIAS SONHADAS/ DISTOPIAS ANUNCIADAS

FEMINISMO, GÊNERO E CULTURA QUEER NA LITERATURA

Luciana Calado Deplagne • Ildney Cavalcanti (Organizadoras)



Utopias sonhadas/distopias anunciadas

feminismo, gênero e cultura *queer* na literatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitora	MARGARETH DE FÁTIMA FORMIGA MELO DINIZ
Více-Reitora	BERNARDINA MARIA JUVENAL FREIRE DE OLIVEIRA
Pró-Reitora PRPG	MARIA LUIZA PEREIRA DE ALENCAR MAYER FEITOSA



EDITORA UFPB

Diretora	IZABEL FRANÇA DE LIMA
Supervisão de Administração	GEISA FABIANE FERREIRA CAVALCANTE
Supervisão de Editoração	ALMIR CORREIA DE VASCONCELLOS JÚNIOR
Supervisão de Produção	JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS FILHO

CONSELHO EDITORIAL

Adailson Pereira de Souza (Ciências Agrárias)
Eliana Vasconcelos da Silva Esval (Linguística, Letras e Artes)
Fabiana Sena da Silva (Interdisciplinar)
Gisele Rocha Côrtes (Ciências Sociais Aplicadas)
Ilda Antonieta Salata Toscano (Ciências Exatas e da Terra)
Luana Rodrigues de Almeida (Ciências da Saúde)
Maria de Lourdes Barreto Gomes (Engenharias)
Maria Patrícia Lopes Goldfarb (Ciências Humanas)
Maria Regina Vasconcelos Barbosa (Ciências Biológicas)

Luciana Calado Deplagne

Ildney Cavalcanti

(Organizadoras)

Utopias sonhadas/distopias anunciadas

feminismo, gênero e cultura *queer* na literatura

Editora UFPB

João Pessoa

2019

Direitos autorais 2019 – Editora UFPB

Efetuada o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

Todos os direitos reservados à Editora UFPB

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio.

A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do autor.

Impresso no Brasil. *Printed in Brazil.*

Projeto Gráfico Editora UFPB
Editoração Eletrônica e Projeto da Capa Ana Gabriella Carvalho
Imagem de capa Hugo Duarte

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

U89 Utopias sonhadas/distopias anunciadas : feminismo, gênero e cultura queer na literatura / Luciana Calado Deplagne, Ildney Cavalcanti (organizadores). - João Pessoa : Editora UFPB, 2019.
194 p.
ISBN 978-85-237-1454-3
1. Feministas. 2. Utopias feministas. 3. Distopia feminista.
I. Deplagne, Luciana Calado. II. Cavalcanti, Ildney. III. Título.

UFPB/BC

CDU 141.72

EDITORA UFPB Cidade Universitária, Campus I, Prédio da Editora Universitária, s/n
João Pessoa – PB
CEP 58.051-970
<http://www.editora.ufpb.br>
E-mail: editora@ufpb.br
Fone: (83) 3216.7147

Editora filiada à:



Livro aprovado para publicação através do Edital N° 5/2018-2019, financiado pelo Programa de Apoio a Produção Científica - Pró-Publicação de Livros da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba.

À Susana Funck que, com seu trabalho pioneiro no Brasil, abriu caminhos para a crítica literária feminista, apontando para as utopias e distopias em seu poder transgressor de gênero.

Sumário

Apresentação 9

Ildney Cavalcanti

Luciana Calado Deplagne

PARTE I - CORPUS UTÓPICO/DISTÓPICO

Ciência, gênero e educação: “O Sonho da Sultana” (1905) e outras utopias feministas da Índia colonial 25

Luciana Eleonora de F. Calado Deplagne

At the root of totalitarianism: misogyny and violence in women’s dystopias .. 45

Raffaella Baccolini

Woman on the Edge of Time: um estudo de caso sobre a utopia e a distopia 61

Elton Luiz Aliandro Furlanetto

California dreaming: utopian and dystopian calls to action 83

Joan Haran

PARTE II - CORPOS UTÓPICOS/DISTÓPICOS

O corpo da mulher na ficção científica: idas e vindas históricas 101

Lucia de La Rocque

Anunciata Sawada

Isabela Cabral Félix de Sousa

Transposições do sonhar: utopia e ficcionalização dos corpos e dos espaços em *The Stone Gods*, de Jeanette Winterson 115

Fabiana Gomes de Assis

Ildney Cavalcanti

Corpo e violência em *Oryx e Crake* e *O Ano do Dilúvio*, de Margaret Atwood ... 131

Melissa Cristina Silva de Sá

PARTE III- CORPOS UTÓPICOS/DISTÓPICOS: EM OUTRO CORPUS

Na pele de Astérion:

a transgressão do corpo no conto “Dívida”, de Abilio Godoy 149

Ana Claudia Aymoré Martins

A distopia feminista em *Puesta en claro*,

de Griselda Gambaro: América Latina em cena 159

Laureny Aparecida Lourenço da Silva

***Las Aventuras de la China Iron*,**

uma utopia contemporânea para o século XIX 175

Karine Rocha

Organizador@s & colaborador@s 189

Apresentação

Sobre as utopias sonhadas e as distopias anunciadas na literatura

Ildney Cavalcanti

Luciana Calado Deplagne

Em conversa sobre a situação política do nosso amado país, que vem recebendo duros golpes à frágil democracia construída nestas três décadas posteriores ao regime militar e ditatorial, uma interlocutora acadêmica e aluna nossa¹ referiu-se à “distopia anunciada” que atualmente assombra o horizonte político brasileiro, no tocante ao feminismo e também a outras tendências progressistas. O termo nos soou bastante pertinente, uma vez que temos testemunhado retrocessos em relação às vitórias arduamente conquistadas por políticas feministas que vêm sendo gradualmente celebradas, como, por exemplo, com os movimentos para a implementação dos direitos básicos de cidadã e do voto feminino no mundo, este último a partir do final do século XIX, e no Brasil, em 1932.

Para as mulheres de todos os tempos e lugares, o mundo tem sido predominantemente distópico, uma vez que tem se configurado (de modo transcultural, hegemônico e histórico) como patriarcal. É de dentro dos mais variados contextos de supressão da voz e do desejo das mulheres que emerge o feminismo como força expressiva da insatisfação e catalisadora de mudança. E apesar de o termo nascer, e o movimento ser nomeado, a partir das políticas socialistas europeias de finais do século XIX, o pensamento, a arte e a militância feministas sempre existiram. E foram evidentes em todas as ocasiões em que

1 Comunicação pessoal com Paula Juliana Moura Lima, graduanda de Letras (Ufal), pesquisadora PIBIC 2017- 2018, integrante do grupo Literatura e Utopia (Fale/Ufal) e da banda *Raiva*, de *hardcore/crust*.

mulheres expressaram sua insatisfação com as distopias de seus momentos históricos e projetaram possibilidades utópicas de organizações comunitárias alternativas, voltadas para a construção de modos de ser e de viver socialmente mais justos, e em contraponto à lógica binária e calcada em rígidas relações de poder.

Se o século XVI consagrou o termo *utopia*, com a publicação da obra homônima de Thomas More, em 1516, o fenômeno utópico existiu em todos os tempos, visto que é próprio do ser humano, como sugere Ernst Bloch:

restringir ou até orientar o utópico ao modo de Tomas Morus seria como querer reduzir a eletricidade ao âmbar-amarelo, do qual ela recebeu o seu nome grego e no qual ela foi percebida pela primeira vez. (2005, p. 25)

Quanto às utopias literárias de autoria feminina, *A Cidade das Damas*, escrita em 1405, pela escritora franco-italiana, Christine de Pizan, é considerada a primeira no gênero (DEPLAGNE, 2012). Destacam-se na obra modernidade e ousadia, inspirações encontradas provavelmente na própria trajetória de vida da autora. A escrita para Pizan, jovem viúva de 25 anos, foi seu meio de sobrevivência e sustentação familiar. Sua obra narra o diálogo da protagonista Christine e três damas alegóricas – Razão, Retidão e Justiça –, que juntas constroem uma cidade fortificada para as mulheres em proteção aos ataques misóginos dos discursos autorizados desde a antiguidade.

A Cidade das Damas inaugura, assim, uma tradição de obras utópicas/distópicas marcadamente gendradas, escritas por mulheres por vários séculos. *The Blazing World*, de Margaret Lucas Cavendish, no século XVII; *A Description of Millenium Hall*, de Sara Scott, do século XVIII; *Voyages de Milord Céton dans les Sept Planettes*, de Marie Anne de Roumier Robert; do século XVIII; *The Last Man*, de Mary Shelley, do século XIX, são algumas das utopias (e distopias, no caso da obra de Shelley) de autoria feminina que infelizmente ficaram ausentes da historiografia literária e da tradição dos utopismos literários.

A literatura de autoria feminina – e também a de autoria masculina, porém em menor escopo – oferece um espaço no qual nos deparamos com

utopias e distopias gendradas que qualificamos como feministas². O presente volume vem retomar o pensamento utópico e distópico feminista, conforme transfigurado ficcionalmente e metaforizado por autoras e por um autor que, apesar de oriundas/o de espaços-tempos diferentes, metaforizam “mundos gendrados alternativamente”³, para usarmos a expressão de Judith Butler (1990), seja por meio da construção ficcional de mundos sonhados ou de mundos temidos, sendo que geralmente ambos encontram-se imbricados. Com isto, situamo-nos na interface entre os Estudos de Gênero, os Estudos Culturais, os Estudos Críticos da Utopia e os Estudos *Queer*, sob uma perspectiva crítica feminista da cultura. Trata-se de uma abordagem interdisciplinar que propõe que nosso olhar crítico recaia sobre as formas pelas quais as dimensões estéticas e políticas se desenham, de modo a questionar o aqui e agora, as ontologias e epistemologias rígidas e cristalizadas. Interessa-nos, assim, perscrutar os escritos literários em seus vieses utópicos e distópicos, observando as formas, funções, conteúdos e trânsitos da utopia, norteadas por um profundo senso de que pensar a utopia na contemporaneidade é uma urgência.

A coletânea está dividida em três blocos temáticos: “*Corpus* utópico/distópico”, “Corpos utópicos /distópicos” e “corpos utópicos/distópicos: em outro *corpus*”. A ideia é, inicialmente, construir um pequeno panorama de publicações do século XX, permitindo-nos evidenciar a construção de um conjunto de obras – um *corpus* – que, na esteira da tradição dos utopismos gendrados que circularam anteriormente, inauguram novas modulações. Na sequência, os capítulos da segunda parte abordam questões específicas relativas a um tema bastante central em se tratando de obras utópicas e distópicas de autoria feminina: os corpos das mulheres. E finalmente, no último bloco, a ênfase recai sobre explorações

2 Entendemos o termo feminismo em sentido processual, situado e interseccional, não essencialista. Referimo-nos às obras aqui tratadas como feministas porque criticam o *status quo*, revisitam uma tradição literária tradicional e centrada no masculino, e colaboram para a consolidação de um corpo politizado de leitoras/es. Para um aprofundamento deste argumento, ver Cavalcanti, 2003.

3 A expressão de Butler inspirou um volume anterior de estudos críticos sobre utopias e distopias feministas (cf. Cavalcanti e Prado ed., 2011). Há muitos volumes dedicados ao estudo das utopias e distopias feministas publicados a partir dos anos 70. Também no contexto brasileiro de publicações, destacamos *Feminist Literary Utopias* (1998), de Susana Bornéo Funck.

distintas das formas pelas quais as dimensões feministas utópicas ou distópicas se configuram também em obras alinhadas a outras genealogias literárias.

CORPUS UTÓPICO/DISTÓPICO

Na primeira parte da coletânea traçamos um percurso das utopias especulativas feministas do início até a última década do século XX, a partir do qual é possível perceber as transformações das narrativas alinhadas às discussões em pauta no movimento feminista. Por exemplo, se por um lado a ciência foi representada a partir de seus aspectos positivos, no início do século XX, com o avançar do século, as distopias se tornam cada vez mais predominantes nas obras feministas, que tendem a criticar o aparato científico.

O capítulo inicial “Ciência, gênero e educação: “*O Sonho da Sultana*” (1905) e outras utopias feministas da Índia Colonial”, de Luciana Deplagne, evoca algumas experimentações utópicas sonhadas e por vezes concretizadas por escritoras feministas no contexto da Índia colonial. Sob a perspectiva dos estudos pós-coloniais, associados aos estudos de gênero, o capítulo discute as reverberações e especificidades dos movimentos feministas na literatura utópica no contexto da Ásia do sul. Entendemos a exploração de topografias literárias de países periféricos como um deslocamento necessário para o afrouxamento de amarras eurocêntricas (que configuram, em termos mais amplos, os estudos sobre os utopismos e as teorias feministas). O capítulo se divide em duas partes. Primeiramente é exposto um levantamento de várias utopias indianas, buscando nelas identificar as reivindicações, as metáforas, os tropos evocados nas ficções utópicas de escritoras ativistas durante o período colonial. Na segunda parte, é analisado o conto “*O Sonho da Sultana*” (1905), da ativista Bengali Rokeya Sakhawat Hossain, uma das primeiras ficções especulativas da literatura bengali de autoria feminina. Plena de ironia, a curta narrativa se desenvolve na imaginária *LadyLand*, termo traduzido para o português como *TerraDelas*, um país sem criminalidade, onde os papéis de gênero são invertidos e as mulheres são livres para circularem nos espaços públicos, frequentarem e administrarem as universidades e investirem no progresso científico para a erradicação de doenças e melhorias sociais.

As representações positivas sobre o avanço da ciência, percebidas nas primeiras utopias/distopias feministas, tomam um novo rumo ao longo do século XX. Sustentadas por dinâmicas e ideologias patriarcais, a tecnologia e o progresso científico se tornam cada vez mais uma ameaça para as mulheres nos futuros especulados pelas distopias feministas ainda na primeira metade do século, como observamos nas narrativas abordadas pelo próximo capítulo (que ecoa, assustadoramente, no nosso presente histórico e à sombra do neo-fascismo que nos assola).

Em seu estudo intitulado “At the Root of Totalitarianism: Misogyny and Violence in Women’s Dystopias” (Na raiz do totalitarismo: misoginia e violência em distopias de autoria feminina), Raffaella Baccolini explora a relação entre totalitarismo e misoginia em narrativas distópicas (sendo uma delas o que a autora denomina uma “pré-distopia”) escritas por Katharine Burdekin, Karin Boye e Bryher (Winifred Ellerman) e publicadas entre as décadas de 1930 e 1960. Baccolini revisita três romances de Katharine Burdekin, *Proud Man*, *The End of This Day’s Business* e o mais famoso *Swastika Night*, para apontar a construção ideológica de gênero (a misoginia e o culto à masculinidade) atrelada ao fortalecimento do fascismo e dos regimes totalitários. Também nesta parte a autora toca em dois pontos de relevância para estudiosas/os das distopias feministas: a convenção da “redução das mulheres”, traço estrutural recorrente no gênero; e a antecipação de ideias não essencialistas sobre as identidades femininas, que se tornaria assunto mais popular com a publicação de *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir. As duas seções seguintes oferecem leituras de *Kallocain*, de Karen Boyer, e de *Visa for Avalon*, de Bryher (cujo verdadeiro nome era Winifred Ellerman). Enquanto o foco de análise da obra de Boyer recai sobre o impacto do totalitarismo e da militarização do Estado sobre os indivíduos, de modo marcado por uma ideologia binária de gênero; a pré-distopia de Bryher é lida por Baccolini em relação ao “efeito devastador da indiferença política, que ainda configura uma inimiga insidiosa num momento em que as ideologias populistas arriscam expor a democracia e a liberdade ao ataque”. E nisto reside a importância de sua releitura na contemporaneidade.

O capítulo “*Woman on the Edge of Time: um estudo de caso sobre a utopia e a distopia*”, de Elton Luiz Aliandro Furlanetto, nos traz à produção feminista e utópica que dialoga diretamente com as tendências e movimentos políticos em defesa da liberdade, do pacifismo e dos direitos civis que eclodiu nos anos 1970. Dentre as autoras de ficção especulativa feminista que responderam ao seu contexto histórico com seu imaginário futurista, utópico e feminista – mencione-se aqui, como exemplo, as autoras Joanna Russ, Ursula Le Guin e Doris Lessing, Furlanetto examina o icônico romance de Marge Piercy, publicado há mais de quatro décadas, sob um viés perscrutador das várias discursividades que entram em jogo em sua complexa composição narrativa, privilegiando os traços composicionais utópicos e distópicos. Distinguindo e analisando as várias camadas narrativas que compõem a obra, o crítico avalia cuidadosamente leituras prévias (tecendo um panorama substancial da fortuna crítica de *Woman*), salienta sua qualidade híbrida, e defende: “fazer as distinções entre as estruturas da narrativa é importante” porque permite considerar a protagonista (a *chicana* Connie), seu *alter ego* do futuro positivo (Luciente), seu *alter ego* do futuro distópico (Gildina), a partir em seus espaços-tempos distintos com maior acuidade. Ao observar as imbricadas relações entre os potenciais utópicos e distópicos sugeridos pela obra da autora norte-americana, Furlanetto contribui para a problematização da distinção entre os subgêneros da utopia (entendida enquanto *eutopia*) e da distopia; e também reforça a significância desta obra para um contexto feminista de leitura.

É também modulado entre a utopia e a distopia o enfoque de leitura do capítulo seguinte: “California Dreaming: Utopian and Dystopian Calls to Action” (California Dreaming: utópicos e distópicos chamados à ação), de Joan Haran. A crítica escocesa traz as nossas lentes para dois romances publicados nos anos 1990, mais precisamente em 1993, por autoras residentes na Califórnia: o distópico *Parable of the Sower* (A parábola do semeador), de Octavia Butler; e o utópico *The Fifth Sacred Thing* (O quinto elemento sagrado), de Starhawk. Em seu estudo, Haran investiga alguns dos fatores que podem ter contribuído para que Butler e Starhawk imaginassem futuros tão semelhantes, representando-os, porém, de formas tão notavelmente distintas e por meio de olhares diferentemente distópicos

e utópicos. Conforme explicitado na introdução, sua análise compreende três etapas: a contextualização histórica e biográfica da produção dos romances; a atenção às formas pelas quais cada obra captura a atenção de leitoras e leitores em seus capítulos de abertura; a comparação do tratamento de três temas centrais em cada: a ação voltada para a mudança, a teorização sobre o poder e o uso da violência. Após examinar esses pontos numa perspectiva comparativista de análise, Haran argumenta que leitoras e leitores se beneficiarão com a leitura dessas duas obras em diálogo, e com a exploração das questões relativas ao poder, à mudança e à violência de forma interligada, conforme propõe, uma vez que são “pontos chave para imaginarmos e trabalharmos em direção a um futuro mais justo”.

Mapeamos, neste bloco, alguns momentos cruciais em se tratando da produção literária utópica e distópica de autoria feminina no século XX. Voltamos o olhar, no segundo bloco de capítulos, para um tema de relevância incontestável neste *corpus* literário feminista: os corpos femininos.

CORPOS UTÓPICOS/DISTÓPICOS

Em estudo sobre a figuração dos corpos das mulheres em ficções especulativas, uma das organizadoras deste volume comenta que algumas dessas narrativas

[d]esafiam as estruturas que emolduram o corpo feminino através da crítica implícita ao ato de dar visibilidade [das distopias relativas ao corpo]; outras claramente (re)constroem ou (re)instauram, de alguma forma, um espaço-tempo utópico-ficcional, apresentando, assim uma faceta mais visionária da ficção feminista. (CAVALCANTI, 2005, p. 95)

Os capítulos que compõem esta seção examinam as formas pelas quais os corpos ficcionalizados das mulheres são, em suas versões distópicas, “emoldurados” por aparatos de poder (a ciência, o Estado) que os docilizam e disciplinam segundo uma lógica bio-política calcada no binarismo de gênero, na redução e padronização.

É assim que Lucia de La Rocque, Anunciata Sawada e Isabela Félix de Sousa analisam duas obras impactantes para a *SF* feminista em seu capítulo intitulado “O corpo da mulher na ficção científica: idas e vindas históricas”: “When it Changed” (1972), de Joanna Russ e *The Handmaid’s Tale* (1986), de Margaret Atwood. Evidenciando as diferentes metáforas relativas à maternidade desenhadas nas duas obras, as autoras salientam o modo como é pensada a geração da vida humana em cada, sendo a primeira contextualizada em pleno florescer do movimento feminista, com a força e euforia que caracterizaram as lutas das mulheres nos países anglófonos nos anos de 1970; e a segunda, resultando do *backlash*⁴, a onda reacionária que contra-atacou o feminismo nos anos 80 do século passado, na tentativa de abafar as conquistas da década anterior. Para as autoras, ao vislumbrarem seus mundos alternativos, as duas narrativas sinalizam os perigos da tecnociência quando vista como aparato de controle dos corpos das mulheres em contextos patriarcais.

O próximo capítulo desta seção, “Transposições do sonhar: utopia e ficcionalização dos corpos e dos espaços em *The Stone Gods*, de Jeanette Winterson”, de Fabiana Gomes de Assis e Ildney Cavalcanti, oferece uma leitura centrada não apenas nos corpos distópicos regulados e docilizados pelo totalitário Poder Central, mecanismo social opressor do mundo futuro figurado no romance, no Planeta Orbus, mas principalmente na capacidade de resistência encenada pelas duas protagonistas. Utilizando o pensamento de Ernst Bloch sobre a dinâmica antecipatória da dimensão utópica, perspectivado sob uma ótica *queer*, as autoras argumentam que, a partir da aproximação entre as duas protagonistas – uma humana e uma ciborgue –, “acontece a futuridade *queer* do encontro amoroso que dissolve as fronteiras entre o humano e a máquina”. Para as autoras, este detalhe “metaforiza o vislumbre da utopia: uma ‘micro-utopia’ amorosa no paradisíaco Planeta Azul” que, apesar de efêmera, e em contraste ao distópico Orbus, simboliza o espaço sonhado para receber os corpos pós-gênero. Constrói-se, assim, uma faceta mais positiva e visionária da ficção feminista contemporânea.

4 Um estudo minucioso deste momento na história do feminismo é o clássico *Backlash*, de Susan Faludi.

Assim como a obra de Winterson, a trilogia *MaddAddam*, da canadense Margaret Atwood, também responde aos medos e esperanças despertados pelas distopias que invadem a história e pelas tragédias ecológicas que assolam o nosso planeta no século XXI. No último capítulo desta seção, Melissa Cristina de Sá explora os dois romances iniciais da referida trilogia em “Corpo e violência em *Oryx e Crake* e *O Ano do Dilúvio*, de Margaret Atwood”. Para a autora, essas obras, publicadas em 2003 e 2009, respectivamente, vêm expandir a lista de distopias que retratam a opressão das mulheres. Sá desenvolve o argumento de que, para além de serem narrativas simultâneas, separadamente, cada romance “oferece um lado das estratégias de opressão social das mulheres, mas, juntos, são capazes de articular criticamente o fenômeno de normatização da violência contra o corpo feminino”. Além de observar a metaforização desta opressão, o estudo também salienta os espaços, as diferenças de classe e a tecnologia, principalmente a internet, figurados nas obras, como instrumentais para a normatização da violência sobre as mulheres. Conforme lembra-nos a própria Atwood (2011) em seus escritos sobre ficção científica, toda utopia contém uma distopia, e vice-versa. E assim acontece também na trilogia, o que é notado por Sá, que situa a esperança na “capacidade das protagonistas de contarem suas próprias histórias e apropriarem-se de outras, possibilitando, assim, a própria sobrevivência”. Seguindo esta percepção mais ampla, observa-se que o princípio crítico e distópico das obras – mais perceptível com a leitura da trilogia como um todo – abre espaço para a articulação de tendências utópicas, também expressas pelas distopias feministas.

As leituras que formam o próximo bloco situam-se além da compreensão das utopias e distopias da cultura entendidas como um certo tipo de texto, como gênero literário específico. Seguindo a concepção blochiana, acima mencionada, de que a utopia é um excesso antecipatório de futuridade, que se manifesta nas mais variadas expressões artísticas e culturais, dedicamos o espaço a seguir às explorações de utopias sonhadas e distopias anunciadas em formas literárias menos especulativas, ou seja, em outro *corpus* literário: o conto, o teatro e romance-histórico.

CORPOS UTÓPICOS/DISTÓPICOS: EM OUTRO CORPUS

Neste último bloco da coletânea nosso olhar se desloca para outras geografias espaciais, teóricas e de gênero. As três contribuições aqui reunidas buscam pensar o utópico a partir de enunciações e abordagens diversas, elegendo corpora não pertencente à tradição de utopias/distopias feministas, fazendo-nos percorrer por outros territórios dos estudos sobre utopismo.

No primeiro ensaio do bloco, intitulado “Na pele de Astérion: a transgressão do corpo no conto “Dívida”, de Abílio Godoy”, Ana Claudia Aymoré Martins analisa o conto “Dívida”, do escritor fluminense radicado em São Paulo, a partir das categorias de corpos utópicos, corpos heterotópicos, de Foucault, e das reflexões de Georges Bataille sobre o erótico e o sagrado. A análise se volta à personagem-narradora e seus conflitos existenciais, à ideia de culpa em relação a seu corpo que aos poucos vai se revelando um corpo travesti.

O sonho aparece na narrativa como espaço de fuga e de esquecimento do corpo violado da personagem, bem como lugar de repouso. Para Martins, a “utopia do corpo liberto dos dispositivos de regulação – de gênero, da sexualidade, do lugar social dos indivíduos – encontra-se representada nessa pele, monstruosa e forte, brutal e feroz, mas também fecunda”. A partir de aproximações com figuras da mitologia e da literatura ocidental, Martins propõe uma leitura do corpo “inconcluso” e “monstruoso” da personagem travesti que transgride as normas hegemônicas da normalidade restrita à dicotomia feminino/masculino.

No capítulo seguinte, “A distopia feminista em *Puesta en claro*, de Griselda Gambaro: América Latina em cena”, Laurenny Aparecida Lourenço da Silva faz uma análise das contestadoras personagens femininas da peça *Puesta en claro*, da dramaturga Griselda Gambaro, publicada em 1974, no contexto anunciador da ditadura militar na Argentina (1976-1983).

Sob uma perspectiva de gênero, a pesquisadora vai examinando os princípios utópicos e distópicos empregados pela autora na construção da obra ficcional, definida por ela como uma distopia feminista. O primeiro elemento analisado é o “cenário imaginário” – fora do espaço-tempo –, através do qual a autora constrói um jogo entre real e imaginário, velado e visível, mau-lugar,

representando o *status quo*, e o lugar imaginado. Um outro elemento distópico examinado no capítulo é o das relações discursivas que se estabelecem nos diálogos entre a protagonista Clara e seus algozes. Também a atuação cênica colabora para a composição das personagens em núcleos oposicionais que encenam a violência distópica dos anos ditatoriais.

Através da análise da peça, percebemos o poder de denúncia e de resistência que caracteriza as distopias feministas, seja qual for o gênero literário, em períodos históricos de obscurantismo e barbárie, pelos quais passaram os países da América Latina em um tempo não muito longínquo de nós.

No último capítulo da coletânea, intitulado “*Las aventuras de la China Iron*, uma utopia contemporânea para o século XIX”, Karine Rocha faz uma análise do romance histórico *Las Aventuras de la China Iron*, da escritora também argentina Gabriela Cabezón. O romance é uma releitura do poema épico oitocentista do argentino José Hernández, a partir de questionamentos acerca do matrimônio, de sexualidades e, sobretudo, da legitimação da violência contra as mulheres nas sociedades patriarcais e nas narrativas do Cânone Ocidental.

Ao reconfigurar os percursos e desejos de Martín Fierro, China Iron e demais personagens do poema oitocentista, Cabezón encontrou na metaficção historiográfica um espaço possível para questionar a validade das tradicionais formas de relacionamento entre os sexos. Na versão contemporânea contada por uma voz feminina subalternizada, a banalização do feminicídio, a violência colonial e masculinidade hegemônica dão lugar a um espaço utópico, uma sociedade onde se exerce o amor livre e onde é possível a convivência harmônica entre índios, gaúchos e europeus. Refletindo sobre a reterritorialização da literatura contemporânea a partir das margens, a crítica feminista Rita Schmidt (2017, p. 150) afirma:

pensar (d)as margens não significa uma valorização desse lugar per se como forma de subversão, mas uma possibilidade de teorizar a contralógica da oposição ao hegemônico, entendendo-se por hegemônico um sistema de coerções e pressões homogeneizadoras que atestam a capacidade da cultura dominante em apresentar

uma versão, afirmar uma presença, construir um discurso e postular uma identidade como se só essa fosse a possível e verdadeira.

Com a reescrita do relevante mito literário gaúcho, a partir do ponto de vista de uma personagem subalterna, a escritora argentina “nega o projeto de nação construído pelos intelectuais do século XIX para a América Latina”, como analisa Karine Rocha.

Por fim, e tomados em seu conjunto, os princípios utópicos/distópicos representados nas obras analisadas neste volume como elementos desencadeadores de sonhos, desejos e especulações sobre o futuro provocam inquietações impulsionadoras em direção a um reinventar coletivo de formas mais pacíficas, mais ecológicas e mais felizes de ser estar-no-mundo. Enfim, são como antídotos às sombras distópicas que pairam sobre nós neste momento histórico.

Referências

ATWOOD, Margaret. **In Other Worlds: sf and the human imagination**. London: Virago, 2011.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**, Volume I. Tradução Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2005.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: feminism and the subversion of identity**. London and New York: Routledge, 1990.

CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Orgs.). **Refazendo Nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

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.

CAVALCANTI, Ildney; PRADO, Amanda (Orgs.). **Mundos Gendrados Alternativamente**: ficção científica, utopia, distopia. Maceió: EdUfal, 2011.

FALUDI, Susan. **Backlash** – The undeclared war against American women. New York: Crown Publishing Group, 1991.

FUNCK, Susana Bornéo. **Feminist Literary Utopias**. Florianópolis: Pós-graduação em Inglês/Ufsc, 1998.

PIZAN, Christine de. **A Cidade das Damas**. Tradução e introdução de Luciana Deplagne. Prefácio de Ildney Cavalcanti. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

SCHMIDT, Rita. Terezinha. **Descentramentos/Convergências**. Ensaios de crítica feminista. Porto Alegre: UFRGS, 2017.

PARTE I

CORPUS

**UTÓPICO/
DISTÓPICO**

DISTÓPICO

Ciência, gênero e educação: “O Sonho da Sultana” (1905) e outras utopias feministas da Índia colonial

Luciana Eleonora de F. Calado Deplagne

A proposta desse capítulo é de apresentar algumas utopias feministas de escritoras indianas, no contexto da Índia colonial, focalizando, na segunda parte do texto, no conto *O Sonho da Sultana* (1905), da escritora Bengali Rokeya Sakhawat Hossain, que será analisado sob a perspectiva das teorias feministas e pós-coloniais. Partindo sobretudo de pesquisas recentes de críticas feministas indianas, o capítulo se propõe a apresentar a proeminente produção de escritoras no final do século XIX e início do século XX. Ao analisar o ativismo político-social como configurações de um projeto utópico que se apresentam em seus escritos quanto em suas trajetórias, procuramos colaborar com a desconstrução de representações ocidentais estereotipadas das mulheres indianas.

Trazer utopias de escritoras indianas significa contemplar perspectivas e geografias pouco abordadas nos estudos sobre o utopismo no Brasil, visando deslocar igualmente a dinâmica centro/margem de obras que de maneira recorrentes são abordadas pela crítica feminista. Julgamos, assim, criar espaço de visibilidade de vozes marginalizadas pela Literatura canônica, como estratégia de se contrapor à subalternidade a qual as escritoras do sul foram submetidas na configuração internacional. Pensamos, portanto, na problematização levantada por Spivak em *Pode o subalterno falar?* Ao questionar a possibilidade de fala das mulheres enquanto sujeito subalterno. Para a pesquisadora,

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do Terceiro Mundo’, encurralada entre a tradição e a modernização.

São essas vozes subalternas de mulheres indianas no contexto colonial que estarão no centro de nossas reflexões, seja como autoras de ficções utópicas, seja como protagonistas nas lutas dos movimentos feministas.

Como ressaltam Costa e Schmidt (2004, p. 27), observa-se que “o envolvimento das mulheres do terceiro mundo em lutas anticolonialistas não era constantemente visto como relevante para o feminismo”, porém, ao examinar o agenciamento dessas mulheres a partir de fontes **não eurocêntricas, como ressaltam as autoras**, constatamos que:

Historicamente, mulheres colonizadas já estavam profundamente envolvidas em movimentos anticolonialistas e anti-racistas, muito antes do diálogo com o movimento de mulheres. Muitas vezes foi o ativismo dentro de movimentos anticolonialistas e anti-racistas que levou ao engajamento político no feminismo. (COSTA, SCHMIDT; 2004, p. 27)

Na interface com os estudos da utopia, as discussões de gênero no tópico a seguir, fundamentarão as análises acerca das experiências utópicas de escritoras indianas.

Utopias literárias e agenciamento das mulheres na Índia colonial

O interesse crescente dos estudos críticos da Utopia por obras utópicas de autoria feminina vem possibilitando a descoberta de novos lugares do imaginário utópico, e o exame de estéticas diversas que configuram os discursos de um não lugar. Os estudos sobre gênero e utopia revelam novos direcionamentos no seio das temáticas, da construção das personagens, da descrição dos espaços, como atestam os estudos de críticas feministas como Bammer, Bagchi, Chaudhuri, Cavalcanti, Funk, Haron.

Apesar das especificidades das utopias literárias advindas da Índia colonial, é possível identificar marcas dos princípios fundadores desse gênero literário, como a “negação de um presente medíocre e sufocante”, “espaço futuro

sem limites, sustentado pelo desejo”, conceitos-bases na obra *Princípio Esperança*, de Ernst Bloch⁵. Outro elemento importante para se pensar as utopias é a noção de “sonho diurno”, “sonho desperto”, que se distancia do “sonho diurno” por se voltar para o futuro, e ser impulsionada por um desejo, uma tomada de consciência. Os sonhos diurnos aparecem nas utopias feministas como uma forma de buscar um outro lugar ainda não existente para as mulheres nas sociedades patriarcais, através da descoberta do “ainda-não-consciente”. O sonho está nesse entre-lugar: o aqui/agora opressor e misógino e o não-lugar, o ainda-não-existente – espaço de liberdade e autonomia para as mulheres. O lugar central da discussão de gênero presentes nessas utopias partem de um princípio de mudança perseguido em ações concretas na realidade. Pois, como demonstra Bloch, é na realidade que se torna possível a realização do ainda-não-consciente, ou seja, um processo no plano “utópico-concreto”:

o ponto de contato entre sonho e vida, sem o qual o sonho produz apenas utopia abstrata e a vida, por seu turno, apenas trivialidade, apresenta-se na capacidade utópica colocada sobre os próprios pés, a qual está associada ao possível-real. (BLOCH: 2006, p. 145).

Em “Many Modernities and Utopia: From Thomas More to South Asian Utopian Writings”, Barnita Bagchi traz um importante levantamento acerca dos escritos utópicos da Ásia do sul, especialmente na Índia, durante o período colonial entre os séculos XIX e XX. Aproximando tais escritos com os movimentos sociopolíticos presentes em seus contextos históricos, Bagchi (2016) analisa alguns aspectos do pensamento e narrativas utópicos da Índia e países circunvizinhos, como Paquistão, Bangladesh, Nepal, Sri Lanka, com destaque aquelas de autoria feminina.

Anandibai Joshee, Rakhmabai, Kashibai Kanitkar, Ramabai Ranade, Yashodabai Joshi, Laxmibai Tilak, Manorama, Baya Karve, e Parvatibai Athavale,

5 A obra do filósofo alemão foi publicada em 1959 e traduzida no Brasil em 3 volumes: BLOCH. Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. UERJ, 2005 - 2006

são alguns nomes de pioneiras ativistas que lutaram por reformas político-sociais no sul da Ásia, na segunda metade do século XIX, citados por Bagchi.

Outras figuras de ativistas indianas são apresentadas pela historiadora Nupur Chaudhuri(2013), que examina as formas de mobilização feministas violentas ou não-violentas nos movimentos nacionalistas contra os Britânicos. A rainha viúva Rani Lakshmi Bai (1927-1957) do Estado Jhansi, provavelmente a figura mais emblemática do combate precoce, ou seja, anterior a 1880, morreu em campo de batalha, onde vestida de homem lutava contra um ataque britânico. Como figura lendária e heroica, serviu de inspiração aos movimentos independentistas de luta armada nas primeiras décadas do século XX.

Recorrendo não apenas a fontes inglesas, mas sobretudo a memórias, autobiografias e jornais redigidos em bengali e hindi, o estudo da historiadora revela que longe da ideia de passividade ou de invisibilidade das mulheres hindus nos movimentos anti-britânicos, instaurada no imaginário ocidental, o engajamento das mulheres hindus foi de inegável relevância. Além de Rani Bai, Chaudhuri destaca ainda a importante participação de escritoras nos movimentos. Uma delas é Sarala Devi Chaudhurani (1872-1945), compositora e prolífica escritora, responsável pela primeira associação de mulheres da Índia, nomeada *Bharat Stree Mahamandal*. Outra escritora mencionada é a bengali Krishnobhabini Das (1864-1919). Sua principal obra, intitulada “Uma Bengali na Inglaterra” foi proibida pelos Britânicos por pregar ideologias nacionalista e feminista, como analisa Chaudhuri (2013, p. 88):

Englande Bangamohila (Uma Bengali na Inglaterra) se apresenta como uma narrativa de viagem, mas seu objetivo é de criar uma identidade nacionalista entre as mulheres Bengalís da classe média e de desenvolver entre elas um espírito feminista pela promoção da instrução.⁶

6 L'ouvrage de la première, publié en 1885, Englande Bangamohila (Une Bengalie en Angleterre), se présente comme un récit de voyage mais son objectif est de créer une identité nationaliste parmi les Bengalies de la classe moyenne et de développer chez elles un esprit féministe par la

Assim como Krishnobhabini Das, muitas das ativistas feministas eram de origem Bengali e, como explica Chaudhuri (2013 p. 87) essa participação se dava em parte pelas reformas promulgadas pelos homens da elite hindu (os *bhadraloka bengalis*): “Durante os anos 1880, enquanto o Partido do Congresso se organiza, eles abrem para reformar o status social das mulheres e encorajar sua instrução.” Iguamente impulsionador da mobilização das ativistas Bengalis, nas primeiras décadas do século XX, foi o contato com outras feministas estrangeiras instaladas na região, como as irlandesas Margaret Noble e Margaret Cousins (1878-1954), e a britânica Annie Besant (1847-1933), fundadoras de várias associações em prol da emancipação feminina na Índia.⁷

A partir de 1880, gênero e condição das mulheres estiveram cada vez mais no centro dos debates políticos na Índia. Como consequência de uma crescente tomada de consciência por parte das organizações feministas, muitas ativistas romperam com movimentos sociais pré-independência⁸ em busca de maior autonomia e visibilidade às suas causas. Segundo o relato da pesquisadora Bachi (2016, p. 202):

Aqueles e aquelas que trabalhavam por maior igualdade e equidade entre homens e mulheres na Índia colonial descobriram que, enquanto o Estado britânico colonial usavam a noção da chamada condição degradada da mulher indiana para criticar os hindus, principalmente quando eles exigiram maior liberdade política, os indianos nacionalistas revivalistas e neopatriarcais

promotion de l’instruction. Les Britanniques ne s’y trompent pas, et interdisent ce livre qui promet à la fois l’idéologie nationaliste et féministe dans ce milieu.

- 7 Durant les années 1880, tandis que s’organise le Parti du Congrès, ils œuvrent pour réformer le statut social des femmes et encourager leur instruction.
- 8 Segundo José Abílio Perez Júnior (2016, p.238), “Três movimentos sociais que catalisaram transformações nos campos das artes performáticas eclodem nesse contexto de reformas sociais: o movimento Anti-nautch; o Reformismo; e o Revivalismo. Cada qual recebeu e reagiu, ao seu modo, aos afluxos advindos do Romantismo, Iluminismo e Vitorianismo ingleses.”

se mostravam hostis aos movimentos em favor de uma agência e autonomia femininas⁹.

As pesquisas de Bagchi se voltam também para os escritos de autoria de ativistas na Índia colonial, porém seu foco de interesse são os modos de utopias por elas representados. São três as escritoras apresentadas por Bagchi: Ramabai Sarasvati, Rokeya Sakhawat Hossain e Kashibai Kanitkar.

A erudita ativista Ramabai Sarasvati (1858-1922) é a fundadora da Sociedade das mulheres de Arya (Arya Mahila Samaj), no oeste da Índia, em prol da educação e da libertação do casamento infantil. A Sociedade acolhia mulheres em situação precárias, como crianças viúvas, mulheres deficientes, prostitutas e de outros grupos marginalizados. Autora de uma expressiva obra, que vai de correspondências, ensaios e obras de ficção, Sarasvati publica em 1887, sua obra mais importante, *The High-Caste Hindu Woman*, onde ela registra suas experiências como ativista, denunciando a dura condição das mulheres na Índia e propondo formas de cooperação entre mulheres. A estudiosa Martine Van Woerkens (2014) em um instigante texto sobre três escritoras da região de Maharashtra, evidencia na obra utópica de Sarasvati, sua preocupação com a busca pela autonomia das mulheres, que apenas seria alcançada através de uma educação de qualidade para as mulheres. Sua proposta de escola para mulheres prevê dois tipos de ensino, um ocidental, outro oriental, a criação de uma biblioteca, dotada dos melhores livros de história, ciências, artes, religiões e literaturas, espaços para discussões e conferências. A meta maior desta educação consistia na aprendizagem de uma profissão para mulheres, visando uma vida honrada e independente, de acordo com suas próprias palavras. Como observa Woerkens (2014, p. 48), trata-se evidentemente da questão de independência econômica, como indica em outro escrito seu julgamento sobre as mulheres de castas inferiores que trabalham: elas

9 Those working for greater equality and equity between men and women in colonial India found that while the British colonial State used the notion of the so-called degraded condition of Indian womanhood to criticize Indians particularly when they demanded greater political liberty, the revivalist, neo-patriarchal Indian nationalists felt hostile to movements for greater female agency and autonomy.

são superiores àquelas das altas castas, condenadas a viverem como “lastimáveis parasitas”¹⁰.

Sobre o teor utópico da obra, a pesquisadora Bacchi analisa:

Ramabai escreveu com crítica negativa incisiva, até mesmo satírica, sobre práticas que oprimiam mulheres, especialmente mulheres hindus de castas superiores....A carreira da ativista Ramabai está, portanto, mais cheia de um senso de utopia, como um conjunto de metas em constante movimento, nunca totalmente alcançado, mesmo quando uma série de práticas criativas e úteis tomou forma concreta da visão imaginativa de Ramabai de uma utopia Cristã, de liderança indiana, feminista, igualitária. Ao vermos a escrita e a obra de Ramabai, pode-se argumentar que não se pode fazer uma distinção taxonômica entre experimentação social utópica e experimentação literária utópica: ambas trabalham em interação, e ambas mostram em aberto, a criticidade em relação às hierarquias sociais existentes, e um sentido de processo contínuo.¹¹

As demais autoras de obras utópicas mencionadas por Bagchi são Rokeya S. Hossain – cuja obra será analisada na segunda parte deste capítulo – e Kashibai Kanitkar (1861-1948), uma das primeiras romancistas do oeste da Índia.

10 Il s’agit bien d’indépendance économique, comme l’indique ailleurs son jugement sur les femmes des castes inférieures qui travaillent : elles sont supérieures à celles des hautes castes, condamnées à vivre en “parasites pitoyables”.

11 Ramabai did write with trenchant negative critique, even satire, about practices oppressing women, especially Hindu upper-caste women. Ramabai’s activist career is thus more full of a sense of utopia as an always-moving, never fully achieved set of goals, even while an array of creative and useful practices took concrete form from Ramabai’s imaginative vision of an Indian-led, feminist, egalitarian Christian utopia. If we view Ramabai’s writing and oeuvre, one can argue that no clear taxonomic distinction can be made between utopian social experimentation and utopian literary experimentation: both work in interaction, and both show open-ended, criticality towards existing social hierarchies, and a sense of continual process.

Assim como Ramabai, Kanitkar desenvolve experiências concretas de construções utópicas, como forma de resistência ao regime patriarcal de múltiplas opressões na Índia colonial. Vítima, ela própria, das leis patriarcais da cultura maharashtriana, a escritora foi casada aos 9 anos de idade com Jotiba Phule, que tinha 6 anos a mais do que ela, portanto, de menor. Sem acesso à educação formal, Kanitkar aprende a ler e escrever marahti e inglês com ajuda do jovem esposo.

1884, é o ano da publicação de sua primeira narrativa escrita em marahti em forma de folhetim, seguindo sua e profícua carreira literária, com publicações de vários gêneros: biografia, correspondências, romance. Em 1890 escreve a narrativa utópica, intitulada *Palkhicha Gonda or The Palanquin Tassel*, que será publicada apenas em 1928. Ao imaginar um estado igualitário entre os sexos governado pela protagonista Rewati, onde as mulheres são educadas e trabalham, a escritora levanta questões relacionadas a gênero, relações parentais, conjugais, direitos das mulheres, educação e reforma social.

O foco dado à educação nas narrativas dessas escritoras, como forma mais eficaz para emancipação das mulheres, revela uma crescente tomada de consciência da necessidade de articulação e de agenciamento femininos nos espaços públicos e na vida política. De fato, como reflete Bagchi:

A Liderança das mulheres e a contribuição na construção de associações educativas e de bem-estar com tonalidades utópicas (trabalhando por um sonho, conscientes da impossibilidade de alcançá-lo plenamente, enunciar os princípios da esperança e do desejo) assumiram, nas mãos de mulheres fictícias como Rewati, mulheres da vida real como Ramabai, poderosos contornos anti-patriarcais e religião anti-ortodoxa.¹²

12 Women's leadership and contribution in building up educational and welfarist associations with utopian overtones (working for a dream, aware of the impossibility of achieving it fully, enunciating the principles of hope and of desire) took on, in the hands of fictional women such as Rewati, and real-life women such as Ramabai, powerful anti-patriarchal, and anti-orthodox religion contours.

À centralidade na educação feminina nas utopias do início do século XX, somam-se discussões acerca do papel da ciência e o acesso das mulheres nos setores científicos. Não apenas no contexto da Índia ocidental, tecnologia e ciência são representadas nas utopias de autoria feminina como setores aliados do desenvolvimento e emancipação dos costumes nas sociedades.

Ao analisar a obra *Three Hundred Years Hence*, de Mary Griffith, uma das utopias primeiras utopias americanas de autoria feminina, publicada em 1836, Duangrudi Suksang (2000. p. 37) reflete:

Através de sua obra, Griffith de fato iniciou uma campanha individual para mulheres antes mesmo do movimento organizado que começou na Convenção de Seneca Falls, em 1848. Além disso, sua visão do progresso tecnológico e aumento da liberdade feminina conduz afinal à visão separatista de Mary E. Bradley Lane, Charlotte Perkins Gilman e de outras escritoras feministas utópicos do século XX.¹³

A interação entre ciência e questões de gênero será discutida no tópico que segue, a partir da análise mais detalhada de uma das utopias da Índia colonial, “O Sonho da Sultana” (1905), de Rokeya Sakhawat Hussain.

Ciências e empoderamento feminino nas utopias feminista de Roqueya Sakhawat Hussain

Os estudos multidisciplinares que envolvem a interface da ciência com a crítica feminista partem do questionamento das verdades absolutas, sustentadas

13 “we should not minimize the radicalism in her pioneering spirit with regard to women’s education, property and inheritance rights, economic freedom, and ability to take charge of their own destiny.[...] Through her work, Griffith indeed started an individual campaign for women even before the organized movement which began at the Seneca Falls Convention in 1848. Also, her vision of technological progress and women’s increased freedom finally leads to the separatist vision of Mary E. Bradley Lane, Charlotte Perkins Gilman and other twentieth-century feminist utopian writers. She deserves to be recognized as an astute visionary and as one of the pioneer reformers in the history of American women’s struggle for equality.” (Suksang: 2000. p.37)

na ideia de objetividade e neutralidade científicas, promotoras de uma divisão hierárquica entre os gêneros. Duas vertentes desses estudos podem ser apontadas, sugere a pesquisadora Marina Nucci: “mulher e ciência” e “gênero e ciência”. A primeira “preocupa-se em dar visibilidade, interpretar e analisar a presença ou ausência das mulheres na prática científica, chamando atenção para a exclusão histórica das mulheres na ciência”, enquanto que a segunda “se dedica a mapear as implicações do gênero para e na produção científica”. (NUCCI, 2018:03).

As pesquisas inseridas na primeira vertente chamam especial atenção para a importância da considerada primeira onda das lutas feministas, entre a segunda metade do século XIX e primeira do século XX. Entre as reivindicações das feministas dessa época que se uniam à luta pelo direito de voto estava a busca pela intensificação da presença das mulheres na profissão médica.

Naquele contexto, mais mulheres na medicina implicaria na possibilidade de tornar visível a dominação existente nas teorias e discurso médico-científico, e assim de desconstruir estereótipos relacionados aos papéis de gênero. Bem como afirma Rago (2008, p. 985):

Os poderes apropriados pelo gênero masculino no campo da medicina moderna a transformaram numa profissão que, no dizer de Thomas Laqueur, é masculina tanto em suas concepções como na hierarquia existente em seu interior. Uma imagem falocêntrica de vocação e de racionalidade estava enraizada naquela ciência, que, de maneira dicotômica, atribuiu a objetividade e a imparcialidade aos homens, enquanto se conferiram as representações de sensibilidade e emoção às mulheres.

Esse quadro de ocupação dos androcêntricos espaços da ciência é igualmente observado nas narrativas ficcionais escritas por mulheres na virada do século XIX ao século XX, como já observado.

A concepção de progresso e modernidade advinda do pensamento positivista em destaque no final do século XIX e início do XX alia-se à valorização do conhecimento científico, através do avanço da ciência e da educação. É nesse

entrecruzamento de ciência, educação e ideias feministas da primeira onda que se inspiram as narrativas utópicas desse período. Propomos a seguir a análise de uma das primeiras ficções científicas de autoria feminina, *O Sonho da Sultana*, da ativista bengale Rokeya Sakhawat Hussain.

Trata-se de um conto em língua inglesa publicado em 1905, *Indian Ladies Magazine*¹⁴, a primeira revista indiana criada e editada pela indiana Kamala Sathianadhan.

Três anos depois, o conto foi publicado em livro.

A escritora muçulmana Rokeya Sakhawat Hussain é uma das figuras pioneiras nas lutas feministas do início do século XX, contra a exploração das mulheres sob o regime patriarcal e as leis islâmicas. Suas obras refletem seu duro combate contra a prática “purdah”, de manter as mulheres isoladas, longe do olhar dos homens e dos espaços públicos. Destaca-se também seu engajamento pela emancipação feminina através da educação e autonomia financeira. Ela é a fundadora de Associação de Mulheres Inslâmicas (*Anjuman e Khawateen e Islam*) e uma das primeiras escolas para meninas, baseada em uma educação formal, a *Sakhawat Memorial Girls’ High School*. Segundo Sybylla, a tradutora brasileira do conto, a escola “nos dias atuais, continua sendo uma das mais populares e importantes escolas para garotas e é administrada pelo governo de Bangladesh” (2015, p. 21).

Embora os escritores muçulmanos na Índia colonial preferissem escrever em língua árabe ou persa, Rokeya preferiu escrever em bengali, provavelmente para que sua palavra pudesse ter um maior alcance entre as mulheres menos instruídas. Oriunda de uma família privilegiada de intelectuais, iniciou sua carreira em 1902 com o ensaio crítico intitulado *Pipasha* (Sede). Entre suas obras, destacamos ainda a novela utópica *Padmarag* (Ruby), publicada em 1924 e *Aborodhbashini* (A mulher Zenana), em 1931, uma coletânea de contos e ensaios sobre as mulheres sob a prática purdah. Escreveu ainda em jornais da

14 Indian Ladies Magazine era uma revista indiana escrita por mulheres e para um público feminino. Editada na Belle-Époque, entre 1901 e 1938, a publicação abordava não apenas temas literários, mas também sobre reformas sociais relacionadas às lutas pela emancipação das mulheres, a questões voltadas para literatura e cultura indiana.

época várias correspondências, poemas e ensaios, produção ainda não publicada em livro. A importância da escritora foi tal que até hoje em Bangladesch 09 de dezembro é comemorado como o “Dia Rokeya”, data de seu aniversário e morte.

O sonho da Sultana narra a história de uma mulher que sonha/imagina um país utópico governado por mulheres, o LadyLand, onde as realizações científicas são produzidas por mulheres cientistas em universidades administradas por reitoras.

No início do conto, a protagonista narra o momento epifânico do seu “sonho acordado”:

Certa noite, estava eu descansando numa poltrona em meu quarto e pensando, preguiçosamente, na condição de ser uma mulher indiana. Não tenho certeza se cochilei. Mas, pelo que me lembro, estava bem acordada. Vi distintamente o céu enluzado brilhando como diamantes, com milhares de estrelas.

Então, de repente, uma senhora estava diante de mim. Como ela veio, não sei. Eu a tomei como minha amiga, Irmã Sara.

– Bom dia – disse Sara.

Ri por dentro, pois **sabia que não era de manhã, mas sim uma noite estrelada**. No entanto, eu respondi:

– Como vai? (Roqkeya. Trad. Sybylla: 2015, p. 01)

Observa-se nessa cena transcrita¹⁵ que a projeção do sonho se dá a partir de uma inquietação sobre a condição das mulheres, em um momento de introspecção à noite, em seus quartos à sós. Parte-se, portanto, de uma tomada de consciência inicial sobre a realidade, seguida de um desejo. Na concepção de Ernst Bloch (p. 79), “o desejo de ver as coisas melhorarem não adormece. Nunca

15 Como observado em texto(2018) anterior de nossa autoria, esta cena inicial do conto assemelha-se consideravelmente ao início da Cidade das Damas, obra escrita em 1405, por uma escritora franco-italiana, considerada a pioneira da tradição utópica feminista.

nos livramos do desejo, ou então nos livramos apenas ilusoriamente.” Portanto, o estado onírico ao qual o trecho faz referência estaria no limiar entre o sonho noturno e o sonho acordado, como observamos nas expressões de incertezas e ambiguidade acima sublinhadas.

Das invenções científicas proporcionadas por essas mulheres cientistas merecem destaque: a erradicação das doenças epidêmicas; carro voador como meio de transporte para evitar construções rodoviárias e ferroviárias; utilização de energia solar; criação de um balão, que por meio de tubulações é possível retirar água das nuvens e controlar, assim, as tempestades. Observa-se, portanto, o domínio da ciência a serviço do bem comum.

É importante lembrar que as utopias profeministas se fundam nas teorias culturais existentes em seus contextos, para denunciar na ficção práticas opressoras de um real indesejado. Desse modo, a dialética do “utópico-concreto”, sugerido por Bloch, mencionada anteriormente, se expressa no diálogo entre a protagonista de *O sonho da Sultana* e sua guia, ao estabelecer um paralelo entre a cidade Calcutá, do plano real, e utópico país, comparado a um imenso jardim:

- Todo este lugar parece um jardim – eu disse com admiração.
- Vocês arranjaram cada planta com tamanha habilidade.
- Sua querida Calcutá poderia tornar-se um jardim mais agradável do que isso, se apenas seus contrterrâneos o quisessem.

(Rokeya. Trad. Sybylla: 2015, p. 13)

A personagem irmã Sara que irá guiá-la a TerraDelas tem uma função importante na narrativa, de levar a protagonista à compreensão do que não se deseja. Para tanto, os diálogos baseiam-se na própria realidade. A crítica aos valores patriarcais do regime “purdah” é o ponto de partida para a construção do enredo. Há na obra uma série de denúncias e reivindicações colocadas de forma bem clara, como percebemos no trecho a seguir, quando a guia explica o processo de formação daquele espaço utópico chamado de Ladyland:

Deixe-me contar um pouco da nossa história. [...] Nossa gentil rainha gostava muito de ciência. Ela baixou um decreto dizendo que todas as mulheres em seu país deveriam ter educação formal. Assim, um grande número de escolas para meninas foram fundadas, apoiadas pelo governo. A educação espalhou-se entre as mulheres. E o casamento precoce foi interrompido. Nenhuma mulher tinha permissão de se casar antes dos 21 anos. Devo dizer que, antes desta mudança, estávamos restritas pela *purdah*.

– Como a situação se inverte – eu ri. (Rokeya. Trad. Sybylla: 2015p. 13)

Em outro trecho do diálogo, a protagonista indaga sua guia acerca da ausência dos homens nos espaços públicos, e Sara responde, com tom irônico: “Em seus devidos lugares, como deveria ser. A sultana questiona: Diga-me o que quer dizer com “seus devidos lugares”. Ela responde: Nós mantemos os homens dentro da casa.” “chamamos este sistema de *mardana* em vez de *zenana*”.

A ironia se faz presente ainda nas analogias que a guia estabelece entre os homens e animais selvagens, entre os homens e “lunáticos que escapam do hospício”, para justificar no regime “*mardana*”, a inversão de gênero dos ocupantes dos espaços públicos. Reproduzo a seguir um trecho do diálogo:

E você não acha que seria prudente manter as pessoas sãs dentro de um asilo e soltar os loucos?

– Claro que não! – disse eu, rindo levemente.

– Justamente, em seu país, isso é feito! Homens que fazem, ou que pelo menos são capazes de fazer uma infinidade de atos maliciosos estão soltos, enquanto as inocentes mulheres estão trancadas na *zenana*! Como você pode confiar nesses homens destreinados fora de casa? (Rokeya. Trad. Sybylla: 2015,p, p. 11)

A guia prossegue o diálogo, contrapondo as formas de governar dos dois regimes. O elemento irônico se expressa como denúncia da arrogância masculina e desprezo insensato acerca das potencialidades das mulheres:

Enquanto as mulheres estavam envolvidas em pesquisa científica, os homens deste país estavam ocupados aumentando seu poderio militar. [...] Quando eles souberam que as universidades femininas eram capazes de tirar água da atmosfera e de coletar a luz do sol, eles gargalharam, chamando a coisa toda de “um pesadelo sentimental. (Rokeya. Trad. Sybylla: 2015, p. 13

Interpretamos as dicotomias estabelecidas na narrativa acerca dos comportamentos masculinos e femininos como uma forma de desconstruir estereótipos de gênero propagados há séculos pelo patriarcado. Trata-se de uma estratégia bem humorada de denunciar práticas opressoras do regime e ao mesmo tempo enfatizar a superioridade de um país governado por mulheres, onde a paz, o desenvolvimento e a liberdade das mulheres são prioridades.

A intenção de Rokeya é, portanto, mostrar que a emancipação das mulheres se faz pelo acesso à educação e autonomia financeira. A autora constrói, assim, mesmo na ficção um espaço de proteção para as mulheres, a TerraDelas. Antecipando mais de uma década as aspirações feministas de Virginia Woolf sobre a necessidade para as mulheres de ter um quarto só pra si, Rokeya denuncia a condição das mulheres vivendo reclusas (abaroth). Em um de seus ensaios, citado por Mukherjee (2014, p. 68) , a autora denuncia:

Não temos nenhum lugar neste vasto mundo. Qualquer que seja o estado de nossas finanças, vivemos sempre sob a tutela de alguém, vivendo sempre no lar nosso guarda, uma casa que não nos pertence...nós mulheres somos desprovidas do direito de chamar mesmo que modesta, uma casa de sua. Nenhuma outra

criatura no mundo é tão vulnerável que nós, pois todas elas possuem um abrigo¹⁶ (Hussain, apud Mukherjee, (2014, p. 68)

Em guisa de conclusão

A obra de Rokeya teve um impacto real na sociedade Bengali em favor das mulheres. Apesar de para alguns críticos indianos, pela sua obra, Rokeya foi considerada a melhor escritora da sua geração, ela não obteve um reconhecimento internacional, período em que a literatura de Bangladesh tornou-se conhecida pelas composições e poéticas de Tagore, prêmio nobel de literatura, em 1913.

As reflexões sobre O Sonho da Sultana, de Rokeya, bem como sobre as utopias feministas da Índia colonial aqui apontadas, buscaram dar uma maior visibilidade a obras pioneiras da Literatura utópica ainda tão pouco conhecidas no Brasil.

Após análise dessas narrativas torna-se mais evidente a pertinência do ensaio “Sob os olhos do ocidente: estudos feministas e discursos coloniais”, publicado em meados dos anos 80, de autoria da crítica indiana Chandra Mohanty. A exclusão das escritoras indianas da cena literária internacional, portanto, seu apagamento tanto da História do feminismo, quando da História da literatura, produz o reforço dos estereótipos eurocêntricos em relação à passividade e extrema submissão das mulheres na Índia. Mohanty (2017, p. 345) nos chama a atenção para as limitações do discurso mais hegemônico de feministas ocidentais em relação à representação das mulheres não ocidentais,

“as análises feministas que perpetram e sustêm a hegemonia da ideia de superioridade do ocidente produzem um conjunto correspondente de imagens universais da “mulher do terceiro mundo”, imagens como a mulher com véu, a mãe poderosa, a

16 Nous n'avons aucune place dans ce vaste monde. Quel que soit l'état de nos finances, nous vivons toujours sous la tutelle de quelqu'un, vivant toujours dans la demeure de notre gardien, une maison qui ne nous appartient pas... nous, les femmes, sommes dépourvues du droit d'appeler une maison, même modeste, la nôtre. Aucune autre créature au monde n'est aussi vulnérable que nous, car elles possèdent toutes un abri.

virgem casta, a esposa obediente etc. Estas imagens existem num esplendor universal a-histórico, apresentando um discurso colonialista que exercita um poder muito específico de definir, codificar e manter as relações existentes entre primeiro/terceiro mundo.”

Eis, portanto, nosso compromisso enquanto feministas, professoras e críticas, de construir espaços possíveis para que as vozes dessas escritoras indianas ecoem entre nós como fonte de inspiração às lutas feministas ocidentais.

Referências

- BAGCHI, Barnita. “Many Modernities and Utopia: From Thomas More to South Asian Utopian Writings”. In: **Utopía: 500 años**. Guerra, Pablo (Ed.). Bogotá: Ediciones Universidad Cooperativa de Colombia, 2016, pp. 195-220.
- BAMMER, Angelika. **Partial Visions: Feminism and Utopianism in the 1970s**. New York: Routledge, 1991.
- BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**, Volume I. Tradução Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2005.
- CHAUDHURI, Nupur. Femmes indiennes entre nationalisme et féminisme, des années 1880 à 1947, **Clio. Femmes, Genre, Histoire** [En ligne], 33 | 2011, mis en ligne le 01 mai 2013, consulté le 02 octobre 2018. URL: <http://clio.revues.org/10017> ; DOI : 10.4000/clio.10017
- BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Cláudia de Lima; LIMA, Ana Cecília. **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EdUfal; Editora da UFSC, 2017.
- COSTA, C.; SCHMIDT, S. (Orgs.). **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2004.
- CUNHA, Maria Carneiro da. O feminismo entre a ideologia e a utopia. **Labrys, estudos feministas** juin 2007 - janeiro / junho 2007.

HUSSAIN, Roquia. **O Sonho da Sultana**. Tradução Lady Sybylla. 2014.

Disponível em: <http://universodesconstruido.com/>

HUSSAIN, Rokeya. **Sultana's dream**. Disponível em: [http://digital.library.](http://digital.library.upenn.edu/women/sultana/dream/dream.html)

[upenn.edu/women/sultana/dream/dream.html](http://digital.library.upenn.edu/women/sultana/dream/dream.html)

MOHANTY, Chandra. Sob os olhos do ocidente: estudos feministas e discursos coloniais. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Cláudia de Lima; LIMA, Ana Cecília. **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EdUfal; Editora da UFSC, 2017. p. 309-353.

MUKHERJEE, Sreemati. Begum Rokeya Sakhawat Hossain: écrivaine, féministe et éducatrice du début du Xxème siècle au Bengale. In: Satish C. Mehta (dir.). **Rencontre avec l'Inde**. n°2, Tome 43. Nova Delhi: Indian Council for Cultural Relations, 2014, p. 59-73.

NUCCI, Marina Fischer. Crítica feminista à ciência: das “feministas biólogas” ao caso das “neurofeministas”. In: **Rev. Estud. Fem.** vol.26 n°1 Florianópolis 2018: Epub 15-Jan-2018.

PEREZ, José Abílio Júnior. Movimentos Sociais Pré-Independência a formação dos Estilos Clássicos de Arte Performática Indianos. **Repertório**, Salvador, n° 26, p. 237-251, 2016.1

PIZAN, Christine de. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

RAGO, Elisabeth J. Francisca Prager Fróes: medicina, gênero e poder nas trajetórias de uma médica baiana (1872-1931). **Ciências & saúde coletiva**. Maio-junho, 2008, vol. 13, n° 3, p. 987.

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

SUKSANG, Duangrudi. “Mary Griffith’s Pioneering Vision: Three Hundred Years Hence”. **Utopian Studies**. Vol. 11, No. 1 (2000), pp. 22-37

WOERKENS, Martine Van. Deux femmes rebelles et une “épouse parfaite”. In: Satish C. Mehta (dir.). **Rencontre avec l’Inde**. n°2, Tome 43. Nova Delhi: Indian Council for Cultural Relations, 2014, p. 27-58.

At the root of totalitarianism: misogyny and violence in women's dystopias

Raffaella Baccolini

“In the visionary lands of perfected possibilities, [...] there might lie, if not solutions to social problems, at least more cogent definitions of them. It is, therefore, dismaying to find that with few exceptions, women are no better off in utopia than any place else.”

- Elaine Hoffman Baruch (1979: 29)

With these words, in 1979, Elaine Hoffman Baruch began her article on women's roles in utopian literature¹⁷. Starting with Plato, Baruch analyzes some of the most famous utopias written by English and American authors, showing how imaginary projections of better worlds constituted a response to the problems of different periods, but did not often lead to an improvement in the representation of women. While the utopias described presented innovative proposals in many fields, including politics, religion, and economics, they rarely showed the same creativity in terms of roles and relationships between women and men. Over the centuries, Baruch claims, women have remained tied to their biological function and, despite the utopian setting, they are portrayed according to a consolidated cultural stereotype that sees them as the traditional bearers of children, those who take care of their men and families, while providing food and love.

Dystopias, on the other hand, are not supposed to provide solutions to the problems of the societies they describe. The condition of women and men is,

17 This article re-elaborates some of the ideas published in my contribution to the volume *George Orwell: Antistalinismo e critica del totalitarismo*, edited by Manuela Ceretta (Florence: Olschki, 2007).

for the most part, dramatically “equal”: they are both crushed by an authoritarian system that deprives them of the most elementary rights and robs lives of all human dignity. The main function of dystopias, in fact, is not so much to present possible solutions, but to warn readers of the dangers that society is facing and, thus, to stimulate a critical reflection. However, feminist critics have shown how gender affects the different dystopian visions of women and men (cf. Barr 2000, Mohr 2005, Patai 1984, among others). The different awareness of gender issues and relations represents then the main difference between female and male novels – an aspect that also involves other themes, such as violence or the purely reproductive function of women, which, in women’s literature, are seen as indissolubly linked to the cult of virility and the idea of masculinity that are at the root of the totalitarian regimes of the thirties and forties. In general, the works written in those years by European women are gender specific precisely as they recognize the link between misogyny, totalitarianism, and violence. They tie the main problems of the times to the rituals and ideology of the extreme right in Europe that, in the construction of a world of virulent misogyny and racism, sought an answer to the emasculation brought about by the loss of World War I. The populist fascist ideology provided the answer to the “unnatural” society that was considered to be largely dominated by women.

A look at the works of women who published in the years immediately before or after the 1940s reveals their awareness of the link between totalitarianism and misogyny. Among them, are British author Katharine Burdekin, the Swedish poet Karin Boye, as well as Bryher (Winifred Ellerman), who was also a British writer. My analysis will be chronological: I will therefore proceed according to the publication date of the different novels, starting with Burdekin, who wrote several dystopias, the most famous of which is undoubtedly *Swastika Night* (1937), but also *Proud Man* (1934) and *The End of This Day’s Business* (written in 1935, but published only in 1989). I will continue with a reading of *Kalloccain*, a grim 1940 dystopia by Boye, and end with a recently re-released novel, *Visa for Avalon*, first published by Bryher in 1965, in an attempt to give an overview of the misogyny of the period and to trace the common and specific elements that characterize these narratives.

Burdekin addresses the problems of her times with a series of radical, profoundly political and prophetic novels, all written in the 1930s, anticipating the horror of the Final Solution, and insisting on the link between totalitarianism, the cult of virility, misogyny, and the construction of genders. These aspects make her vision more radical and innovative. Also situated at the turn of the 1930s and 1940s is the work of the Swedish poet Boye, whose dystopia presents a metaphor for Hitler's policies of repression and intolerance in Germany. Finally, Bryher, with a later novel that is not a real dystopia, but what I would call a 'pre-dystopia,' presents the story of the days and hours immediately before what is going to be a 'revolution' that will lead to a totalitarian state.

Katharine Burdekin and the construction of gender

For Burdekin, Nazi-Fascism represents the greatest problem of her time and the novels she wrote in the 1930s are dedicated to exposing it. While sharing with her other novels some typical themes of hers such as the construction of gender, violence, and nationalism, the first novel under examination, *Proud Man*, does not focus on Nazi Germany, but on the problematic situation in Britain in the thirties, thus demonstrating that a certain climate was common to all of Europe and not only to totalitarian regimes. *Proud Man* is an experimental novel, influenced by the psychoanalytic theories of the time, where dream and time traveling are employed to launch its criticism of gender roles in particular. A visitor from the future, a "person" of a peaceful society characterized by the absence of national governments or social divisions between classes and genders, observes 1930s England:

So I came into what was perhaps, even for subhumans, an unusually dark and thick atmosphere of guilt, hatred, envy, contempt and misery. The nations were in a peace of exhaustion, but national general hostility, or patriotism, was still fully vital enough to set them, as soon as they could stagger, again at each other's throats. The sexes were in an acute state of irritation, while the tension between the privileged bourgeoisie and the

unprivileged proletariat was gradually becoming more vibrant in all industrial countries, and could only be eased, as I thought, by a violent accession of patriotism which must lead to another war. Besides these large general jealousies and discontents, there were personal and private envies, fears and contempts without number, and if you asked me how do subhumans spend their time? I might almost answer, "In hating." (1993: 62)

Through the discussions between the traveler and the different guides encountered (a priest, a writer, a psychotic murderer), Burdekin offers a glimpse of her society. Among the topics discussed are love, religion, motherhood, art, and the status of women writers at the time. Adopting the foreign person's perspective, the situation in contemporary England appears alienating and open to criticism for gender discrimination, violence, and growing militarization. The person's effort to understand without judging is a way to highlight the unresolved issues of the society, which are also underlined by the visitor's linguistic redefinitions: "patriotism" becomes "national hostility," "soldier" is "male who kills," and "war" is "mass organized killing" (1993: 62, 22, 29). The modern subhuman condition is thus the result of a civilization that has not reached self-awareness.

The novel therefore questions the basic concepts of difference and privilege of class, gender, and 'race' on which patriarchy is based:

But as the subhumans believe that they are all in some way *better* than animals, so they believe that some subhumans are, by reason of the colour of their skins, or their rearing, or their sex, *better* and more worthy than other subhumans of different colour, *class* and sex. This betterness entitles them to privilege [...]. A privilege of class divides a subhuman society horizontally, while a privilege of sex divides it vertically. (1993: 17)

However, Burdekin goes even further in exposing, with a true radical feminist spirit, that the solution is not, as she will demonstrate in her next novel, simply to overturn the situation in favor of another group:

But up to the time when I was among them all that had happened were mere reversal of privilege, leaving the concept exactly where it was before. I could not see that they had got very far towards abolishing the concept, which is bound up with what is still a subhuman necessity, the exercise of power. (1993: 18)

The notion of privilege is inextricably linked to that of gender, class, 'race,' but also to the exercise of power, of which violence and war are just two of the main expressions (for a brilliant take on power, see Alderman's 2016 sex-role reversal novel). For Burdekin, the patriarchal authoritarian state is based on the concept shared and accepted, by men as well as women, that some are powerful and violent, while others are inferior. A rethinking and rejection of this logic is therefore necessary in order to bring about social change.

The first example of change imagined by Burdekin, *The End of This Day's Business*, risks being a mere "reversal of privilege." The novel has been read as a matriarchal separatist utopia, which takes place in a distant future (4000 years from now), where gender roles are reversed¹⁸. In this pacifist society ruled by women, men are relegated to the margins: they are ignorant about history and seem happy to accept what appears to be a 'natural' inferiority. The discomfort and rebellion of one of the women triggers the story and, consequently, the revelation and discussion about the past, both of which are forbidden for the women's sons. The stories of when men dominated the earth, of the origin of Fascism in the twentieth century, and the change from a world ruled by violent men to one ruled by peaceful women are thus revealed.

As Burdekin's best-known novel, *Swastika Night*, will later show, the story also exposes, clearly ahead of its time, the danger of Fascism and totalitarian regimes, connecting them to misogyny and the cult of masculinity. The explanation

18 See the endorsements on the back cover, where the novel is defined "A feminist utopia" and "a truly utopian way of life." Joanna Russ's comment is, however, different: she classifies the novel as "one of the few serious role-reversal utopias" ever to be published. The novel could also be seen as an anticipation of the critical and ambiguous utopias published in the sixties and seventies and studied by Tom Moylan (2014), as *Swastika Night* can be seen as an early critical dystopia (cf. Baccolini and Moylan 2003).

of the changes from the post-WWI period and its general discontent to the hysteria of the Nazi-Fascist regimes is narrated with a simple and didactic language – given that the addressee of this narrative is a man – but it does not fail to make clear what Burdekin most cares about:

Rule must be as instinctive, as emotional and as violent as possible, and the noblest violence, which was war, must be worshipped. This doctrine naturally included the complete resubmission of women, and the loss of the partial independence they had gained as a result of their efforts in the war. (1989: 64)

Where this novel differs, instead, from her next one is in the choice of genre. Burdekin in fact writes a flawed, ambiguous, and ‘critical’ utopia that questions the very concept of utopia, as the novels of the sixties and seventies by Ursula K. Le Guin, Joanna Russ and others will do. Although the genres can be different, what remains constant in Burdekin’s novels is the criticism of the prejudices of the time toward gender identity. In this novel, Burdekin criticizes the widespread idea that the differences between men and women are essentially due to biological differences: “If you learn as a child to be ashamed of your sex, naturally all your life you despise the other people who are of your sex, who are like you” (1989: 44). Years before the distinction between sex and gender, and nature and culture, Burdekin denounces the role of education and society on the different behavioral norms followed by women and men. Through the subversive transmission of knowledge of the past from mother to son, Burdekin shows that the construction of a better world rests precisely on equal opportunities and education. The fundamental question of domination and reversal of privileges that is not addressed in the women’s society makes this utopia ambiguous: a true utopia, Burdekin seems to suggest, can only be based on equality and mutual respect between genders. Thus, the natural inferiority and passivity of one gender with respect to the other – of men here, of women in other novels – is not to be ascribed to biology, as it appears even more clearly in the last of Burdekin’s novels.

First published in 1937, *Swastika Night* is considered one of the “most original” and sophisticated anti-fascist dystopias that appeared in Britain between 1930 and 1940 (Croft 1984: 209). Published under the male pseudonym of Murray Constantine, the novel was mostly ignored by critics. Only thanks to the work of American feminist scholar Daphne Patai, it was republished in 1985, revealing that Katharine Burdekin was the author. Like many other dystopias, Burdekin’s novel also presents a totalitarian regime in which individual freedom has been suppressed and knowledge of the past erased. Unlike other dystopias, however, it offers a strong feminist critique of both Nazism and totalitarianism, highlighting in particular the polarization of genders, thus making the connection between power and gender explicit. After what Carlo Pagetti has called the “historical precipice” that leads to the year 721 of Nazi rule, Europe is on the brink of self-destruction because, as one character in the novel says, “the pliancy of woman is the tragedy of the human race” (Pagetti 1989: 119; Burdekin 1985: 109). For Burdekin, in fact, no society can live and prosper on the submission of one of its groups. In this imaginary world entirely ruled by men for men, women have been reduced to their biological function and have been deprived of their identity: the destruction of female consciousness – what Daphne Patai has called a “Reduction of Women” – has led them to live in ignorance, apathy, and indifference within caged areas that are similar to concentration camps, leaving them useful only for reproduction (Patai 1985: iv). The women’s loss of freedom and degradation is so complete that they are unable to organize and rebel. As in any totalitarian regime, also in *Swastika Night* the rewriting of history, the destruction of culture and knowledge together with the repression of memory are the necessary conditions for the stability of the German empire.

Awareness and the understanding of the conditions on which the totalitarian state is based represent therefore the first means of resistance for Burdekin. If women are destined to a state of ignorance and degradation, men are slightly better off, as demonstrated by Alfred, Burdekin’s male protagonist. He is entrusted with the secret book written by someone who, in the twentieth century, witnessed the erasure of memory and the construction of the totalitarian regime. Together with the photograph of a beautiful girl, the book represents

the only remaining evidence capable of exposing the Nazi regime's rewriting of history. This discovery allows Alfred not only to counter the official version of history and, thus, to undermine the invulnerability of the regime, but also to begin to reflect on the condition of women, by reconsidering his daughter's potential:

if I [...] taught her to respect herself more than she respected me, I could turn her into a real woman. [...] I could make a new kind of human being [...] Or would she by heredity be like [her mother] Ethel? No, because Jim and Robert [his sons by Ethel] aren't like Ethel, dull and stupid. It's not in the womb the damage is done. (1985: 161)

Alfred alone understands that the inferiority of women is not innate but is the 'product' of the Nazi and patriarchal ideology, as his language also underlines: "I could turn her," "I could make," "real woman" – all terms that emphasize both the construction of identity and his condescending attitude. The inferiority of women is not therefore made in the womb but is produced by the totalitarian discourse on male hegemony and superiority and by the erasure of memory and history.

"It's not in the womb that the damage is done" becomes then one of the rare utopian moments of this dark dystopia, which also anticipates the famous saying by Simone de Beauvoir, "one is not born, but rather becomes, a woman." The link between misogyny and totalitarianism is central to Burdekin's novel, thus making it unique both in terms of clarity and darkness of vision in the panorama of the dystopias preceding World War II. The submission of women is not due to their 'nature,' but to their socialization as inferior beings built on the theories on male supremacy which, together with the cult of virility, make up the hegemonic discourse on which the totalitarian regime is based. As Pagetti has also pointed out, with this and her other novels,

not only does [Burdekin] grasp the strongly misogynist and repressive ideas toward women that were already clear, in many cases, in the development of Hitler's state in the 1930s; she

also identifies a deep connection [...] between totalitarianism and chauvinism, between the establishment of a strong state, based on theocratic principles, and the inevitable deprivation of women to a totally subordinate role. (1989: 118, my translation)

That which Burdekin imagines in the thirties is reflected, fifty years later, in the analysis of the historian, Gisela Boch, who in 1986 showed how all German women, without social distinction, were discriminated against according to Nazi misogynist and racist ideology: women suffered gender discrimination, because they had to adapt to a vision of society that considered them biologically and psychologically inferior to men and destined them to be primarily mothers. Some, together with men, also suffered racist discrimination because they were considered deviant subjects and therefore unsuitable for race purity and reproduction (Cf. Boch 1993).

One of Burdekin's main strengths is then to make brutally explicit – and therefore more terrible and believable at the same time for readers – what other women were also saying or would soon say, as for example Gertrude Stein in *Everybody's Autobiography* of 1937:

There is too much fathering going on just now and there is no doubt about it fathers are depressing. Everybody nowadays is a father, there is father Mussolini and father Hitler and father Roosevelt and father Stalin and father Lewis and father Blum and father Franco is just commencing now and there are ever so many more ready to be one. Fathers are depressing. (1937: 137)

Karen Boye: science, gender, and dystopia

Although less famous, Karin Boye's novel, *Kallocain*, written immediately after the outbreak of World War II and published in Sweden in 1940, is also part of the tradition of dystopian novels. Set in the future, in the twenty-first century, this novel is also a political metaphor of the times. It analyzes the impact of totalitarianism and the militarization of the state on the individual,

distinguishing once again between male and female responses and behaviors. An atmosphere of violence, war, and death permeates the pages of the novel, testifying to the fears and obsessions of the writer who, despite living in neutral Sweden, feared the increasing militarization and, for this reason, killed herself a year after the novel was published. Here too, as in other dystopias, submission and obedience to the state are expressed through participation in collective rituals that characterize the lives of its citizens and serve to stimulate emotions that are rigorously controlled by the state. The private and public lives of citizens, who in the English translation are called “fellow-soldiers,” are entirely controlled by the state and typically find themselves in a permanent state of war.

The story is told from the perspective of a scientist, Leo Kall, who discovers a truth serum which he names after himself, Kallocaïn. Following the invasion of the enemy state, he is imprisoned, and from being a faithful servant of the state he becomes a dissident. When in prison, Kall writes a diary, which he thinks no one is ever going to read because it will be censored. It is, however, an important, subversive gesture, since Kall leaves science for art – a gesture that helps him try to give meaning to himself, to the world around him, and to keep alive “that illusion from [his] soul that [he] still, in spite of all, [participates] in creating a new world” (1966: 191). The discovery of Kallocaïn becomes the central element of Boye’s work. If, on the one hand, the serum will give the state total control over the mind, spirit, and body of its citizens, thus revealing one of the aims of totalitarian regimes, it also allows Boye to analyze the state’s gender politics. In fact, Kall, tormented by jealousy, decides to test the truth serum on his wife, Linda. However, instead of obtaining from her a confession of personal and sexual betrayal, he discovers Linda’s much deeper betrayal of the doctrine of the regime. Under the liberating effect of the drug, the woman discloses her dissatisfaction with her life: used and valued only for reproductive purposes, Linda is tired of giving her children to the regime’s cause, just as she is tired of state control. She longs for a deeper relationship between the members of her family, the opportunity to express emotions and feelings, such as the pain of separation from her children, and for a greater understanding with her husband (cf. 1966: 153-54). Kall’s gesture, however, amounts to an “intellectual rape,”

a sign of the relationship between women and men under the regime, of male weakness, and men's need to dominate over women: "Linda must be forced to give up her secrets. Then she would be in my power as I never had been in hers" (1966: 150). Linda's opening "by force, like canned goods" continues however even after the serum's effect fades (1966: 162). Once again, the link between misogyny and totalitarianism explains the reason why women are valued only because of their biological function: "I considered [women] a necessary evil – as yet necessary," says Linda, thinking of when she was still a "loyal fellow-soldier that [...] gladly would have died if some means had been discovered to make women superfluous" (1966: 163). Here, as elsewhere, women "are only a means by which to produce warriors" (1966: 164) and to ensure the success and stability of the regime. In Boye's vision, it is the woman, the bearer of a different culture, who is entrusted, in Linda's words, with the hope of a different world: "Perhaps a new world can come into being through those who are mothers – whether they are men or women, and regardless of whether they have borne or not" (1966: 170). Starting from biology and motherhood, Boye does not make them exclusively feminine and biological features, but once again cultural ones.

Bryher: pre-dystopia and warning

A contemporary of Burdekin and Boye, Bryher, whose real name was Winifred Ellerman, was very active in the thirties, working to get more than a hundred people including Jews, intellectuals, students, and children out of Hitler's Germany. The novel, originally published in 1965, does however take place in the postwar years and shares with the dystopias of the period the urgency of the warning – the warning that all dystopias enact for their readers. This is perhaps why Susan McCabe calls Bryher's novel "a call to action and an elegy for a democratic way of life" (2004: xi), which takes place within a week and follows the destiny of several characters who seek in flight and exile – in the last visas available for Avalon, as the title reads – the answer to the violence of the "Movement" that will bring "poverty, imprisonment or even death" (2004: 44). Although the description of the society is also reminiscent of the Cold War

period, there are many references to the “sudden” and total terror caused by the advent of Nazism that Bryher herself had witnessed:

Suppose that you were a citizen of good standing [...]. Then overnight you were declared an enemy, beaten up, your possessions seized and if you were very, very lucky, allowed to leave with your family [...] for an alien land where your professional qualifications were useless. (qtd. in McCabe 2004: xviii)

Bryher thus speaks, in her biography, about the victims of Nazism to whom she gave hospitality in her home in Switzerland. But the description of the sudden terror does not mean that Bryher justifies the society of her time or its choices: no political change can take place without the consent of the people, a consent that is sometimes expressed through indifference and denial. Bryher’s tense narrative and the vagueness of the explanations – we know very little about the “Movement” – contribute to recreating the bewilderment that occurred at the inception of Fascism. Apathy and indifference are Bryher’s real targets: “people are apathetic until it becomes too late” (2004: 18). By narrating the story of five characters and how they reach understanding and consciousness – women and men who see their freedom and the actions they take for granted being threatened – Bryher denounces how indifference and inertia can favor the birth of totalitarian regimes.

Gender features less prominently in this novel, but it is evoked through the reference to Avalon, an “unfashionable” but “utterly different” place compared to other locations that are just like Britain (2004: 21). The ‘island of apples’ of the Arthurian legend evokes a feminine utopia of plenty, where Arthur is healed by Morgan and other ladies. Bryher counters the violence of the “Movement” with the quest for a different, more compassionate mythical place.

I decided to end with Bryher’s novel because I believe that, despite being less terrifying compared to the full-fledged dystopias by Burdekin and Boye, it is timelier. The temporal distance from the events preceding World War II and

the knowledge that Nazism was defeated can make Burdekin and Boye's works thought-provoking and prophetic. And yet, precisely because of that distance and that knowledge, we may also run the risk of 'feeling safe': it is past history and, as such, far and distant. The main strength of Bryher's criticism, on the other hand, is the devastating effect of political indifference, which is still an insidious enemy at a time when populist ideologies put democracy and freedom under attack. Moreover, the indeterminacy of the "Movement" prevents readers to simply equate authoritarianism with fascism, and therefore with something past and remote. By declining to identify its horror, Bryher's novel conjures a situation most readers can relate to. This too can make Bryher's novel relevant and timely: not all dangers clearly reveal themselves as the excesses of Nazi-fascism. Roadblocks and check-points, streets jammed with displaced people, and the painful decision of leaving one's home for an unknown country, for example, are descriptions from the novel that resonate with the current, dramatic images of migrants and refugees.

A note to the new edition of *Visa for Avalon* tells us that the recent restrictions on civil liberties established, following the September 11 attacks on New York and Washington, in the United States with the Patriot Act pushed the publishing house to consider the republication of Bryher's novel (cf. Freeman 2004: vii). But we need not to look at America and its contradictions to appreciate the importance of Bryher's message; we just need to look at the slow, but constant erosion of civil society in our own backyard.

References

- ALDERMAN, Naomi (2016). **The Power**. London: Viking.
- BACCOLINI, Raffaella & Tom Moylan, eds. (2003). **Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination**. New York: Routledge.
- BARR, Marleen, ed. (2000). **Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism**. Lanham: Rowman.

BARUCH, Elaine Hoffman (1979). "A Natural and Necessary Monster": Women in Utopia." **Alternative Futures** 2, 1. 29-48.

BOCH, Gisela (1993). "Racism and Sexism in Nazi Germany: Motherhood, Compulsory Sterilization, and the State." In **Different Voices: Women and the Holocaust**. Ed. by C. Rittner e J. K. Roth. New York: Paragon House. 162-86.

BRYHER (2004). **Visa for Avalon**. Ashfield: Paris Press.

BURDEKIN, Katharine (1985). **Swastika Night**. Old Westbury: The Feminist Press.

BURDEKIN, Katharine (1989). **The End of This Day's Business**. New York: The Feminist Press.

BURDEKIN, Katharine (1993). **Proud Man**. New York: The Feminist Press.

BOYE, Karin (1966). **Kallocain**. Trans. G. Lannestock. Madison: University of Wisconsin Press.

CROFT, A. (1984). "Worlds Without End Foisted Upon the Future: Some Antecedents of **Nineteen Eighty-Four**." In **Inside the Myth. Orwell: Views from the Left**. Ed. by C. Norris. London: Lawrence and Wishart. 183-216.

FREEMAN, Jan (2004). "A Note from the Publisher." Bryher. **Visa for Avalon**. Ashfield: Paris Press. vii-ix.

MCCABE, Susan (2004). "Introduction" Bryher. **Visa for Avalon**. Ashfield: Paris Press. xi-xxii.

MOHR, Dunja M. (2005). **Worlds Apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias**. Jefferson: McFarland.

MOYLAN, Tom (2014). **Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination**. 2nd edition. Ed. By R. Baccolini. Oxford: Peter Lang.

PAGETTI, Carlo (1989). **Cittadini di un assurdo universo**. Milano: Editrice Nord.

PATAI, Daphne (1984). "Orwell's Despair, Burdekin's Hope: Gender and Power in Dystopia." **Women's Studies International Forum** 7. 85-95.

PATAI, Daphne (1985). "Introduction." K. Burdekin. **Swastika Night**. Old Westbury: The Feminist Press. iii-xv.

STEIN, Gertrude (1937). **Everybody's Autobiography**. New York: Random.

***Woman on the Edge of Time*: um estudo de caso sobre a utopia e a distopia**

Elton Luiz Aliandro Furlanetto

O texto a seguir trata do estudo da obra *Woman on the Edge of Time*, de Marge Piercy. O livro foi publicado em 1976 e, desde então, tem sido muito citado nos estudos sobre utopia e distopia nas mais diversas teorizações sobre suas manifestações contemporâneas.¹⁹ Marge Piercy é uma escritora contemporânea norte-americana. Em diversas entrevistas e ensaios sobre seu processo artístico, além de seu livro de memórias, a autora depõe sobre sua situação familiar e suas origens. Nascida em 1936, ela conta que:

a vida era no geral deficitária, difícil, cercada de violência fora de casa e, dentro, cheia de violência doméstica.[.] [Vim de] uma típica família patriarcal da classe trabalhadora moradora do centro de Detroit [...] [S]er judia era como andar com uma plaquinha de “me chute”. (PIERCY, 1982, p. 6)

Em poucas frases, ela se posiciona especificamente dentro de um contexto sociohistórico: Marge pressupõe que seu interlocutor ou interlocutora entenda que ela se refere à organização de uma família dentro das especificações do patriarcalismo – com suas regras rígidas de direitos e deveres de cada gênero. Ela aponta que esse tipo de quadro urbano e ligado à violência era (e continua sendo) algo “típico”. Sua inserção em uma classe social é complementada por sua inserção em um grupo étnico particular. (PIERCY, 2001, p. 103)²⁰

19 Um estudo mais completo sobre a obra pode ser encontrado na tese *Utopia, História e Violência na Obra de Marge Piercy* (FURLANETTO, 2015), do qual se origina o presente capítulo.

20 A herança judaica de Marge Piercy não terá tanta saliência em sua obra *Woman on the Edge of Time*, ao passo que será determinante em *He, She and It* (1991). Ainda assim, ao construir, em *Woman*, sua comunidade utópica chamada Mattapoisett, enfatiza que mesmo em uma sociedade sem classes, uma identidade étnica é muito importante.

O mais relevante em sua juventude, nos anos 1950, foram as impressões sobre suas próprias experiências de interação social. A autora conta que “[se] sentia estar errada em forma, tamanho, sexo, volume da voz, classe e coloração emocional” (PIERCY, 1982, p. 117). Nem mesmo como uma aspirante a escritora ela se sentia pertencendo a um corpo coletivo e social, o que com certeza diminuiria sua sensação de solidão. O que acontecia era sua percepção de um novo desajuste, visto que “tudo que [a] emocionava logo de cara (Whitman, Dickinson) acabava sendo considerado *déclassé* ou irrelevante para o mainstream, para a tradição.” (PIERCY, 1982, p. 114) Ela resume esse período de sua vida com a seguinte frase: “eu não conseguia fazer conexões.” (PIERCY, 1982, p. 118)

A década seguinte, os anos 1960, marca uma virada na experiência de Piercy. As mudanças sociais servem para a autora como um trampolim, do qual ela pôde se lançar para diversas experiências que se diferenciavam exponencialmente das sensações de “loucura”, “alienação” e “limitação” presentes nos anos 1950, às quais ela “mal conseguiu sobreviver”. Nos anos sessenta, ela participou de diversos movimentos: pela igualdade de direitos dos negros, das mulheres; também teve relação com os movimentos estudantis, antiguerra, entre outros. Assim, sua obra – que começa a ser publicada no final dos anos 1960 – é produto direto da capacidade de encontrar sua própria voz:

ao passo que havia movimentos surgindo e oportunidade para fazer as coisas, eu prontamente me apresentei. Desde que eu tinha quinze anos me identificava com a Esquerda, e o racismo era uma grande ferida purulenta provinda da minha infância sobre a qual eu tinha que pensar e com a qual eu deveria lidar. Preocupava-me com os problemas das mulheres antes mesmo que pudesse entendê-los. Por muito tempo, me faltava vocabulário. Eu era alguma coisa, mas o que essa coisa era, eu não sabia. (PIERCY, 1982, p. 143)

Toda essa dificuldade de expressão está presente, por exemplo, no seu romance *Woman on the Edge of Time*. A protagonista, Connie Ramos, sente-se

igualmente “alienada”, “louca” e “limitada”, seja em sua própria fala, seja nos comentários do narrador onisciente. Sua dificuldade em se fazer compreendida é amplificada pela falta de condições para que, em seu presente – estando encarcerada forçadamente num hospício, acusada de um ato que não realizou –, alguém se disponha a escutá-la.

O que falta para Connie, nos anos 1970, é a habilidade que Marge Piercy adquiriu na experiência dos movimentos sociais dos anos anteriores: ferramentas que a façam se ligar com outras pessoas que compartilham as mesmas preocupações e são assoladas por problemas similares. A autora nomeia tais ferramentas: o marxismo, o anarquismo e o feminismo. Em suas palavras, “[o] que eu acho realmente essencial como poeta e romancista é continuar a extrair do marxismo um senso de classe.” (PIERCY, 1982, p. 129)

“Você é uma utopista? Essa é uma caracterização que você abraça?”

Não. *Woman on the Edge of Time* está inserido conscientemente na tradição utópica. Mas isso não faz de mim uma utopista. Só quer dizer que eu escrevi nessa tradição. Há distopia, também, em *Woman on the Edge of Time*. Meu romance *He, She and It* igualmente brinca com a utopia/distopia. Sou muito consciente da tradição utópica. Escrevo nela, escrevo contra ela. Me situo de uma forma crítica. Estou sempre brincando com as lendas transmitidas, histórias e mitos da cultura. (RODDEN; PIERCY, 1998, p. 134)

Na voz da própria Marge Piercy, temos a classificação dos gêneros aos quais os romances pertencem. Ela também completa que se trata de uma forma crítica de lidar com os impulsos genéricos. Porém quais são as características formais dos romances que os inscrevem em determinada tradição?

Pela complexidade dos deslocamentos sofridos por Connie Ramos, a narrativa se desenrola em diferentes espaços e tempos. Por esse motivo, a fortuna crítica aponta para uma dificuldade de especificar, por exemplo, qual seria o gênero

ao qual o romance pertence (SHANDS, 1994, p. 65)²¹: trata-se de uma utopia? Quando Connie visita o futuro ela tem acesso a uma sociedade cuja organização parece ser qualitativamente melhor do que a sociedade em que vive. Mas como lidar com a parte do romance que se refere ao seu presente, tão extensa quanto a parte do futuro? Há também o capítulo 15, no qual Connie se projeta para uma versão do futuro pior do que seu presente. Teríamos então uma distopia, apenas por causa de um capítulo?

Certas respostas da crítica consideram o romance uma ficção especulativa (conceito mais abrangente, que inclui a ficção científica). Porém, esse é um conceito bastante abstrato que pode englobar uma miríade de textos e não dá conta da especificidade de cada um. Poderia se dizer que quase toda ficção, posto que seja resultado de uma reflexão, é em algum grau especulativa. Ainda há quem classifique *Woman* como um romance realista com episódios fantásticos. Porém, a quantidade e extensão das projeções para o futuro tornam essas partes mais do que meros episódios. Ainda que consideremos a hipótese de que os deslocamentos da narrativa sejam um sintoma de esquizofrenia de Connie, portanto, resultado de alucinações e ela se mantém no presente, a narração é realizada de forma a não deixar claro que se trata de uma projeção real ou alucinação. Somente em um episódio próximo do desfecho do livro, o presente de Connie e o futuro se mesclam, o que poderia ressignificar a experiência de leitura, energizando a ideia de que se trata de um romance realista com registros fantásticos ou surreais.

Para evitar esse tipo de emaranhamento em nomenclaturas, algumas leituras enfocam a localização dos diversos níveis discursivos registrados no romance. Diferente do que defendem outras perspectivas, para a norte-americana Patricia Marks, a obra “é uma forma híbrida de cinco diferentes estruturas narrativas” (MARKS, 1990, p. 103): primeiramente, o realismo do presente de Connie, quando ela está no hospital psiquiátrico, em oposição aos dois futuros que visita. Um dos futuros é majoritariamente *eutópico* (melhor que o presente)

21 Kerstin Shands (1994) elenca propostas de diversos/as autores/as que examinaram os tipos de narrativas presentes no romance. Utilizamos, portanto, suas classificações nos parágrafos seguintes.

ao passo que o outro é claramente *distópico* (pior que o presente). Dentro das narrativas não-realistas, a estudiosa identifica o que chamou de “narrativa do holográfico” do futuro utópico, e a “narrativa da pornografia” do episódio distópico, que ela conta como formações discursivas distintas. Finalmente, ela adiciona a estes o discurso científico presente nos relatórios, ou históricos médico-psiquiátricos de Connie, que formam o último capítulo. Segundo Marks, cada um desses registros narrativos, ainda que mantenham a narração em terceira pessoa, possui características discursivo-formais próprias. (MARKS, 1990, p. 103)

Apesar de concordarmos com Marks, percebemos que há, é verdade, *cinco* desdobramentos narrativos os quais possuem características que os diferenciam dos demais no que concerne à forma ou ao conteúdo, mas discordamos em sua classificação: (1) a narrativa realista que apresenta o presente de Connie fora e dentro do hospício, (2) as viagens de Connie para um futuro utópico, (3) a projeção para um futuro distópico, (4) os relatórios médicos que aparecem ao final e (5) outra forma de projeção, normalmente negligenciada pela crítica, que seriam os flashbacks, nos quais a narração leva Connie (e o/a leitor/a) ao passado da personagem, para explicar sua história. No aspecto formal, por exemplo, os futuros são mais dialogados e menos descritivos, os históricos apelam para o jargão médico e uma estrutura de relatório, etc.

Entender o romance como um híbrido de diversos registros e fazer as distinções entre as estruturas da narrativa é importante porque Connie vai se relacionar com as personagens em cada um deles de uma forma particular. Mais do que isso, cada sociedade vai enxergar e tratar Connie diferentemente.

“Não é como eu imaginava” – O futuro em Mattapoissett

O romance inicia no presente e numa sociedade que não apresenta muitos elementos de estranhamento para os/as leitores/as, mas começa a ser invadido por tais elementos nos primeiros capítulos. Primeiramente, isso acontece na figura da personagem Luciente, e nos diálogos que as duas estabelecem. Em certo ponto da narrativa, Luciente oferece à Connie a possibilidade, ou os meios, para que esta possa se deslocar temporalmente, atingindo a realidade futura.

Abre-se, então, um segundo tipo de desdobramento narrativo – a projeção de Connie para um futuro utópico. Quando a personagem efetua este deslocamento e atinge o “futuro”, a narrativa assume características formais mais próximas daquelas do gênero da utopia clássica. Chris Ferns (1999) elenca esses aspectos: a narrativa de viagem, a forte presença do diálogo e o tratamento dado aos detalhes. Tais categorias formais coincidem com o que Tom Moylan (1986) chamou de as três operações realizadas pelo texto utópico: o registro icônico, ou seja, a sociedade alternativa ou o mundo gerado sendo o tema principal do relato de um/a viajante; o registro minucioso (*discrete*) na figura do/a protagonista que visita a utopia, por meio de quem se operam os diálogos. Finalmente, “as contestações ideológicas no texto que trazem o artefato cultural de volta para as contradições da história” (MOYLAN, 1986, p. 36), que podem ser vistas por meio dos detalhes que afastam o mundo idealizado do mundo empírico, ao passo que são detalhes relevantes para quem habita esse segundo tanto quanto o primeiro. Para tornar tais relações formais menos abstratas, observemos, no romance, como elas se dão.

“Você não está realmente aqui”

A narrativa de viagem caracteriza-se pelo deslocamento de uma pessoa para um novo espaço-tempo, no qual o/a viajante estará exposto/a a novos paradigmas ideológicos. No caso, isso acontece por meio do deslocamento de Connie até uma vila chamada Mattapoisett, no ano de 2137. De acordo com as convenções de um romance de ficção científica, é necessário construir uma maneira de levar o/a viajante até o mundo que visitará. No caso do romance em questão, o método encontrado foi o da projeção mental. Por meio de expressões como “remetente” (*sender*) e “apanhador/a” (*catcher*), algumas pessoas são classificadas de acordo com suas habilidades mentais de servir de âncora para que outra, de outro tempo, possa se projetar.

Ainda que seja apenas a projeção, Connie sente frio, pode se alimentar, tocar em tudo, é vista por todas as pessoas. Nos termos do romance, após a primeira visita de Connie,

Luciente colocou os braços ao redor dos ombros dela. “Você parece estar esvaziada. Lembre-se que essa comida não te sustenta.” “Por que não?” Ela sentia o peso do cansaço e o cômodo estava oscilando. “Eu sinto o gosto dela.” “Como nos sonhos. Você experimenta *através* de mim. ... Melhor irmos.” [...] “Seu corpo está onde estava, com as mesmas roupas. Entende, você não está realmente aqui. Se eu levasse um golpe na cabeça e ficasse inconsciente, diremos, em completo estado de nevel, você seria lançada de volta ao seu tempo instantaneamente...” Luciente a envolveu num abraço firme e encostou a testa na dela. Connie estava fatigada demais para fazer mais do que mergulhar na concentração de Luciente como se fosse um rio correndo rápido, as águas espumando e a puxando ao fundo. Ela voltou a si escorada na parede do quarto de isolamento. (PIERCY, 1976, pp. 78-9)

A autora não parece muito preocupada com as minúcias descritivas do processo. O uso do neologismo “nevel” demonstra um nível de aprimoramento mental dos seres do futuro, que construíram conceitos para processos inexistentes na atualidade. A comparação da experiência que Connie tem, colocada no mesmo nível de um sonho, também dá sinais de que a chave de leitura será aquela na qual o meio é menos importante que o fim: como Connie consegue chegar ao futuro importa menos do que aquilo que ela vai vivenciar e aprender lá.

Um detalhe importante: ainda que seja a de uma viajante, a história de Connie não é contada em primeira pessoa, como um relato fechado de uma ação já terminada. Em vez de ter retornado ao seu tempo, tendo vivido as experiências do futuro, para contar a história, a narrativa se apresenta como algo em constante movimento, entre os tempos e, desse modo, perde-se um pouco a ideia da utopia tradicional como um “lugar estático” – um relato pessoal em primeira pessoa baseado na memória, de uma personagem que já entende os dois mundos. Portanto, para focar no processo, a história do futuro deve ir se constituindo como uma espécie de presente.

Uma inversão interessante realizada por Piercy dos princípios do gênero da utopia está no fato de que, segundo Ferns, a narrativa não começa com a chegada de um/a visitante ao “lugar melhor”, mas com a “intrusão da utopia na realidade quase completamente esquelética dos dias modernos em Nova York” (FERNs, 1999, p. 209).

Por essa razão, tanto Chris Ferns quanto M. Keith Booker vão chamar a atenção para o fato de o romance não ser um relato de uma viagem feito *a priori*. Ele se organiza em episódios que alternam a realidade com a utopia; e tal estratégia será fundamental para “colocar em primeiro plano a conexão entre utopia e a realidade, e o conflito essencial entre eles” (BOOKER, 1994, p. 337).

“Devemos nos esforçar para comunir”

No início do romance, apesar do susto de Connie e dos estranhos modos da personagem que a visita – sua maneira de se vestir e suas reações a elementos cotidianos, como um cigarro ou o barulho do trânsito –, a protagonista, ainda que relutante, permite que travem contato. Desse ponto em diante, a relação que se estabelece entre as personagens é majoritariamente dialogada. Connie questiona, demonstra não entender. Luciente se posiciona como possuidora de mais conhecimento, porém não é onisciente e se maravilha com certas coisas que enxerga no passado. Como o sujeito leitor, Connie percebe certo tom professoral, e reage a ele. Ainda que uma das características da utopia seja o diálogo, a autora demarca a dificuldade de estabelecê-lo, ou seja, aponta o que está implícito na tentativa de dialogar com a diferença. Vejamos exemplos:

“Pra explicar algo exótico, você tem que transmitir ao mesmo tempo a coisa e o vocabulário com o qual se fala da coisa... Seu vocabulário é extremamente ruim em palavras para estados mentais, habilidades mentais e ações mentais –”

“Fiz dois anos de faculdade! Só porque sou chicana e desempregada, não venha me dizer “que pobrezinho o vocabulário que ela usa”. Aposto que eu leio mais que você!”

“Você no sentido generalizante de plural – me perdoe. Uma fraqueza que continua na nossa língua, apesar de termos reformado os pronomes. Quando disse sua linguagem, quis dizer a do seu tempo, da sua cultura. Desculpe a estilingada. [...] Na nossa cultura, você seria muito admirada, o que eu acho não ser o caso nesta.”

“Sua cultura? Você está envolvida no que, afinal? Alguma daquelas baboseiras do Orgulho mexicano, La Raza? Aquela viagem de volta às raízes astecas?”

“Agora falta vocabulário para mim.– Luciente fez um movimento em direção ao pulso, mas parou no meio. “Devemos nos esforçar pra comunir, porque temos padrões tão diferentes de lucidar. Mas só o fato de estarmos nos *viendo*, isso coceteza me dá asas.” (PIERCY, 1976, p. 42)

Esse excerto mostra uma tentativa de conversa, e percebemos, pelo uso vocabular, que Luciente realmente parece falar uma espécie de dialeto, com palavras que não pertencem ou não fazem sentido no inglês padrão (*estilingada, lucidar, coceteza*, por exemplo). Chamemos a atenção para a existência explícita de uma predisposição para se comunicar (“devemos nos esforçar pra comunir”), principalmente por parte da personagem que entende melhor o que está acontecendo. A atitude de Connie é muito parecida com a que ela toma diante de personagens que procuram exercer mais poder que ela: uma postura defensiva, de não admitir ser rebaixada, apesar de reconhecer que, sendo chicana e desempregada, possui algumas características que configuram uma perda social. Os pronomes possessivos estabelecem certo distanciamento na fala de Luciente. Ela localiza Connie em uma cultura, e se coloca como representante de outra. Luciente busca se explicar, e nas suas explicações, novas confusões e dificuldades são criadas. Para resolver o conflito, Luciente explicita que a diferença de linguagem, a aparente impossibilidade comunicativa, está no fato de elas terem padrões diferentes de “lucidar”, sua lógica diversa. No diálogo seguinte,

no mesmo capítulo, as dificuldades comunicativas se mantêm: “elas se olharam sem entender nada” (PIERCY, 1976, p. 53). Não obstante, as duas personagens conseguem conversar melhor sobre o que há de diferente nos dois tempos.

Os primeiros capítulos parecem servir, dessa forma, ao propósito de representar as dificuldades de se dialogar com o futuro. Visto pela perspectiva de que uma diferente sociedade terá diferentes formas de organizar os conceitos e o pensamento e, portanto, de utilizar a linguagem, é necessário algum tipo de tradução e de mediação, para que presente e passado, ou presente e futuro, se coloquem em relação. As suspeitas sobre como as relações se estabelecem, porém, precisam ser transcendidas.

A partir da metade do segundo capítulo, os diálogos começam a tomar a forma que terão no restante da narrativa. Luciente, exercendo o papel de guia, faz um relato do “sistema educativo” do futuro, do tratamento de lixo, dos estudos da mente, das relações familiares. Explica o que é seu *kenner*, aparelho conectado a um computador central que serve para comunicação e transmite informações e dados. Porém, nesse ponto do romance, tudo é narrado de forma rápida, sem maiores detalhes. Deve-se manter em vista que a conversa ainda é perpassada o tempo todo por sinais que indicam que a comunicação se efetiva, porém a muito custo: “Luciente balançou a cabeça com tristeza, seus olhos negros e expressivos molhados de tristeza: ‘Eu estava lucidada pra isso, mas não consigo encontrar a porta para o que você está querendo dizer metade das vezes’” (PIERCY, 1976, p. 56).

A alteridade do futuro vai se tornar mais concreta quando, a partir do capítulo 3, Connie passa a visitar Mattapoissett. Assim, ao transportar Connie, Luciente faz mais do que apenas dar sugestões e explicações fragmentadas sobre esse futuro: ela permite que vejamos, pelos olhos de Connie, como aquela sociedade funciona na prática. *Woman*, nesse ponto, não difere muito, então, do que vemos em outros romances e obras do subgênero utopia. Em cada uma das projeções-visitas de Connie, a personagem aprende mais sobre alguns aspectos diferentes de tal sociedade: organização da família, do trabalho, relação das pessoas com a natureza, com as normas e condutas políticas. Os encontros são sempre mediados por diálogos tradicionais, nos quais Connie passa a fazer perguntas e Luciente explicando bastante didaticamente:

“Tem filhos?” “Abaixo dos doze anos, quarenta e nove na nossa vila. Estamos mantendo uma população estável.” “Quis dizer você mesma: já teve filhos?” “Eu mesma? Sim, duas vezes. Além disso, sou o que chamam de criançavinculadeira, ou seja, sou mãe dos filhos e filhas de todo mundo.” (...) “Então, qual a idade das suas crianças?” “Neruda tem treze. Dawn tem sete.” Isso coloca Luciente na faixa dos trinta anos. “Seu amante Abelha é o pai? Ou é o outro?” “Pai?” Luciente levantou o pulso, mas foi parada por Connie. “Papai. Véio. Você sabe, o genitor masculino.” “Ah, não. Nem Abelha, nem Coelho. Comães geralmente não são amigos ou amigas coloridas, se pudermos evitar, para que a criança não esteja envolvida em picuinhas de amor.” (PIERCY, 1976, pp. 73-4)

Podemos notar, na apresentação dos dados, que Luciente informa Connie minuciosamente sobre os detalhes da comunidade utópica. As perguntas de Connie refletem dúvidas de quem lê. Como mãe, Connie quer saber se, nesta sociedade diferente, a personagem-guia compartilha com ela alguma experiência. Além disso, importa a ela saber a paternidade das crianças, visto que ela percebe que Luciente possui diversos/as amantes. Como saberemos a seguir, a família sofreu uma refuncionalização e é formada por três membros de ambos os sexos, chamados de comães. A concepção e a gestação acontecem por meio extrauterino e a criação é muito mais coletiva do que individual: todos os membros do grupo participam da educação e cuidado das crianças.

Seria esta a função do diálogo? Refletir sobre as mudanças, saber mais detalhes, servir como uma mediação de uma educação para a diferença? Provavelmente. Porém, é preciso olhar para o diálogo de forma cuidadosa. Se por um lado, opiniões como a de Peter Ruppert (1986, p. 4) defendem que, por serem estruturas dialógicas, as utopias exigem nossa participação enquanto leitores/as: “uma participação que é ela mesma guiada por uma lógica dialética que vê tudo em termos de oposições e negações”. O trecho citado do romance lida com a negação, por exemplo, do conceito de “pai”, ao qual a personagem Luciente reage com estranhamento. Ela precisa consultar sua base de dados para saber do que

Connie está falando. Ainda que Ferns enfatize que algumas utopias recentes permitam e incentivem a interrogação produtiva, percebemos que o diálogo restringe no nível ideológico as possibilidades libertárias do texto. As utopias “desafiam as ‘visões de mundo estabelecidas’, mas as alternativas que propõem são geralmente apresentadas de uma maneira não menos dogmática.”(FERNES, 1999, p. 24)

Assim, o diálogo entre guia e visitante, sendo um dos frutos da narrativa de viagem, vai sofrer a tensão constante entre seu impulso didático, tal como educação do desejo, e o dogmatismo, que pode ser inerente à forma dialógica. *Woman* não escapa desta tensão, ainda que a dificuldade de estabelecer um diálogo efetivo e a forma enfaticamente negativa com que Connie reage a certos elementos a ela apresentados pelo diálogo relativizem em certo grau as possíveis críticas de o livro ser carregado de dogmatismo. Na inabilidade de Connie em aceitar diversas das soluções encontradas pelas personagens do futuro, na sua desaprovação – que pode encorajar os/as leitores/as também à resistência na aceitação de que aquela seja a inevitável e melhor solução –, percebemos que existe certo nível de autorreflexão imposto à forma do diálogo.

“Comida boa, boa na boca e no estômago. Comida agradável”

O terceiro aspecto ou nível de análise da utopia é, segundo Moylan, o ideológico, que pode ser observado na construção dos detalhes da sociedade do futuro. Tais detalhes serão as marcas de diferenciação ou alteridade do mundo do presente em relação ao mundo imaginado. Se por um lado eles são fundamentais para a construção da narrativa utópica, por outro, são um locus de conflito e tensão.

Há vários níveis de detalhes representados no romance em foco. Primeiramente, temos nos diálogos entre as personagens frases como “nós não compramos nem vendemos nada” (PIERCY, 1976, p. 64). Tal informação traz em si uma série de pressuposições, ou provoca um estranhamento no/a leitor/a. Já na época de Thomas More, a abolição do dinheiro (então uma entidade nascente) era um detalhe importante, o será mais ainda em um mundo no qual o dinheiro

assume proporções míticas: assim como Deus, ele é onipresente, onipotente. Um mundo sem ele deveria causar um choque. Mas a frase aparece de forma pouco enfatizada, Connie não compreende que ela marca uma diferença fundamental daquela sociedade com a nossa e a de Connie, nas quais as relações de compra e venda são praticamente uma segunda natureza. O “nada”, mencionado pela personagem, está no extremo oposto do presente de Connie no qual a pessoa só é a partir do que possui, seu valor é medido a partir de seu poder de consumir e acumular. Assim, numa simples explicação de Luciente, temos indício que, seja qual for o tipo de organização social do futuro, ele não parece ser uma transformação ou um novo estágio do capitalismo, posto que as pessoas de Mattapoissett não parecem reproduzir suas operações mais elementares.

Connie, entretanto, muda de assunto. Luciente profere essa frase quando elas conversavam sobre prostituição, algo conhecido pela mattapoissettiana apenas por meio de histórias, e o diálogo continua com uma pergunta sobre os hábitos sexuais no futuro. Fica em suspenso e não dita a forma como essa mudança entre o comprar tudo para o comprar nada aconteceu. Esses não-ditos formam uma rede de lacunas na narrativa, visto que a personagem não parece enxergar a profundidade desse pequeno detalhe mencionado por sua guia. A voz narrativa também não explica, porque talvez não saiba como. Uma justificativa para tal silêncio seria que no mundo empírico não está disponível uma forma plausível de se materializar a transição de um estado para o outro. Assim, não ocorre a Connie questionar como tal estado veio a ser.

Um diferente nível de detalhes não está nos diálogos, mas no que Connie vivencia quando visita o futuro. O/a narrador/a vai observando tudo, juntamente com a personagem, e registra de forma quase realista os estímulos aos sentidos, as diversas minúcias do cotidiano daquele povo:

Pratos grandes de comida eram passados de mão em mão: uma broa de milho com uma crosta grossa e uma camada de creme, além de uma cobertura que lembrava trigo; manteiga, não em barra, mas num montinho, embranquecida, adocicada e cremosa; mel numa jarra aberta, escuro e com um sabor forte. A sopa era

grossa, com feijões brancos, cenouras, umas verduras claras que ela não conseguia identificar, com gosto forte na hora que eram mastigadas e com um sutil toque de *curry*. Na salada havia somente algumas verduras, cebolinha e ervas, mas ela tinha um gosto picante, com diversas folhas misturadas num óleo de amêndoas e um vinagre com gosto de... sálvia? (PIERCY, 1976, p. 76)

O excerto selecionado pode ser interpretado em diversos níveis: a descrição detalhada dos alimentos do futuro evoca uma preocupação mais doméstica e, historicamente, essa dimensão é associada com o feminino. Seria uma interpretação um tanto psicologizante, já que associa o estilo a um elemento da experiência da autora. Além disso, a riqueza de adjetivos que remete aos condimentos e aos ingredientes, até mesmo incluindo aqueles que a personagem não pode identificar, ajudaria o leitor ou leitora a dar materialidade ao que Connie estava vivendo. As imagens reforçam a impressão de realidade.

Chris Ferns (1999) destaca que Marge Piercy não deixa de descrever longamente os detalhes em diversas ordens: moradia, trabalho, e mesmo naqueles assuntos aparentemente tediosos e mundanos, como as longas reuniões políticas, as discussões sobre arte ou o julgamento das relações interpessoais, que pareceriam menos próximos de um ideal de perfeição. Isso acontece porque a autora não quer, continua o estudioso, cair em uma supersimplificação, que não é incomum ao gênero.

O que percebemos é que a soma dos detalhes fornece o mapa da nova sociedade imaginada. Eles são, dessa maneira, necessários. Porém, como afirma Jameson, “são os detalhes, a implementação e decoração ou embelezamento, do esquema, que às vezes nos atraem mais irresistivelmente” (JAMESON, 2005, p. 49). Em outras palavras, o senso de surpresa mascara um pouco o juízo crítico. Ficamos mais fascinados por máquinas mirabolantes, até mesmo novos tipos de vegetais e condimentos e, por isso, deixamos de reparar em detalhes com a aparência de serem mais simples, tal como o fato de não se vender ou comprar nada naquela nova organização social.

No caso do excerto, enquanto leitores/as acompanham a voz narrativa e a personagem na impossibilidade de identificar os tipos de vegetais, pressupõem e até esperam que haja elementos diversos, fora do comum, representando uma experiência do novo. Porém, há um impasse criado porque, ainda que o detalhe seja um elemento constitutivo de qualquer Utopia, ele também será o elemento formal que tirará nossa atenção da narrativa, confundindo o impulso utópico. Cria-se uma lista de elementos exóticos, como se apenas tais elementos fossem causa e consequência da Utopia. As práticas sociais da projeção futura desviam nosso olhar do processo, da história. Jameson retomará tal dilema em outros termos:

A velha oposição entre Fantasia (Fancy) e Imaginação (Imagination) reemerge: enquanto a Imaginação é o domínio de construção da forma e da narrativa por excelência, a Fantasia governa o detalhe, no qual ela habita, ao qual ela traz uma qualidade diferente de atenção, sensual e obsessiva ao mesmo tempo, e sem nenhuma impaciência ou preocupação com o tempo ou urgência. Na literatura, podemos dizer que essas duas dimensões são os níveis distintos de enredo e estilo, que nunca podem ser de fato reunificados; porém, fica claro que se trata de uma oposição que perpassa todo o resto, valorizando a narrativa ao passo que coloca sua primazia em questão, e vindo à tona como uma crise no âmbito político ao mesmo tempo em que coloca em cheque todas as velhas fórmulas éticas, juntamente com as psicanalíticas, mais atuais. (JAMESON, 2005, p. 214)

Apontando para a teoria de Coleridge sobre a diferença entre imaginação e fantasia, Jameson indica que cada uma dessas categorias representa um aspecto da produção artística. Há diversas formas de estabelecer esta diferenciação em outros termos: o narrar e o descrever, a narrativa e o detalhe, o enredo e o estilo. Evidentemente, as duas dimensões constituem a literatura e, em certos períodos, uma ou outra será hegemônica, como no Realismo foi o narrar ou o

enredo, e no Modernismo o descrever ou o detalhe. Não significa que nenhuma dessas epistemologias tenha resolvido a antinomia: na verdade, encontram formas diferentes para lidar com tais dimensões. Na Utopia, entretanto, temos a impossibilidade de que qualquer uma delas assuma uma posição privilegiada, visto que o gênero é a materialização de tal conflito.

Dessa maneira, não buscamos afirmar que os detalhes do futuro imaginado por Piercy resolvem o dilema entre enredo e estilo. Eles fazem parte da discussão maior e refletem a tensão ou contradição que Jameson aponta. Portanto, se na forma do romance estão inscritos e são necessários elementos que darão o sabor para a narrativa, suas cores e seus sons, eles representam igualmente uma crise, que, juntamente com outras tensões, o romance fará questão de destacar.

“Sou Gildina 547-921-45-822-KBJ” – O Outro Futuro

Em certo ponto da narrativa, Connie é operada e colocam um eletrodo em seu cérebro. Quando a personagem tenta fazer contato com o futuro, e alcançar Luciente mentalmente, não tem sucesso. Ao forçar um contato, Connie vai parar em um lugar desconhecido. Ela percebe que errou ao se deparar com um cenário diferente. Seria aquele outro futuro, o qual Mattapoisett não veio a ser? A princípio, a protagonista não aventa essa possibilidade, mas por sua experiência anterior como uma viajante temporal projetando-se para Mattapoisett, ela se sente com poder sobre a pessoa que a recebe ali involuntariamente:

“Connie sorriu com sofisticação. Era quase divertido [...] agora ela era a visitante de outro lugar [...] ‘Não sou uma alucinação’, Connie sentia vontade de rir. Era tão estranho estar assegurando outra pessoa disso.” (PIERCY, 1976, p. 289)

Tal poder está associado a seu conhecimento e familiaridade com o sucesso da premissa da viagem no tempo: da projeção mental a outro tempo e lugar.

A pessoa com quem Connie conversa brevemente é Gildina 547-921-45-822-KBJ. Trata-se de uma mulher que, conforme ela própria explica, fora operada

para estar dentro dos padrões estéticos exigidos. Tais elementos são descritos e comparados por Connie a uma caricatura de feminilidade:

uma cintura minúscula, peitos enormes e pontudos, que sobressaíam como os sutiãs que Connie tinha usado nos anos 1950 – mas a mulher não estava usando sutiã. Seu abdômen era liso, mas os quadris e o bumbum eram enormes e audaciosamente curvilíneos. Parecia que ela mal conseguiria andar pela exuberância de seus peitos e bumbum [...] (PIERCY, 1976, p. 288)

Rapidamente, Connie descobre, ao questionar a estranha personagem, diversos aspectos de organização daquela sociedade. Importante ressaltar que, enquanto Mattapoisett é apresentada em diversos capítulos e em grande parte do romance, o espaço-tempo de Gildina é visto parcialmente.

Gildina diz que elas estão em um “plexo” em Nova York. Trata-se de um lugar “segregado e guardado”, ao qual apenas uma parcela das pessoas pode ter acesso. As pessoas são divididas em níveis: “upper level”, “middle level” (onde a personagem se coloca) e “lower-level”. Além destes, há os “ricaços” (richies) e os trastes (duds). As informações pessoais delas estão gravadas em um implante subcutâneo.

A prostituição passa a ser institucionalizada e as mulheres são supersexualizadas e objetificadas, por meio de contratos que as entregam aos homens por certo tempo. Seus corpos devem passar por cirurgias cosméticas para se adequar a um padrão de tamanhos e até mesmo cor de pele. Gildina explica melhor tais contratos ou o “contrato sexual”: “significa que você concorda em se submeter por tal tempo e por tal valor” (PIERCY, 1976, p. 289). Eles têm duração variada e resultam em algum retorno financeiro para a contratada, para roupas, drogas e reoperações.

As pessoas ricas vivem em plataformas espaciais porque na superfície o ar é muito espesso, devido à poluição. As pessoas de nível médio residem em ambientes constantemente condicionados. Gildina fica isolada por seu contratante, Cash, em seu “partamento”, sem precisar (ou poder) sair para interagir com outras

pessoas ou se distrair. Além disso, em oposição aos “ricaços” há os “trastes” (*duds*), que seriam os pobres de hoje – que Gildina descreve com desprezo:

“são uns adoentes, tudo banco de órgão ambulante [...] não é como se não tivessem uso algum. Qué dizê, alguns são nevrálgicos pra funções simples, mas eles vivem como animais lá fora, onde não tem condicionamento.” (PIERCY, 1976, p. 291)

Não existe um governo, posto que as decisões são tomadas pelas “multis”, empresas às quais as pessoas pertencem. A certa altura, uma personagem desse futuro define que “as multis são tudo.” (PIERCY, 1976, p. 300) Drogas são fornecidas por um dispositivo ao lado da cama. Médicos/as foram substituídos/as por computadores e só em filmes eles aparecem, como pessoas quase míticas. Além de um sistema televisivo, as pessoas daquela época possuem um aparelho chamado *Sense-All*, que permite que sejam imersas no filme, sentindo tudo como se estivessem de fato atuando nele. Ao invés de apenas a visão e a audição, todos os sentidos são estimulados. Porém, tal tecnologia custa muito caro, não podendo ser usada por todos os membros da sociedade.

Não apenas as mulheres são alteradas nesse futuro. Os homens também podem sofrer “melhorias”, que os classificam como CAs, ou controle apurado (*sharpened control*). Isso os permite desligar as sensações de dor, medo, fadiga ou sono. Podem controlar a temperatura corporal e os impulsos na coluna vertebral. Gildina compara os homens alterados a Cybos ou Assassinos. Ela explica que os ricos ou as multinacionais usam pessoas alteradas geneticamente – “em vez de uma pulsão sexual, eles têm uma pulsão básica assassina e um centro de obediência” (PIERCY, 1976, p. 298) – para acertar as diferenças entre elas.

A maior parte desses elementos, apresentados em um único capítulo em *Woman* estarão presentes também em seu romance posterior, *He, She and It*. Apesar de não ser uma sequência, este último trará uma sociedade do futuro organizada como uma mistura de elementos da distopia de Gildina e da utopia de Luciente. O pesquisador americano M. Keith Booker (1994), ao descrever a relação entre os dois romances, aponta que

ambos os textos incluem uma mistura de projeções imaginativas do futuro positivas e negativas. De fato, eles ganham muito de sua energia precisamente da combinação dialógica dessas perspectivas, uma combinação que reconhece a complexidade da própria História enquanto ao mesmo tempo sugere importantes interações de gênero entre a ficção utópica e distópica. (BOOKER, 1994, p. 337)

Poderíamos dizer que o capítulo sobre Gildina traz em *Woman* a semente do que foi observado pelo estudioso na citação anterior. O que ele chama de “combinação dialógica” concede ao romance um caráter mais dialético: a visão do futuro não é exclusivamente positiva, nem exclusivamente negativa. Ela não pode ser nenhuma dessas porque o futuro é ambos – um conjunto de possibilidades positivas e negativas. Assim, a importância desse capítulo distópico é a de demonstrar um novo passo no desenvolvimento político de Connie. Para que Connie compreenda, mais do que saber sobre as possibilidades, ela precisa experimentá-las ou vive-las. Se Mattapoissett é uma representação de nossas aspirações, a Nova York de Gildina deve ser um retrato de nossos medos. E, ao encará-lo acidentalmente, Connie dá concretude ao que antes era uma figura abstrata ou ausente na fala dos mattapoissettianos.

No final do décimo quinto capítulo, percebemos, portanto, que algo mudou em Connie. O desfecho do episódio acontece quando um policial ciborgue vai até o cômodo de Gildina e tenta prender Connie. Sabemos que todos os ambientes eram monitorados, Gildina menciona esse fato diversas vezes. Assim, ao notar que existe algo errado, que desvia da norma daquele mundo, as autoridades decidem agir. Porém, a atitude de Connie é diferente.

Se algum tipo de sentimento é dominante no comportamento de Connie, e em suas próprias reações físicas, trata-se da raiva. A expectativa do policial é de que fosse o medo, visto que através da coerção ele costuma ser instrumento daqueles que possuem o poder. A quebra de tal expectativa é resumida na frase: “Algo está errado”. A ausência do medo e a assertividade da protagonista ao encarar o ciborgue denunciam que ela está fora do sistema daquele mundo do futuro.

Se, no presente, Connie era invisível, e no futuro utópico, era uma peça importante para a luta, uma pessoa da família, neste capítulo Connie vai ser vista, nos termos de Kirsten Shands, como uma “anomalia” (SHANDS, 1994, p. 75). Conversar com Gildina, tentando desnaturalizar seus atos cotidianos, estar presente em um local vetado, monitorado, sem as alterações físicas e sem o contrato necessários para que ela se adequasse aos padrões, são todos exemplos de como algo realmente estava errado, tanto para o policial quanto para Connie, que sente raiva e não pode acreditar que esse tipo de futuro como tal pudesse realmente vir a ser.

No sentido da forma, o capítulo não é tão distópico já que mantém a estrutura dialogada das outras partes do romance. Temos o elemento da viagem, pois Connie não pertence àquela sociedade e, finalmente, somos apresentados a uma série de detalhes, o que diferencia o mundo de Gildina do nosso e do de Connie. A diferença aqui se encontra na natureza dos detalhes que, em vez de serem organizados como oposições daquela dimensão realista de Connie, são agravamentos de traços da realidade, uma versão piorada desta última.

Pela análise deslindada nestas páginas, tentamos indicar como a utopia e a distopia podem se materializar nas narrativas contemporâneas. Sem exaurir os tipos de discursos presentes em *Woman*, já percebemos indícios da força radical imprimida pelo romance de uma perspectiva conscientemente feminista e altamente politizada. Mesmo tendo sido publicado há 40 anos, o romance permanece atual e necessário, tornando-nos pessoas mais críticas e reflexivas, mais engajadas contra o atual clima de conservadorismo e exclusão.

Referências

BOOKER, M. Keith. “Woman on the Edge of a Genre: The Feminist Dystopias of Marge Piercy”. **Science Fiction Studies**, Vol. 21, No. 3 (Nov. 1994).

FERNS, C. S. **Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature**. Liverpool: Liverpool UP, 1999.

FURLANETTO, Elton Luiz Aliandro. **Utopia, História e Violência na obra de Marge Piercy**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). 2015.

JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the Future: the Desire Called Utopia and Other Science Fictions**. London/New York: Verso, 2005.

MARKS, Patricia. **Re-writing the romance narrative: Gender and Class in the novels of Marge Piercy**. Tese de Doutorado. Universidade de Oregon. 1990.

MOYLAN, Tom. **Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination**, New York/London: Meuthen, 1986.

PIERCY, Marge. **Woman on the Edge of Time**. New York: Knopf, 1976.

PIERCY, Marge. **Parti-Colored Blocks for a Quilt**. University of Michigan, 1982.

PIERCY, Marge. **Sleeping with Cats: A Memoir**. New York: William Morrow, 2001.

RODDEN, John; PIERCY, Marge. "A Harsh Day's Light: An Interview with Marge Piercy" In **The Kenyon Review**, New Series, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1998).

RUPPERT, Peter. **Reader in a Strange Land: The Activity of Reading Literary Utopias**. Athens: The University of Georgia Press, 1986.

SHANDS, Kerstin, **The Repair of the World: the Novels of Marge Piercy**. Connecticut/London: Greenwood Press, 1994.

California dreaming: utopian and dystopian calls to action

Joan Haran

In 1993, two feminist fictions set in 21st Century California were published by California-based authors; the dystopian *Parable of the Sower* by Octavia Butler and the utopian *The Fifth Sacred Thing* by Starhawk. In this chapter I speculate about some of the factors which may have contributed to Butler and Starhawk imagining remarkably similar futures, but viewing and representing them through distinctively different dystopian and utopian lenses. I do this in three main ways: I outline the historical and biographical contexts of the novels' production; I pay particular attention to the ways in which each novel captures the reader's attention in its opening chapters; I compare the novels' treatment of three key themes. These interlocking themes are making change, theorizing power, and the use of violence. Implicit in my comparison of the two novels is my desire that readers of one should also read the other for the additional mutual illumination. In the limited space I have, I can only outline my argument and offer some suggestions for reading the texts in conversation with each other.

Breakdown of the United States

While the novels are set between thirty and fifty-five years in the future, the societies and situations they portray are estranged analogues of the situation in the US when they were written, albeit extrapolated to extremes. Both imagine the breakdown of democracy in the US; the collapse of institutions and infrastructures; extreme polarisation of wealth and poverty; extreme climate change, and resulting water shortages. However Butler's African-American protagonist, born in a suburb of Los Angeles loses everything and attempts to rebuild a community made up of others similarly disenfranchised who she meets on her lengthy journey to Northern California, whereas Starhawk's protagonists, based in San Francisco,

have been able to create an enclave of relative security because their community acted together to expel the coalition of fascists, corporatists and militarists – “the Stewards” – that hold sway in the rest of the former US. *The Fifth Sacred Thing* opens when the threat is renewed and the community response is to develop strategies of non-violent resistance. However, they also send a representative to the Southlands (LA) to build alliances with its inhabitants who are suffering very similar conditions to the inhabitants of *Parable of the Sower’s* LA.

Geographic specificity

Butler and Starhawk are both geographically specific about the setting of their stories. *Parable of the Sower* opens in a small (fictional) town called Robledo on the outskirts of Los Angeles, while *The Fifth Sacred Thing* opens in the Mission District of San Francisco. *Parable of the Sower’s* protagonist reports that in the early 1990s Robledo was a “rich, green, unwallled little city that [her father] had been eager to abandon when he was a young man” (BUTLER 2012 (1993), 10), but they now (2024 -2027) live there in a cul-de-sac with a wall around it to protect them from robbers, rapist and drugged-up firestarters; a small (formerly) middle-class enclave of people who have clung on to some resources., supplementing their meagre incomes – few have jobs – with food grown in their gardens.

In contrast, *The Fifth Sacred Thing’s* San Francisco is virtually an urban pastoral. Pavements have been dug up and replaced with planting, aerial gondolas provide transport for those not walking or cycling, and there is no street crime because resources and labor are equally distributed. There is struggle here, but the community’s focus is on the fact that no-one goes hungry or thirsty and no-one is homeless. SF’s break from the Stewards happened in 2028, so the authors’ imagined timelines for the breakdown of US democracy and the forces they imagine bearing on it are remarkably similar.

It is hard for contemporary readers not to read these novels as prescient, particularly in the context of the Trump presidency’s escalation of social injustice and damage to the environment, but consulting Butler’s archive of cuttings on ‘Disaster’, ‘The Environment’, ‘Economy’ and ‘Social Conditions’ from the LA

Times (at the Huntington Library) makes it clear that then US president Ronald Reagan and his administration were pursuing a remarkably similar regime of anti-social and anti-ecological legislation and repeal of legislation as the Trump presidency.

California Girls

One might imagine that the difference in the novel's narrative textures might emerge from the different psychogeographies of Southern and Northern California, and that the author's different experiences in relation to white privilege and white supremacy might be salient. Starhawk is the white middle-class daughter of a college professor, albeit her grandparents on both sides were Jewish immigrants, while Butler was African American and the daughter of a domestic worker. Further, in the potted autobiography that always accompanies her writings, Octavia Butler characterised herself as "a pessimist if I'm not careful" while in a recent public talk, Starhawk said, "by temperament I tend to be optimistic". While these are no doubt vast oversimplifications of complex emotional biographies, the statements do capture something important about the way that they address their audiences. Some readers might find Butler's unflinching and explicit descriptions of murderous violence and societal breakdown harder to take than Starhawk's depiction of protagonists who have been schooled from their early years in conflict resolution and non-violent communication. Some might need the detailed portrayal of a community that has rebuilt centring social, racial and environmental justice that is set out in *The Fifth Sacred Thing* to galvanise us, more than we do *Parable of the Sower's* focus on social, racial and environmental injustices and the damage these do, both in general and particularly to the protagonist, her family and the community that she gathers.

Of course, *The Fifth Sacred Thing* does include portrayals of brutal injustice, notably in scenes set in LA, renamed City of Angels by the white supremacist oligarchy in power, while *Parable of the Sower's* utopian impulse is embodied in Lauren's community-building and the religion she devises to bind them together, but the overall sensibility evoked by the novels does seem to be widely understood

as utopian in the case of *The Fifth Sacred Thing* and dystopian in the case of *Parable of the Sower*. I would note however that the utopian impulse in *Parable of the Sower* has clearly inspired a whole network of scholars and creatives, including, to take just one example among many, adrienne maree brown whose *Emergent Strategy* (2017) draws lessons for activists from Lauren's work on Earthseed.

Butler and Starhawk were of an age to be sisters, born in 1947 and 1951 respectively. Both lived and were educated in Southern California, although Starhawk did not move there until she was nine, and settled in San Francisco in her early twenties. Butler was brought up in a working class African American household in Pasadena, California, by her mother and grandmother following her father's death when she was a toddler. Starhawk's father died when she was five, and she was brought up by her mother who was a professor of social work at UCLA. Both resided in religiously observant households; Butler's family were strict Baptists, and Starhawk's practiced Judaism.

Butler graduated from Pasadena City College with an Associate in Arts (AA) degree in History (a two year program) while Starhawk graduated from UCLA with a Bachelor of Arts degree (BA) in fine art (a four year program). Although Butler enrolled in California State University on completion of her AA, and studied there intermittently for the next decade, rather than completing a BA degree she repeatedly dropped out to focus on her fiction. Nonetheless, she studied African literature and African decolonial history as well as taking writing classes both there and at UCLA Extension (Canavan 38). In addition she was an avid researcher in the Los Angeles Public Library.

Starhawk began graduate studies at UCLA in screenwriting, dropping out when she won the Samuel Goldwyn Creative Writing Award to pursue a career in writing fiction. She used her prize fund to travel the US, spending time in New York attempting to get her prize-winning novel manuscript published, before returning to California where she has lived ever since – in San Francisco since 1975 – combining writing and activism, along the way completing a Masters degree in Psychology at Antioch University West (a progressive private university based in San Francisco).

While Butler was well-known for her shyness and avoidance of social situations, living a solitary life once she moved out of her mother's home, albeit she taught at Clarion West writers' workshop several times, Starhawk is a well-known leader in non-violent activism and feminist spirituality, travelling extensively to teach and train and has lived in communal households since the 1970s. Although both identified as feminists, Starhawk has been an activist since her teens and has been very successful in movement building, so it is tempting to infer that her more hopeful take on collective action is underpinned by this experience, one not shared by Butler.

Historical Context

The novels were published the year after the 1992 LA Riots or LA Uprising, the terminology used depending on whether the namer accepts a dominant mass media frame or a more critical social justice frame. Widespread protest, violence, looting and arson followed the acquittal of LAPD officers whose beating of Rodney King was caught on amateur video, and aired on CNN, decades in advance of the ubiquity of smartphones. At the time, George H W Bush was the president of the US following Ronald Reagan's two terms. After twelve years of Republican presidents, Clinton's inauguration in 1993 did little to stem the tide of neoliberalism.

In 1989, Starhawk accounted for her own increasingly active political engagement with the following analysis of the US:

Over the last decade ... the gap between rich and poor widened ... our nuclear arsenals were rebuilt ... the homeless began to die in the streets and the jobless to crowd the bread lines, ... the United States moved into covert and overt wars in Latin America, and the AIDS virus spread while legislators sat on funds for education and treatment, ... the environment deteriorated, the national debt quadrupled, and the hole in the ozone layer grew ominously. (STARHAWK 1999 (1989, 1979), 18)

At the same time as Starhawk was writing this, Butler was avidly building an archive of press cuttings, primarily from the *LA Times* dealing with all of these issues and making her own impassioned annotations, forecasting the harms likely to come from legislators' disdain for environmental protection. Shelley Streeby notes:

“They spend their tomorrows today’ is a critique Butler leveled repeatedly at neoliberals who sacrifice the future for short-term gains and economic growth in the present, prioritizing immediate profits over water, the climate and the earth. (STREEBY, 2018: 70)

Keen observation appears prescient

In this context of over a decade of growing social, environmental and racial injustice, it is striking that Butler's novel begins thirty years on with further apocalyptic breakdown, while Starhawk sets her novel a quarter of a century further on with protagonists who can look back on twenty years of regeneration. Drawing on his research with Octavia Butler's archive of notes and research, Gerry Canavan suggests that the young Lauren in *Parable of the Sower* is a version of Butler's imagined best self. Against much resistance, Lauren attempts to engage the community in which she has been brought up in collective preparation for survival. The kind of flourishing community that Starhawk imagines for her protagonists in *The Fifth Sacred Thing* seems to be beyond her. Talking to her best friend, Joanna, Lauren says:

We can get ready. That's what we've got to do now. Get ready for what's going to happen, get ready to survive it, get ready to make a life afterward. Get focused on arranging to survive so that we can do more than just get batted around by crazy people, desperate people, thugs, and leaders who don't know what they're doing! (BUTLER 2012: 55)

But Joanna can only imagine continuing as they have so far – perhaps more shootings or break-ins, but not the total annihilation of their protected community that Lauren envisages. Lauren is convinced that the adults in her community are in denial about the quality and the scale of the changes they are experiencing. So she has been studying books on survival in the wilderness, on guns and shooting, on handling medical emergencies and various skills of ‘basic living’. (p. 65) She also thinks that her community should prepare and hide emergency packs and set rendezvous points in case they are separated. (65-6)

When her conversation with Joanne gets back to Lauren’s father he says: “You’re fifteen...You don’t really understand what’s going on here. The problems we have now have been building since long before you were born.” (BUTLER 2012: p. 70).

Like Butler, however, Lauren does understand. She is both a keen observer of the behaviour of the people in her community and a keen student of history. Where she differs from those around her is in her capacity to project the consequences of what she learns and observes into the future rather than imagining things will carry on as they have always done.

In his introduction to the edited collection *Reading Rodney King: Reading Urban Uprising* Robert Gooding-Williams critiques the aura of the extraordinary that surrounds news events – “transient curiosities that have accidentally supervened on the circumstances of day-to-day life” – and points to the importance of “the uneventful” which such dramatic new events disappear from view: “more exactly, that complex network of conditions – social, economic, political, and ideological, that enable, influence, and shape the character of events, before they become news events” (GOODING-WILLIAMS 1993:2). The dystopian future that Butler depicts in *Parable of the Sower* can be understood as being emergent from the same “uneventful” network of conditions and therefore a diagnosis of the history of the present at least as much as a thought experiment about the future.

The urban conflagrations that eventually destroy Lauren’s home in 2027 take place thirty-five years after a major social conflagration in the real world. The 1992 LA Uprising / Riots themselves evoked comparisons with the Watts Riots / Uprising that had taken place in LA almost three decades previously in 1965.

In both incidents racially biased policing and the racially segregated character of LA neighbourhoods were implicated in the disturbances. The novel's internal chronology has Lauren's father living in LA, twenty miles from Robledo, from 1991 until 2010 – "L.A. was better then – less lethal". According to her father his return to Robledo was prompted by his parents' murders and his inheritance of their home which had been robbed and vandalized. At that moment there was still no neighborhood wall so it appears as if there has been a significant deterioration in the social order in both LA and Robledo since Lauren's birth. Even though murder, looting and arson are nothing new, their incidence and frequency has increased markedly, so Lauren's focus on preparing for total disaster seems warranted. As she later remarks:

I thought something would happen someday. I didn't know how bad it would be or when it would come. But everything was getting worse: the climate, the economy, crime, drugs, you know. I didn't believe we would be allowed to sit behind our walls, looking clean and fat and rich to the hungry, thirsty, homeless, jobless, filthy people outside. (BUTLER 2012: 187)

Positive Obsession

Parable of the Sower takes the form of a journal with entries dated from July 20, 2024 until October 1, 2027. However the journal is framed with aphorisms or verses taken from "*Earthseed: The Books of the Living* by Lauren Oya Olamina", a text that we infer has been completed after October 2027. *Parable of the Sower's* opening aphorism is a definition of prodigy as "adaptability and persistent, positive obsession". Lauren's positive obsession is the religion that has been developing since she was twelve years old:

The particular God-is-Change belief system that seems right to me will be called Earthseed ... I've never felt that I was making any of this up ... I've never felt that it was anything other than

real: discovery rather than invention, exploration rather than creation. (BUTLER 2012: 77)

As a fifteen-year-old, Lauren decides to collect the verses she has written into a single notebook so that:

someday when people are able to pay more attention to what I say than to how old I am, I'll use these verses to pry them loose from the rotting past, and maybe push them into saving themselves and building a future that makes sense. (BUTLER 2012: 79)

One of the earliest events in *Parable of the Sower* is Lauren's baptism with a group of other young people from her neighbourhood. Lauren participates even though she has rejected her father's idea of God. Just four weeks after her baptism and following the rape, robbery and suicide of one of her neighbors – who self-identified as a devout Christian – she believes that she has finally settled on her statement of belief after “twenty-five or thirty lumpy, incoherent rewrites” in the past year. The statement of belief reads as follows:

God is Power —
 Infinite,
 Irresistible,
 Inexorable,
 Indifferent,
 And yet, God is Pliable —
 Trickster,
 Teacher,
 Chaos,
 Clay.
 God exists to be shaped.
 God is change. (BUTLER 2012, 25)

Lauren has a sense of mission. She believes that Earthseed is “something that I think my dying, denying, backward-looking people need”, because they're

not dealing with the inevitability of change. But she doesn't yet know how to pass it on. However she is convinced:

in time, I'll have to do something about it, in spite of what my father will say or do to me, in spite of the poisonous rottenness outside the wall where I might be exiled, I'll have to do something about it. That reality scares me to death. (BUTLER 2012: 26)

Making Change

In comparison, *The Fifth Sacred Thing* opens much more positively on the day that a multicultural ritual is performed to celebrate 'The Uprising', the city's successful rebellion against the Stewards who had cancelled elections and declared martial law. The ritual celebrates the one act of courage which sparked the rebellion – the dramatic disruption of vehicle traffic by four old women who tore up a main thoroughfare with pickaxes, replaced it with compost and planted seeds. This action inspired mass civil unrest, with barricading of roads and the redistribution of stockpiled food and led to supporters of the Stewards fleeing the city while those left behind focussed on water protection and food growing.

This future is envisioned through three interrelated focal characters, all practitioners of earth-based spirituality, and each taking on significant roles in the city's response to the Stewards' invading army. Maya, an elderly woman in her late nineties, is a published author who first came to San Francisco in the Summer of Love; Bird, her grandson, is a musician and renunciate of violent resistance; and Madrone, a healer, is the daughter of two of Maya's former lovers. The novel's opening is not entirely triumphal, however. The focus on collective action and celebration is intertwined with mourning friends, neighbours and lovers lost in the rebellion and more recently to viruses that may be biological warfare. But the storytelling and call and response of the collective ritual enrol the reader into an imagined community of resistance.

Starhawk's representation of these focal characters shows them struggling with the principles of non-violence which they espouse, and yet maintaining

and acting upon them, even when their lives are threatened by outsiders who do not share these principles. Their utopian subjectivity is characterized by a recognition of their vulnerability both to harms imposed by others as well as the risk that they will act in ways that reproduce those harms.

In their practice of earth-based spirituality they recognise the Goddess as immanent not transcendent. Like Lauren, they don't believe in a deity who responds to personal prayer, and they understand the Goddess as chaotic and destructive as well as nurturing, but they also believe that they can shape change through magic – the art of changing consciousness at will. It is striking that Lauren chose to retain the name of God, when she is so unpersuaded of the patriarchal version of God her father worships; perhaps renaming Power and Change as Goddess rather than God would make Goddess seem too much of a Superwoman and not the impersonal force that Lauren is attempting to account for.

It is interesting to compare the work of creating a new religion that Lauren is undertaking with the work that feminist theologians undertook in the final quarter of the twentieth century. In 1979, Starhawk's first book, *The Spiral Dance* made a significant contribution to feminist spirituality and the protagonists of *The Fifth Sacred Thing* inhabit a future San Francisco in which Starhawk's expressed hope for a flourishing of many religious traditions reimagined through feminist spirituality has become their historical context. As she noted:

Religion has always been a prime source of community, and a vital function of feminist spirituality is to create new networks of involvement. Community also implies broader issues of how equitably power, wealth, and opportunities are shared among different groups, and the issues of who cares for children, the aged, the sick, and the disabled. When the divine becomes immanent in the world, these are all areas of spiritual concern. (STARHAWK 1999 (1979: 225))

The central tenet of Earthseed in *Parable of the Sower* that God is Change, but that humans can shape God. is a call to activism. It requires people to be

alert, prepared and ready to respond to changing conditions, but also to have a goal. Practitioners of earth-based spirituality in *The Fifth Sacred Thing*, like Maya, Madrone and Bird also believe in shaping change. They believe that action can shape emergent possibilities for the better or worse, and they design and participate in collective rituals to commemorate that principle. The annual celebration of the Uprising is one such commemoration – the mantra ‘Remember that one act can change the world’ is a call to collective action that values the symbolic value of celebrating one event in an ongoing practice of making change.

Theorizing Power

Lauren’s Earthseed aphorisms theorize power in two key ways. The first is the way that humans struggle for dominance over each other, which she sees as destructive and the inevitable response to any change which unsettles the status quo. The second, is a chain of association between Change, Power and God. She sees change as the greatest force or power that there is, and Earthseed is the system of belief which she hopes will enable her to enrol others in her vision of shaping change. Both Lauren and Butler herself lack trust in the capacity of humans to resist domination without some additional force – such as religion – or a visionary project – such as settling other planets – to incite human solidarity.

The protagonists of *The Fifth Sacred Thing* are well aware of the power that military machines can wield, but as the tale of the Uprising makes clear they are also well aware of the power of withholding or withdrawing consent from those who would impose power-over. In her non-fiction, Starhawk is well-known for her theorization of power, which she divides into three types: power-over; power-from-within and power-with. The power-over that the Stewards wield can be countered by a combination of the other two types of power. The radical equality practiced and experienced by the inhabitants of *The Fifth Sacred Thing*’s San Francisco means that they all have access to their personal power in that they have agency that is unconstrained by inequality. They are brought up with ritual practices that enable them to draw on that power for working magic. They

also have social technologies such as town meetings where they can exercise power-with by working towards consensus with each other.

Starhawk and *The Fifth Sacred Thing's* protagonists share with Butler and Lauren an analysis of power and domination as something that has been widespread over the earth for millennia, but they believe that it is not inevitable. Lily, head of the Defense Council and Maya speak eloquently of the example that their city has set of people living with each other, healing themselves and the Earth. They speak of the importance of refusing to allow power-over to set the terms of what's possible.

The Uses of Violence

In the light of such different philosophies of power, the protagonists' take on violence also varies enormously between the two texts under consideration. *The Fifth Sacred Thing* starts at a point where the inhabitants of San Francisco have had twenty years to remake their world and it is evident that many of the participants in that remaking had been activists for decades prior to that. *Parable of the Sower's* Lauren is in her mid-teens, while *The Fifth Sacred Thing's* Maya is in her late nineties, so their experience is markedly different in both quantity and quality; Maya has had the benefit of living at a time when the US appeared to be place of abundance and possibility at least for white Americans, while Lauren was born into a time of greatly increased environmental degradation and highly polarised access to any of the resources require for survival let along flourishing. Her neighbourhood closed ranks to protect its inhabitants from the violence of the larger city, but did not share a political vision. Bird and Madrone – both mixed race – are closer in age to Lauren (they are older in lived years, but comparing the timelines of the novels they were born roughly a decade later) and although the text makes it clear that they have also experienced the diminishment of democracy and despoliation of their environment – as well as the loss of parents to political violence – they have been brought up in households committed to both activism and pleasure, defining abundance rather differently than does a consumer-oriented society.

In *The Fifth Sacred Thing*, both Madrone and Maya recognise their impulses to do violence, but make conscious choices not to act on these impulses. We learn that prior to his imprisonment in the Southlands Bird killed a guard at the nuclear plant that he helped to take offline, but he regrets it deeply and has renounced the use of violence. In *Parable of the Sower*, Lauren's relationship to violence is complex. Any physical harm that she does to others causes herself pain, but she is committed to survival. The first time she kills somebody she does so "in reflexive terror", but she has prepared to defend herself by learning how to shoot and by carrying a gun. The second time that she kills, however, she follows another impulsive response with a calculated choice to cut the throat of an assailant who she has injured but not initially killed outright. She makes the decision both to free herself from potential suffering if he regains consciousness and to ensure he poses no further threat.

Starhawk has spoken frequently about the fact that she wrote *The Fifth Sacred Thing* to explore the issue of non-violence and how a society espousing non-violence would respond to attacks from a violent aggressor. *Parable of the Sower* on the other hand represents its protagonist and her allies recognising that violence is essential for self-protection and focuses on social fragmentation.

In terms of violence and the response to violence, the different ways that the novels' protagonists deploy empathy deserves attention. Lauren suffers from hyperempathy syndrome – "what the doctors call an 'organic delusional syndrome'" and she experiences the pain or pleasure of people around her as if they were her own. That is, she doesn't feel what they feel, she feels what she imagines / believes that she would feel were she in their place. The syndrome is the outcome of a drug to enhance intellectual functioning that her mother took while she was pregnant and Lauren experiences it as largely debilitating although it does enhance sexual pleasure. Lauren's father has stressed the importance of concealing the condition from those outside her family because it increases her vulnerability and in physical fights with other children – or when responding to her younger brother's exploitation of her condition – her strategy has been to cause maximum damage as quickly as possible because if she feels the pain she inflicts on them, she wants it to be the end of the fight rather than continuing

in an encounter where she feels both her own pain and (her perception of) their pain²².

In contrast, in *The Fifth Sacred Thing*, the most sustained point-of-view exploration of empathy comes late in the novel when the Defense Council has asked Madrone to use her healing powers on Ohnine, one of the invading army who is traumatised having shot a father and three of his children who are ‘haunting’ him following Ohnine’s execution of their wife/mother before balking at shooting a five-year old. Haunting is a form of resistance in which relatives of someone murdered by the invading army dress in white and surround their killer to tell them stories about their loved one in a bid to activate the killer’s empathy and to invite them to change sides. Madrone is initially extremely resistant to even making the attempt to heal him – finding his actions monstrous – until under probing she acknowledges that she has had to hurt somebody to save a friend’s life and that it was only luck that he didn’t die. Sitting with the soldier for hours trying to find compassion she instead she feels rage and reaches out to scorch him, but realises when she clasps his hand that they do have their fleshy existence in common. She is then able to begin the process of healing. Although in *Parable of the Sower* Lauren wishes she could give her hyperempathy syndrome to others – “A biological conscience is better than no conscience at all” (BUTLER. 2012: 115) – she does not have the support of a community invested in offering hospitality and healing to its antagonists that Madrone has. *Earthseed* is her attempt to create such a community. Both Starhawk and Butler recognise the struggle that will be required to extend healing to the oppressed and disenfranchised, but they position their protagonists at radically different points in their community’s journey towards social justice and collective compassion.

I hope in this brief chapter I have begun to gesture at the benefit to the reader of reading these novels in conversation with each other to explore the interlocking issues of power, change and violence, all key to imagining and working

22 Neuroscientists have reported on what they call vision-touch or mirror touch synesthesia since 2005, when it was presented as a new syndrome which seems to share significant similarities with Lauren’s disorder.

towards a more just future. When composing these texts Butler and Starhawk were both preoccupied with exploring the historical roots of contemporary domination and imagining responses that might lead to a better future. As readers hoping for better futures, we can overlay their maps on each other, tracing where their paths intersect and diverge, taking inspiration for our own journeys.

References

BUTLER, Octavia E. **Parable of the Sower**. New York: Open Road Integrated Media, 2012 (1993).

GOODING-WILLIAMS. **Reading Rodney King/Reading Urban Uprising**. New York: Routledge, 1993.

STARHAWK. **The Spiral Dance**. San Francisco: Harper Collins, 1999 (1989, 1979).

STARHAWK. **The Fifth Sacred Thing**. New York: Bantam Books, 1994 (1993).

STREEBY, Shelley. **Imagining the Future of Climate Change**. Oakland: University of California Press, 2018.

PARTE II

CORPOS

UTÓPICOS/

DISTÓPICOS

O corpo da mulher na ficção científica: idas e vindas históricas

Lucia de La Rocque

Anunciata Sawada

Isabela Cabral Félix de Sousa

Introdução

Através dos tempos, a literatura tem dado voz aos medos e esperanças gerados pelas descobertas científicas e retratado as imagens e mitos em torno da própria ideia de ciência e saúde. A literatura fantástica, produzida desde a Antiguidade, já havia especulado sobre os possíveis descaminhos do desenvolvimento do conhecimento humano. Já no século XIX a nascente ficção científica (FC) alerta de maneira contundente sobre o perigo de uma ciência e tecnologia que, desconectadas da sociedade e atreladas a interesses particulares, venham a resultar danosas para a humanidade. Na segunda metade do século XX, principalmente em suas últimas décadas, a FC utópica/distópica de autoria feminina se volta para temas relacionados a questões de gênero e saúde que se concretizam na realidade empírica, como as possibilidades de se manipular a reprodução humana e seus efeitos nas relações entre homens e mulheres. No presente trabalho, voltamo-nos para duas obras de autoria feminina de FC situadas nesse período, o conto “When it changed”, da estadunidense Joanna Russ, de 1972²³, e o romance *The Handmaid’s Tale*, de 1985, da canadense Margaret Atwood. Enquanto na primeira, a tecnologia reprodutiva é utilizada a favor das mulheres numa visão utópica separatista, na segunda uma teocracia patriarcal impõe um retrocesso tecnológico que resulta numa manipulação extremamente distópica

23 A data das obras mencionadas refere-se sempre à da primeira publicação. Optamos também por manter os títulos originais em inglês.

da capacidade reprodutiva feminina. É nossa intenção, por meio de discussões de aspectos dessas obras, debater como essas obras são fincadas em seus momentos sócio-políticos e, de certo modo, como sua contextualização contrasta com uma ideia ingênua de um puro e simples progresso na ciência.

Se pensarmos no século XX e em sua vasta produção literária utópica/distópica, naturalmente nos vêm à mente, imediatamente, as duas distopias mais conhecidas de todos os tempos, *Brave New World*, de 1932, e *Nineteen eighty-four*, de 1949, ambos resultantes do clima sócio-político em que se inseriam – o primeiro refletindo principalmente o horror ao Fordismo (MECKIER, 2002), o segundo ao Stalinismo (MCKAY, 1994) – e que lidam com o controle extremo dos cidadãos por Estados superpoderosos. No entanto, em meio a esse clima marcante de horror que permeou a literatura do século XX, não podemos deixar de mencionar um interlúdio nesse período, um momento marcado por uma produção utópica, principalmente de autoria feminina. Os efervescentes anos 60 do século passado pareciam carregar em seu bojo a frágil, mas insinuante promessa de uma nova ordem mundial, reascendendo o sonho utópico. Nesse tempo,

Um forte veio utópico percorria o trabalho do Marxismo Crítico e da Nova Esquerda, as teorias sociais dos movimentos de libertação raciais e nacionais, as vozes múltiplas do feminismo, os gritos dos pobres e dos despossuídos, as asserções da diferença sexual e do desejo, os debates a favor da paz mundial e do governo mundial, e a reconceitualização da relação da humanidade com a própria natureza (MOYLAN, 2000, p. 68)²⁴

O impacto desse panorama político-cultural foi contundente na literatura, e ainda segundo Moylan,

o engajamento político mais eficaz no mundo da ficção científica desse tempo veio do trabalho criativo e crítico de mulheres,

24 A tradução deste trecho, assim como a de todos os subsequentes, é de exclusiva responsabilidade das autoras.

como a ficção científica feminista em geral e as utopias críticas em particular demonstram (Ibid, p. 36).

Essas utopias foram alternativas ao controle que caracterizava as distopias, sobre mentes e corpos e que, portanto, afetava homens e mulheres de forma diferente. Um dos aspectos femininos mais manipulados pelo patriarcado, através dos tempos, é que a geração do novo ser ocorre só no corpo da mulher. Os aspectos da reprodução humana, espelhada na maternidade, e do cuidado com a prole, que corresponde à maternação, foram amplamente explorados em obras de escritoras estadunidenses como o conto “When it changed,” (1972), de Joanna Russ, e os romances *The Female man* (1975), da mesma autora, *Woman on the edge of time* (1976), de Marge Piercy, e *Motherlines* (1978), de Suzy Mc Kee Charnas, entre várias outras representantes desse período que se debruçaram sobre essas questões. É importante destacar como a literatura de ficção em geral, e a de ficção científica em particular, se relaciona com os conceitos em voga em outras áreas do conhecimento, visto que é justamente nestes anos 80, que surge o conceito de saúde reprodutiva baseado na concepção feminista de que todas as mulheres tinham direito ao controle de sua sexualidade e reprodução (DIXON-MUELLER, 1993). O conceito de saúde reprodutiva não se limita apenas à liberdade das mulheres nos anos reprodutivos, mas em qualquer idade. Sai & Nassim (1989) explicam como o conceito de saúde reprodutiva é muito mais amplo que o conceito de saúde materna, pois, além de o primeiro incluir os homens, sugere também que os problemas de saúde vividos pelas mulheres se relacionam não apenas ao presente estado da mulher, mas à sua infância e adolescência.

“When it changed”

Esta obra de Russ²⁵ provocou um choque no modo como as relações entre os gêneros eram retratadas na ficção científica. Até então, as narrativas, em sua grande maioria de autoria masculina, descreviam sociedades dominadas

25 “When it changed” ganhou um dos mais importantes prêmios de ficção científica, o Nebula.

por amazonas que terminavam a inversão de tal controle feminino ao relatar a “rendição” da heroína, previamente incluída numa sociedade homossexual ou assexuada, à “virilidade” do herói (LARBALESTIER, 2002).

Em “When it changed”, uma nave cheia de homens aterrissa num planeta habitado somente por mulheres, denominado de *Whileaway*, mas a reação das mulheres é exatamente contrária à descrita acima. Nessa obra, as mulheres se casam e formam famílias entre si. Isso é visto como algo natural, sintonizado ao contexto. Por isso, como já mencionado, podemos dizer que este conto de Russ é um divisor de águas do modo como a relação entre os gêneros é tratada na FC. No início de “When it changed”, pensamos que o narrador é um homem, já que começa o conto afirmando que sua mulher, Katy, “dirige como uma maníaca” (RUSS, 1983, p. 43), mas “não tocaria em uma arma”, dizendo logo em seguida, que “Katy e eu temos, entre nós, três filhos, um dele e dois meus” (Ibid, Ibidem) Um/a leitor/a contemporâneo/a, desavisado/a acerca do caráter transgressor da obra em questão, pensará que se trata de um casal heterossexual, o marido tendo tido dois filhos anteriores ao casamento e a mulher, um. Tal lógica, no entanto, é invertida quando o narrador comenta, a respeito de sua filha mais velha, que essa tem sua “altura, mas os olhos de Katy, o rosto de Katy” (Ibid, ibidem), o que sugere mesclas de características físicas do casal, ao invés do que seria esperado de filhos de diferentes pais e mães. Percebemos que se trata de um casal de mulheres quando a filha, Yuriko, grita “Homens!...” “Eles voltaram! Homens de verdade, da Terra!” (Ibid, p. 44). Torna-se claro, a partir desse ponto, que o narrador é uma mulher, de nome Janet, e que o planeta em que vive, *Whileaway*, é habitado apenas por mulheres. A reação de Janet ao primeiro encontro com os terráqueos fala por si:

Eles são maiores que nós, Maiores e mais fortes. Dois eram mais altos do que eu, e eu sou extremamente alta, um metro e oitenta centímetros, descalça. Eles são obviamente de nossa espécie, mas diferentes, indescritivelmente diferentes, e meus olhos não podiam e ainda não podem compreender as linhas desses corpos alienígenas... Eu só posso dizer que eles eram macacos

com rostos humanos.... Eles são tão pesados quanto cavalos de carga. Vozes pastosas, grossas (Ibid, Ibidem).

Ao contrário do que acontece nesse tipo de FC de autoria masculina, não há nenhuma “rendição” das habitantes de *Whileaway* ao charme dos terráqueos. Muito pelo contrário, quando Janet pergunta a Yuriko, se ela poderia se apaixonar por um homem, sua filha só consegue rir diante da ideia de se apaixonar “por um sapo de dez pés de altura”. (RUSS, 1983, p. 48). Isso pode ser facilmente visto como uma irônica inversão da história da princesa e do sapo...Yuriko não espera que eles virem príncipes

A profunda integração entre as mulheres é sentida em especial na descrição do carinho entre Katy e Janet. Depois do encontro com os homens da Terra, Janet se lembra de Katy, temendo pela perda de seu mundo já que os homens haviam chegado para ficar, soluçando “como se seu coração fosse partir” (Ibid, Ibidem). A própria forma de reprodução em *Whileaway* espelha essa integração, já que, ao contrário do que poderíamos pensar em um primeiro momento, não configura uma partenogênese induzida em laboratório, que corresponderia a um tipo de clonagem (VRIJENHOEK, 1999). O processo empregado em *Whileaway* é explicado por Lydia, a bióloga local que vai ao primeiro encontro com os terráqueos, como sendo diferente da “partenogênese, que é tão fácil que qualquer um pode fazer” (Ibid,46). O que elas fazem é “fundir os óvulos” (Ibid, Ibidem). A partir dessa hipotética técnica desenvolvida pelas habitantes do planeta no conto, fica fácil entender como as filhas de Katy e Janet se parecem com ambas as mães.

Convém assinalar aqui a ironia que se desprende da afirmação da bióloga em *Whileaway*, quando explica o processo de fusão de óvulos praticado para fins reprodutivos, contrastando-o com a partenogênese como um processo cuja facilidade em ser desenvolvido é notória, isso em um conto dos anos 70 do século passado. É preciso lembrar que, na época em que a obra de Russ foi publicada, a clonagem de mamíferos ainda era uma meta a ser alcançada – é impossível nos esquecermos do nascimento de Dolly nos anos 90 – embora clonagens a partir de células adultas resultantes em anfíbios viáveis já estivessem em curso desde os

anos 50.²⁶ É importante ressaltar também que esse tipo de reprodução praticado em *Whileaway* não se trata de reprodução sexuada na acepção da palavra, já que só um sexo está envolvido. A intenção dos terráqueos, ao aterrissarem no planeta de Janet, é justamente a de reestabelecer a reprodução sexuada.

Com a ameaça da imposição do reestabelecimento da reprodução sexuada, por meio do controle masculino do corpo das mulheres, a escuridão da distopia abraça *Whileaway*, e o conto termina com Janet especulando nostalgicamente sobre o fim de seu mundo. “When it changed”, assim, não deixa de refletir as esperanças geradas naquele período eufórico para o feminismo e tantos outros movimentos de contracultura, ao mesmo tempo que revela a fragilidade do edifício que as abrigava. Basta nos atermos à virada distópica na FC feminina da década seguinte à da publicação de “When it changed”, para que percebamos o quão frágil essa estrutura de fato se revelaria.

The Handmaid’s Tale

Os sonhos utópicos dos anos 60 e 70 do século passado acabaram sendo esmagados pela dura realidade de um capitalismo desenfreado que excluía cada vez mais pessoas de seus paraísos de consumo, firmando progressivamente valores materiais em detrimento das forças coletivas da solidariedade e da tolerância. Assim, as distopias feministas das décadas que se seguiram à da autoria do conto que analisamos encaram de forma bastante sombria a problemática da reprodução humana e da maternação de forma geral.

Essas obras, de autoras estadunidenses como *He, she and it*, de Marge Piercy, de 1991, *Parable of the sower*, de Octavia Butler, de 1993, *Dreaming Metal*, de 1997, de Melissa Scott, e já no presente século, a trilogia *MaddAddam*, da canadense Margaret Atwood (*Oryx and Crake*, 2003, *The Year of the flood*, 2009 e *MaddAddam*, 2013) tendem a ocupar ambientes urbanos hostis, pós-apocalípticos, em que suas (e, em menor número, seus) protagonistas enfrentam todo tipo de

26 Ver “The History of Cloning”, disponível em LEARN. GENETICS - Genetics Science Learning Center, em <https://learn.genetics.utah.edu/content/cloning/clonezone/>, acessado em agosto de 2018.

adversidade. A relação da maternidade/reprodução com a tecnologia em *Dreaming Metal, He, she and it* e na trilogia *MaddAddam*, entre outros exemplares de FC mais recente, ainda se caracteriza pela geração de inteligências artificiais, ciborgues e humanoides em geral, trazendo à baila a complicada discussão do limite entre o que é ou não humano.

The Handmaid's Tale (1985)²⁷, obra publicada por Atwood quase duas décadas antes do início da trilogia *MaddAddam*, diferentemente dessas outras distopias feministas, não envolve tecnologias reprodutoras; pelo contrário, no pavoroso futuro indefinido, porém definitivamente situado próximo ao tempo em que o romance foi escrito, Atwood imagina um retrocesso tecnológico. Pode-se imaginar que os patentes interesses patriarcais a que, nessa obra, o uso das mulheres como incubadoras humanas serve, pode também perpassar, embora que ainda de forma mascarada, as biotecnologias em reprodução humana assistida que vêm se desenvolvendo cada vez mais na contemporaneidade.

A ausência de crianças é o maior problema da República de Gilead (onde se desenrola a história), país em que foram transformados, por meio de um golpe de estado cristão fundamentalista, os antigos Estados Unidos da América. Antes do golpe, o número de nascimentos viáveis havia despencado vertiginosamente, por conta de fatores próprios a distopias, como acidentes nucleares, poluição química, e doenças sexualmente transmissíveis ceifando a população jovem. Offred é uma “Handmaid” (em português. “Aia”) e, nessa República, as Aias são obrigadas a copular com os “Comandantes” de Gilead – os que orquestraram o estabelecimento desse novo regime – na presença de suas próprias esposas, numa “Cerimônia”, cuja descrição nos fornece uma das cenas mais grotescas de um livro que prima por ser nada leve. Qualquer criança que nasça dessas uniões forçadas fica com o casal poderoso, sendo que as Aias são literalmente suas prisioneiras. A função das Aias é descrita como a de “úteros bípedes” pelas “Tias”, mulheres de meia idade que treinam essas jovens, antes do golpe, de classe

27 Esta obra recebeu o conhecido prêmio de FC Arthur C. Clarke, entre outros, tendo gerado um filme, uma ópera e, recentemente, uma série de TV detentora de um Golden Globe e Emmys para várias categorias

média e independentes, para essa degradante função, justificada pelos poderosos de Gilead pelo relato bíblico em que Raquel, que não conseguia engravidar de Jacó, lhe oferece sua serva Bala, afirmando que os filhos que dela nascessem lhe pertenceriam. Atwood, aliás, acusada por parte da crítica de extrapolar em demasia na criação dessa sociedade, se defende em suas entrevistas, afirmando que por mais que o inferno de Gilead soe exagerado, todas as práticas que nele ocorrem já foram registradas em diversos cantos e momentos da longa história humana (INGERSOL, 1990).

No pesadelo feminista em que se traduz essa República, a leitura e a escrita estão proscritas para todas as mulheres, incluindo as Esposas dos Comandantes. No entanto, é inegável que a opressão atinge mais acirradamente as Aias, que perdem o direito ao próprio nome, passando a ser designadas como propriedade dos seus senhores. Assim, Offred pertence ao comandante Fred, sendo que os leitores nunca ficam sabendo seu nome original, suas companheiras sendo conhecidas por Ofglen, Ofwarren, e assim por diante. A narrativa de Offred nos angustia à medida em que ela interrompe a descrição dos seus presentes tormentos com narrativas em *flashback* de vários momentos pré-gileadeanos. Ficamos sabendo que ela era casada com Luke, um “marido moderno”, que divide com ela as tarefas domésticas, em cenas que provocam a mãe da narradora, feminista ferrenha, a disparar: “Vocês, jovens, não sabem dar valor às coisas[...]Olha só para ele, descascando as suas cenouras. Será que não sabe quantas vidas de mulheres, quantos *corpos*²⁸ de mulheres, tiveram que cair sob os tanques para ele estar aqui, agora?” (Idem, p. 132). Aprendemos também que Offred e Luke haviam tido uma menina, e que esta, juntamente com os pais, fora capturada pela polícia quando a família tentava escapar para o Canadá. O governo fundamentalista tinha separado à força os casais das uniões consideradas ilegais – a desculpa para a de Offred e Luke ter sido assim vista fora a de que ele se casara com a narradora em segundas núpcias – havia transformado as mulheres jovens, e presumivelmente férteis, em Aias, e disposto as crianças para adoção por casais poderosos sem

28 Em itálico no original.

filhos. Offred nunca mais vê a mãe, o marido, que julga estar morto, e nem a filha, sendo-lhe uma vez, num dos momentos mais cruéis do livro, mostrada por Serena Joy, Esposa do Comandante Fred, uma foto da menina com sua mãe adotiva.

Em *The Handmaid's Tale* todas as atrocidades são, simplesmente, justificadas pelo baixo número de nascidos vivos e saudáveis. A obsessão por nascimentos em Gilead é tal que tudo se faz para glorificar a maternidade, sendo que um parto se transforma num megaevento social. Por ocasião deste, todas as Aias da redondeza são levadas à residência da parturiente e estimuladas, por meio de um cantochão e do condicionamento a que foram submetidas pelas Tias, a sentir as dores do parto. Enquanto isso, as Esposas ficam em clima de confraternização, e a Esposa do Comandante à qual pertence a Aia que está para dar à luz, quando a criança está para nascer, é sentada na cadeira de parto e, assim como por ocasião da Cerimônia da tentativa de engravidar, é sentada acima da Aia, emoldurando-a, simbolizando a segurança em relação a quem ficará o bebê que está para nascer.

Há uma ironia mordaz no fato de que, apesar de toda essa glorificação do parto e quase santificação da maternidade – as Tias dizem que as Aias devem se considerar não só como “úteros bípedes”, mas também como “cálices sagrados” – o fato é que Gilead é um lugar estéril. Do único bebê cujo nascimento é relatado no romance, resultante do parto já mencionado, ficamos sabendo que, pouco após seu nascimento, se detectara que nascera “imprestável”. Assim, “o nascimento como um evento positivo e um ato de amor não pode ocorrer no Estado envenenado de Gilead” (RAO, 1993, p. 19).

O uso abjeto do corpo das Aias em *The Handmaid's Tale* é discutido, assim como o que se dá em outras obras de FC de autoria feminina, em uma “reflexão sobre o corpo da mulher nas distopias feministas” por Cavalcanti (2005, p. 84). A autora, ao referir-se à Cerimônia, o macabro ritual já mencionado a que as Aias são sujeitas em seu provável período mais fértil, chama a atenção para a

imagem de estupro institucionalizado, que funciona como metáfora extremada e síntese da sujeição e disciplina dos corpos

das mulheres na sociedade de Gilead e em outras sociedades e épocas (Ibid, p. 91).

Conforme comentamos, na obra de Atwood há um retrocesso tecnológico, enquanto que em “When it changed” a tecnologia reprodutora é usada para o benefício das mulheres em *Whileaway*. Há, no entanto, como Cavalcanti nos lembra, “Várias ficções distópicas de autoria feminina” que “exploram a temática do corpo feminino controlado pela ciência”, obras a que essa autora se refere como “distopias médico-tecnológicas” (Ibid, 87). O que fica, então, claro é que não é necessariamente a tecnologia que liberta ou escraviza, mas sim o modo como essa manifestação atravessa as sociedades em questão.

Na contemporaneidade, as técnicas de fertilização *in vitro*, envolvendo criopreservação dos embriões, podem muitas vezes resultar em riscos de malformação (ROTANIA, 2001). Na imaginária Gilead, os tão desejados bebês, produzidos à custa de tanta humilhação e sofrimento para as Aias, são eliminados sub-repticiamente se nascerem imperfeitos; em nossos dias, as mais sofisticadas biotecnologias também podem resultar no indesejável que será destruído, e as mulheres que a elas se submetem não passam incólumes por tal tratamento. Têm que tomar doses de hormônios que provocam modificações profundas de humor, entre outros efeitos colaterais, e passam por delicados procedimentos cirúrgicos. Com todo esse esforço, a tão almejada gravidez frequentemente não é conseguida, o que nos leva ao sentimento expresso por Offred depois do nascimento da filha “imprestável” da Aia a cujo parto assiste: “Enfrentar tudo aquilo por nada. Pior ainda que nada” (ATWOOD, 1986, p. 230). Será que as mulheres contemporâneas, ao contrário das Aias passam, nas tentativas de engravidar, por sofrimentos que podem em nada resultar, de livre e espontânea vontade? Muitas, provavelmente, são levadas a tais extremos pelo desejo dos maridos, que não admitem a falta de “herdeiros do próprio sangue”. Por outro lado, mães-de-aluguel ou substitutas aceitam gerar filhos para outros casais por razões econômicas, e podemos bem imaginar o quanto isso lhes custa (PANDE, 2010).

O poder de Gilead espera que Offred, como toda Aia, seja uma mãe substituta, sem direito a nenhum pagamento. Pelo contrário; se ela não engravidar

após algum tempo, irá limpar lixo radioativo nas Colônias, como as “Antimulheres”, categoria a que eram relegadas feministas, como a própria mãe da narradora. Portanto, “em *The Handmaid’s Tale*, as ansiedades femininas ligadas à fertilidade, procriação e maternidade são projetadas como um pesadelo feminista e uma catástrofe cultural” (RUBISTEIN, 1988, p. 102). Offred vive esse pesadelo, entremeado com suas memórias, todas intensamente emocionais. As recordações da filha, no entanto, são imbatíveis, e lhe doem tanto, que ela nunca pronuncia o nome da menina que, portanto, nunca ficamos sabendo, assim como não sabemos o de sua mãe, nem o seu próprio nome real. No entanto, quando ela se refere à sua mãe, o faz explicitamente, dizendo “minha mãe”. Já a filha nunca é diretamente referenciada, e entra na narrativa sem ser enunciada, gerando os mais comoventes trechos do romance.

Offred, brutalmente separada de sua filha, é obrigada a gerar filhos para os teocratas. Esse melancólico paradoxo pode ser resumido nessas linhas: “A última de nossas mães é agora uma mera substituta que sonha com uma filha perdida – o cordão umbilical foi cortado” (O’BRIEN, 1986, p. 30). Se a tecnologia biológica está nas mãos dos homens, e a reprodução da espécie no corpo das mulheres, podemos entender como “O Agora é muito melhor que Gilead, mas carrega as sementes daquele maldito futuro em suas entranhas” (SNITOW, 1986, p. 157). Assim, a reprodução humana interessa a homens e mulheres, mas ter primazia sobre o controle reprodutivo, como sobre outros bens é estratégia de manutenção do poder e do *status quo*. Encerramos nossa presente reflexão sobre questões críticas em relação à manipulação do corpo feminino, em obras de FC escritas por mulheres, com as seguintes palavras de Marleen Barr:

A escrita da ficção científica distópica de autoria feminina é intimamente relacionada às realidades das tecnologias reprodutoras e sua ameaça para a autonomia das mulheres. A batalha entre os sexos pelo controle da fertilidade feminina e, correspondentemente, da infertilidade, como representada nesses textos, deveria servir como um aviso. Esses textos não são somente histórias (BARR, 1993, p. 93).

Referências

ATWOOD, Margaret. **The Handmaid's Tale**. New York: Fawcett Crest, 1986.

BARR, Marleen. **Lost in Space: Probing feminist science fiction and beyond**. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1993.

CAVALCANTI, Ildney. "You've been framed": O corpo da mulher nas distopias feministas. In: BRANDÃO, Izabel (Org.) **O Corpo em Revista: olhares interdisciplinares**. Maceió, Alagoas: EdUfal, 2005, p. 83-98.

DIXON-MUELLER, Ruth., & GERMAIN, Adrienne. Population policy and women's political action in three developing countries. In: DIXON-MUELLER, Ruth. (Org.) **Population Policy and Women's Rights: transforming reproductive choice**. Westport, CT: Praeger, 1993, p. 79-106.

INGERSOL, Earl G. (Org.) **Margaret Atwood: Conversations**. Princeton, NJ: Ontario Review Press, 1990.

LARBALESTIER, Justine. **The Battle of the Sexes in Science Fiction**. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002.

MCKAY, George. Metapropaganda: Self-Reading Dystopian Fiction: Burdekin's "Swastika Night" and Orwell's "Nineteen Eighty-Four". **Science Fiction Studies** 21 (3) 1994, p. 302-314

MECKIER, Jerome. Aldous Huxley's Americanization of the "Brave New World" Typescript. **Twentieth Century Literature** 48 (4) 2002, p. 427-460.

MOYLAN, Tom. **Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia**. Boulder, Colorado: Westview, 2000.

O'BRIEN, Kate C. Vermicelli Cord. **Listener** 115 (1 May), 1986, p. 30.

PANDE, Amrita. At Least I Am Not Sleeping with Anyone: Resisting the Stigma of Commercial Surrogacy in India. **Feminist Studies** 36 (2) (RE-INVENTING MOTHERS), 2010, p. 292-312.

RAO, Eleanora. **Strategies for Identity: the Fiction of Margaret Atwood**. New York: Peter Lang, 1993.

ROTANIA, Alejandra. **A Celebração do Temor: Biotecnologia, Reprodução, Ética e Feminismo**. Rio de Janeiro: e-papers, 2001.

RUBISTEIN, Roberta. Nature and Nurture in Dystopia: The Handmaid's Tale. In: VAN SPANCKEREN, Kathryn & CASTRO, Jan G. (Orgs). **Margaret Atwood: vision and form**. 1988

RUSS, Joanna. When it changed. In: RUSS, Joanna. **The Zanzibar Cat**. Sauk City, Wis: Arkham House, 1983, p. 42-48.

SAI, Fred T., & NASSIM, Janet. The Need for a Reproductive Health Approach. **International Journal of Gynecology & Obstetrics** 3, 1989, p. 103-113.

SNITOW, Anne. Back to the future. **Mother Jones** 11, (April/May), 1986, p. 59-60.

VRIJENHOEK, Robert C. Parthenogenesis and Natural Clones. **Encyclopedia of Reproduction**. v.3 Cambridge, MA: Academic Press, 1999, p. 695-702.

Site da internet “The History of Cloning”, LEARN. GENETICS Genetics Science Learning Center, Disponível em: <https://learn.genetics.utah.edu/content/cloning/clonezone/> Data de acesso: 12 de agosto de 2018.

Transposições do sonhar: utopia e ficcionalização dos corpos e dos espaços em *The Stone Gods*, de Jeanette Winterson

Fabiana Gomes de Assis

Ildney Cavalcanti

Nota antecipatória: os sonhos e os corpos

[...] o sonho não pára de se infiltrar nas lacunas.
(Ernst Bloch)

O sonho não é sempre uma fuga. Talvez seja acertado falar até que é um confronto, pois, se retomamos nele o que já é passado remoto, fazemo-lo a partir de uma temporalidade vivida no presente e com vistas ao desconhecido. Os sonhos não são meras abstrações, devaneios que se instalam inconscientemente. Pelo contrário, eles podem ser pensados como realidades concretizáveis cuja base fundante é o desejo, daí sua importância teórico-crítica: sonhamos porque o presente é vago e quebradiço, assim como o passado e o futuro. Mas, por meio de um movimento que conecte as três temporalidades, podemos entrever o surgimento de um mundo melhor, constantemente infiltrado por essas pequenas manifestações do desejo.

Ernst Bloch, em sua exponencial obra, traduzida para o português em três longos volumes como *O Princípio Esperança*, distingue dois tipos de sonhos: os noturnos, já bastante teorizados pela psicanálise; e os diurnos, com os quais a consciência utópica está relacionada. A diferença básica entre esses dois grupos de sonhos reside no modo como refletimos sobre o passado, o presente, o futuro e em como atribuímos sentido a nós mesmas/os a partir do intercâmbio contínuo entre essas temporalidades. Sob um olhar psicanalítico, aquele que visa o sonho

noturno, por exemplo, o passado está relacionado com o retorno de aspectos já recalçados e que estão localizados numa espécie de não consciência. Em sentido freudiano, este lugar é o próprio inconsciente. Com o sonho diurno, por outro lado, essa não consciência (que é uma “quase consciência”) sugere um porvir sempre em processo que aponta para o “novo”. Como afirma o filósofo alemão:

Diferentemente do sonho noturno, o sonho diurno desenha no ar repetíveis vultos de livre escolha, e pode se entusiasmar e delirar, mas também ponderar e planejar. De maneira ociosa (que, contudo, pode ser muito semelhante à da Musa e de Minerva), ele persegue idéias políticas, artísticas, científicas. O sonho diurno pode proporcionar idéias que não pedem interpretação, e sim elaboração – ele constrói castelos de vento com as plantas já desenhadas e nem sempre meramente fictícias. (BLOCH, 2005, p. 88)

Assim, no campo das ideias artísticas, que são matéria da investigação aqui apresentada, o sonho diurno brota como (re)elaboração, apresentando-se em seu caráter potencialmente concreto na linguagem, e manifesto também no corpo. Este, por sua vez, enquanto sonho, guarda um sentido em aberto que excede os limites de gênero. Em outras palavras, o corpo sonhado diuturnamente suscita uma futuridade que é utópica, ao passo que o saber de um corpo produzido de forma noturna é análogo ao processo de reiteração de um passado pré-ditado, leia-se às normas binárias de gênero. Como se pode notar, Bloch situa a consciência utópica no campo dos sonhos diurnos, estes que não se encerram no tempo remoto, mas que estão projetados à frente, em um “esperar” que se define como desejo. Menos de uma década depois da publicação da obra do pensador alemão, em conferência radiofônica proferida no ano de 1966, Michel Foucault afirma: “para que eu seja utopia, basta que eu seja um *corpo*” (2013, p. 11). É fato que ambos os filósofos são herdeiros de linhas de pensamento que se distanciam e isso é o suficiente para que algumas reservas sejam mantidas. Enquanto Bloch traz para a linha de frente de sua reflexão sobre a utopia o princípio esperança, Foucault emprega

sua atenção no corpo como princípio de qualquer utopia. Por outro lado, há um ponto de convergência que, em certa medida, pode ser resumido no seguinte questionamento: Para que os sonhos sejam possíveis, não é necessário também que sejamos, antes de tudo, corpos? Não seria o corpo, em sua complexidade, o lugar e o não-lugar? Segundo Foucault:

O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. (FOUCAULT, 2013, p. 14)

A esperança blochiana, enquanto análoga de um desejar incessante que nos põe em movimento, surge à medida que nos constituímos, assim, em corpos; e esse processo de vir a “ser” é atravessado por diferentes tipos de relações. Para os propósitos defendidos nesta reflexão, o corpo sonhado, à luz de um desdobramento utópico contemporâneo, não tem se desvinculado de uma noção *queer*; e é este aspecto que podemos observar como recorrente em diversos produtos culturais, sejam eles oriundos da literatura ou do cinema. Esses corpos questionam as amarras institucionais, as fronteiras que ditam os que são livres e os que não são e operam fissuras e descontinuidades com o sistema em sua expressão heteronormativa sobretudo. Os corpos utópicos não reiteram o passado morto, contemplativo, mas abrem caminho para que ele possa surgir como ação que modifica o presente, além de nos lançar um horizonte de possibilidades de “ser” mais justas.

Partindo da filosofia de Bloch em direção a uma (re)visão situada da noção de consciência antecipatória, Esteban Muñoz traça, em seu emblemático livro *Cruising Utopia: the Then and There of Queer Futurity* (2009), uma intrincada discussão, sustentada por uma perspectiva interdisciplinar que põe em diálogo os Estudos Críticos da Utopia e os Estudos *Queer*, sobre o que vem a classificar como *queerness*. Segundo sua releitura, essa categoria se refere a “uma estrutura e um

modo educado de desejo que nos permite ver e sentir para além do pântano do presente”²⁹ (MUÑOZ, 2009, p. 1). Nesse sentido, estamos diante de um horizonte em aberto que existe no presente enquanto potência. O autor também define o “aqui e agora” como “tempo *straight*”, que é uma temporalidade auto-naturalizada, semelhante ao que Monique Wittig caracteriza como “pensamento *straight*” e, utilizando-se da ideia de esperança como “um olhar para trás que encena uma visão futura”³⁰ (MUÑOZ, 2009, p. 4), vê nessa relação temporal triádica e dinâmica a possibilidade de um mundo melhor, em superação ao que, no presente, se mostra como piorado. Em síntese, para Muñoz, *queerness* será sempre uma zona em devir que, “em suas conotações utópicas, promete um humano que ainda não está aqui, quebrando assim qualquer entendimento ossificado do humano” (2009, p. 25-26).

É claro que essa perspectiva sugere inevitavelmente um enfoque de gênero no sentido de questionar a presumida natureza binária dessa categoria. No entanto, acreditamos que as teorizações de Muñoz excedem esse plano de discussão e sugerem formas mais descentralizadas de conceber o humano. À luz desse recorte teórico-crítico, é um dos objetivos deste capítulo alertar para a necessidade de resgate da esperança utópica como projeto coletivo de transformação da história. Além disso, acreditamos que o entendimento do que vem a significar *queer*, na contemporaneidade, conduz a contextos mais diversos de utilização. Segundo Annamarie Jagose, esse termo parte da desnaturalização enquanto uma de suas primeiras estratégias, pois “marca uma suspensão da identidade como algo fixo, coerente e natural”³¹ (2010, p. 96). Em perspectiva mais ampla, no entanto, poderíamos transpor esses limites para considerar outros aspectos, além do gênero identitário, que tornam possível uma existência realmente democrática, em que ser *queer* equivalha em todos os seus matizes a ser livre.

29 Original: “a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present”. [Todas as traduções são de nossa autoria, excetuando-se os casos em que as/os tradutoras/es estão mencionadas/os nas referências.

30 Original: “a backward glance that enacts a future vision”.

31 Original: “queer marks a suspension of identity as something fixed, coherent and natural”.

Uma intervenção contra os deuses de pedra

Partindo dos pressupostos tangenciados acima, a crítica à ontologia do “humano” surge como ponto fulcral de uma discussão que se proponha a questionar a cultura desde suas bases. Nesta direção, buscamos contribuir com os debates em foco através de uma leitura crítica da obra ficcional *The Stone Gods* (2007), da escritora britânica Jeanette Winterson, a fim de refletir sobre aspectos da narrativa que nos possibilitem imaginar, por meio de suas potencialidades metafóricas, outros modos de ser e de estar no mundo, ou seja, sonhar a existência de corpos e de espaços mais inclusivos.

A narrativa está dividida em quatro seções, respectivamente intituladas: *Planet Blue* (Planeta Azul); *Easter Island* (Ilha de Páscoa); *Post-3 War* (Pós-guerra 3) e *Wreck City* (Cidade Naufragada). Dentre estas, concentraremos as atenções, principalmente, na primeira parte do livro, por considerá-la mais expressiva no que diz respeito aos contrastes entre corporalidades distópicas, num planeta *high-tech* chamado Orbus, e os núcleos de resistência a esse sistema avançado, como veremos adiante.

A voz que narra pertence a Billie Crusoe, uma cientista que trabalha para o Serviço de aprimoramento (*Enhancement Services*) da *Tech city*, num futuro distante não especificado. A cidade em questão é controlada por um Poder Central (*Central Power*) que, como a alcunha sugere, está organizado para ficar sempre acima das/os habitantes. Esta é também uma referência direta ao título do romance *The Stone Gods*, que literalmente significa “os deuses de pedra”, e compreende uma metáfora “para os poderes superiores e hegemônicos” (CAVALCANTI, 2011, p. 17) sugerida pelas estátuas monumentais da Ilha de Páscoa, narrativa da segunda seção que resgata em intertexto os Diários do Capitão Cook, produzidos no séc. XVIII. O que está em evidência, nessas duas partes do livro, é a reverberação dos processos de colonização, estejam eles ambientados num passado já remoto ou num futuro ainda desconhecido, e a forma como as bases históricas da humanidade são permeadas por uma busca, irracionalmente fundada, pelo poder.

Nas primeiras linhas do romance, somos apresentadas/os ao “novo mundo”, com toda sua configuração primitiva, se comparada a Orbus:

Este novo mundo pesa um yatto-grama.

Mas tudo é em tamanho-teste; pise-em-mim de tão pequeno ou embaçado-e-fora-de-foco de tão enorme. Há folhas que cresceram tanto quanto cidades, e pássaros que fazem ninho em conchas. Na areia branca, há pegadas em forma de garras com dedos compridos, profundas como pesadelos, e há piscinas de pedras em cavidades feito mãos, esculpidas por peixes invisíveis.³²
(WINTERSON, 2009, p. 3)

Aos poucos, sabemos se tratar do Planeta Azul: lugar rodeado por terras e mares, habitável para a vida humana. A “descoberta” desse “novo mundo” passa então a se constituir no principal objetivo da população de Orbus, uma vez que a degradação provocada pelas demandas tecnológicas da humanidade fez com que as reservas naturais desse planeta entrassem num processo gradativo de esgotamento. Constrói-se, assim, a imagem onírica do Planeta Azul que surge como uma chance de recomeço. Essa busca utópica é espetacularizada em programas de tv, painéis distribuídos pela *Tech city*, e em entrevistas, como a que acontece entre Billie e a robô *sapiens* Spike. A primeira frase da narrativa, como vemos acima, é expressiva no que diz respeito a essa imagem idealizada do Planeta Azul, pois, se pensarmos sobre a composição linguística referente a seu peso “yatto-grama” e os sentidos que nela estão condensados, perceberemos que se trata de uma combinação linguística em que *yatto*, cuja origem remete à língua japonesa, pode significar “finalmente”, de modo a sugerir, com isso, uma ideia de chegada a um destino esperado; ou ainda fazer alusão a conceitos diversos que tocam uma multiplicidade de noções, efeitos do processo de tradução em que, para a língua inglesa, temos equivalentes como “barely” e “just”.

32 Original: This new world weighs a yatto-gram.

But everything is trial-size; tread-on-me tiny or blurred-out-of-focus huge. There are leaves that have grown as big as cities, and there are birds that nest in cockleshells. On the white sand there are long-toed clawprints deep as nightmares, and there are rock pools in hand-hollows finned by invisible fish (WINTERSON, 2009, p. 3).

Quanto pesa o “novo mundo”? Uma grama de finalmente ou nada ao mesmo tempo, tão pouco que não pode ser medido? A leveza do Planeta Azul, implícita na forma subjetiva com que se faz referência a seu peso, inevitavelmente projeta Orbus como um planeta denso por seus excessos. Isso se faz notar ao longo de toda a narrativa, pois Orbus, também chamado de Planeta Vermelho, é inscrito como lugar indesejado, deteriorado pela ação humana. A oposição das cores, nesse sentido, reforça a dialética das imagens do bom e do mal lugar.

Por um lado, o espaço da cidade, no contexto desse futuro distópico, não oferece às pessoas praticidades, mas burocracias. Os serviços estão disponíveis de forma interativa. Há robôs para tudo: lavar louça, arrumar a casa, ajudar na escolha de roupas, facilitar o procedimento de pagamento da maneira mais virtual possível, pois não há veiculação de dinheiro, as compras são debitadas automaticamente. Porém, à medida que a tecnologia se constitui em prótese robótica do complexo urbano, cria-se uma bolha de sujeitos acomodados e docilizados por um sistema vigilante que tem acesso a todas as informações. A existência em Orbus, assim, é definida pelo Poder Central, ou melhor dizendo, pelo modo como os indivíduos se submetem a ele. A opção é única, colaborar com o Poder Central ou sofrer as consequências, como podemos observar:

I é para identidade. No passado distante, governos podiam destruir seus documentos e rescindir seu passaporte. Então eles aprenderam a congelar seu espólio e roubar seu dinheiro. Agora que não temos dinheiro, apenas contas de créditos, elas podem ser obstruídas, mas a medida mais pesada é o Encerramento de Identidade. Você simplesmente deixa de existir. Você se torna um X-Cit, um ex-cidadão. Não haverá evidências de que você jamais tenha existido. Você não pode viajar, não pode comprar nada, não pode se registrar em nada, não pode defender sua causa. Você não pode usar o que foi seu nome. Quando você sai da prisão, se

é que você sairá, você será rotulado como um Desconhecido.³³
(WINTERSON, 2009, p. 25-26)

Existir significa, nesses termos, abrir mão de si para alimentar o sistema vigente em sua configuração opressora. É assim que, por outro lado, os corpos podem ser pensados como o principal alicerce desse espaço distópico que é Orbus. Não fosse a fabricação de uma humanidade futuristicamente débil, possivelmente também não haveria a degradação exacerbada dos recursos naturais que eram abundantes e, dessa forma, a necessidade de migrar para outro planeta seria inexistente. Para que haja Orbus, isto é, para que uma vida em que a tecnologia seja o ingrediente estruturante, é imprescindível que os seres humanos se submetam, limitem-se a um segundo plano de importância e signifiquem o reflexo do próprio sistema repressor, representado pelo Poder Central (*Central Power*). Como meio de massificação, explora-se cada vez mais o recurso interativo com robôs e imagens, ao mesmo tempo em que a linguagem escrita está em desuso. Em outras palavras, dificulta-se a vida das pessoas por meio de interações abstratas com o ambiente público e tira-se o principal instrumento pelo qual elas podem exercitar o pensamento crítico: a linguagem articulada. A narradora-personagem Billie assim define a situação da *Tech City*: “A etimologia foi uma das vítimas do analfabetismo em massa que fora aprovado pelo Governo. Desculpe, um passo em direção a um sistema de informação e comunicação mais integrado diariamente e acessível aos usuários. (Vozes e imagens, sim; palavras escritas, não).”³⁴ (WINTERSON, 2007, p. 13). A ironia, presente em muitas de suas descrições, é indício da insatisfação de Billie com o modo de vida “hi-tech,

33 Original: “I is for identity. In the long past, governments could destroy your papers and rescind your passport. Then they learned how to freeze your assets and steal your cash. Now that we have no cash, just credit accounts, those can be barred, but the tough measure is Identity Closure. Simply, you no longer exist. You become an X-Cit, an ex-citizen. There will be no record of you ever having existed. You can’t travel, you can’t buy anything, you can’t register for anything, you can’t plead your case. You can’t use what was your name. When you get out of jail, if you ever get out of jail, you will be micro-tagged for life as an Unknown” (WINTERSON, 2009, p. 25-26).

34 Original: “Etymology was one of the victims of State-approved mass illiteracy. Sorry, a move towards a more integrated, user-friendly day-to-day information and communications system. (Voice and pictures, yes; written words, no.)” (WINTERSON, 2009, p. 13).

hi-stress, hi-mess”³⁵ (Ibidem, p. 11) de Orbus; e isso nos é mostrado ao longo da narrativa, nas cenas em que a personagem esboça incômodo por não conseguir resolver os problemas recorrentes com o parquímetro (*Parking Meter*), ainda que boa parte do seu deslocamento seja justificado pelo trabalho no serviço de aprimoramento.

Em meio a todo esse cenário distópico de um futuro no qual os seres humanos estão subjugados pelos avanços tecnológicos, de tal modo que até seus corpos fazem parte desse amálgama, como veremos no tópico seguinte, Billie se constitui por anacronia. Aos trinta anos, reside numa fazenda que ainda guarda algo de rústico, se posta em contraste com o entorno: “Minha fazenda é a última neste estilo – como uma ancestral distante, esquecida por todxs. É um mundo numa bio-redoma, secreto e selado: uma mensagem numa garrafa atirada em outros tempos”³⁶. (Ibidem, p. 11). Nessa bolha perdida, que preserva marcas de um passado remoto, Billie se refugia para evitar a turbulência burocrática de Orbus. O mundo, tal como é, deixa-a apática e deprimida, estado ilegal para as normas vigentes: “Com isso eu quero dizer que no primeiro sinal de depressão, eu, você ou qualquer outrx deve ir ao médico e ser encaminhadx para alguém do Aprimoramento, mas eu sou alguém do Aprimoramento e estou deprimida.”³⁷ (WINTERSON, 2009, p. 23). Contraditoriamente, seu trabalho se resume a “[...] explicar às pessoas que elas realmente querem viver suas vidas de uma forma que seja boa para elas e para a Comunidade. Aplicação toma a frente quando isso não funciona muito bem”³⁸ (Ibidem, p. 10).

Na primeira parte do livro que é matéria de reflexão deste capítulo, vemos desdobrar uma série de acontecimentos importantes para a discussão

35 O que pode ser traduzido como “alta tecnologia, alto índice de stress, muita desordem”.

36 Original: “My farm is the last of its line – like na ancient ancestor everyone forgot. It’s a bio-dome world, secret and sealed: a message in a bottle from another time” (Ibidem, p. 11).

37 Original: “By that I mean that at the first sign of depression I, you, anyone is supposed to see their doctor and be referred to someone from Enhancement, but I am someone from Enhancement, and I am depressed” (WINTERSON, 2009, p. 23).

38 Original: “[...] to explain to people that they really want to live their lives in a way that is good for them and good for the Community. Enforcement steps in when it doesn’t quite work out” (Ibidem, p. 10).

aqui empreendida, tendo em vista a relação problemática entre Billie e o Poder Central, como apontamos acima, ou seja, entre um corpo que se recusa docilizar e um sistema que não se furta a tentativas de massificação; e a aproximação que vai se estabelecendo aos poucos entre a narradora-personagem e a robô Spike, como veremos mais especificamente no tópico seguinte. No que diz respeito ao primeiro ponto, Billie é obrigada a se retirar de Orbus, sob ameaça de ser detida caso contrário, pois seus atos de “terrorismo” contra a reversão genética chegam ao conhecimento dos deuses de pedra do seu tempo. Parte, assim, em exílio, deixando para trás a querida fazenda: espaço utópico de resistência, perdido entre as estruturas sintéticas da avançada Orbus.

Os corpos utópicos: Billie, Spike e o Planeta Azul

Uma das características mais intrigantes das/os habitantes desse planeta distópico é a já trivial fixação genética, que corresponde a um tipo de recodificação capaz de congelar a aparência, pois “a idade é a falência de informação. O corpo perde fluência”³⁹ (WINTERSON, 2007, p. 9). Trata-se de um artifício para mascarar a efemeridade dos corpos e transformá-los em espetáculo.

Se pensarmos paralelamente no contexto do nosso tempo, perceberemos que, em certa medida, temos vivenciado há alguns longos anos a ditadura do corpo jovem e belo. Envelhecer virou sinônimo de perda gradativa da vida, ao invés de experiência ou amadurecimento; e a essa conclusão, nossa época também já chegou. O presente em Orbus pode vir a se tornar o nosso futuro.

Como efeito da fixação genética, os corpos estão numa juventude padronizada com aparência de eternidade. Não se comemora mais o dia do nascimento, mas sim o momento em que se parou de envelhecer:

No passado, as pessoas tinham aniversários. Eu mapeei tudo isso através do Arquivo Central. Agora os aniversários não importam porque eles marcam a passagem dos anos e, para nós, os anos

39 Original: “age is information failure. The body loses fluency” (WINTERSON, 2007, p. 9).

já não passam mais como costumavam. G é o dia e ano da sua fixação genética. É um ótimo dia para celebrar.⁴⁰ (WINTERSON, 2009, p. 15)

O repúdio pelo corpo envelhecido é resultado do processo de docilização operado pelo sistema. A retirada da escrita, combinada à exploração de imagens fizeram com que as pessoas se tornassem menos críticas e isso se refletiu também em suas corporalidades: “Ah, sim, é verdade – nós não precisamos de cérebros, então eles estão encolhendo. Não todos os cérebros, só os da maioria das pessoas – é uma parte inevitável do progresso.”⁴¹ (Ibidem, p. 14). Avançar, evoluir tecnologicamente, nesses termos, significa restringir as potencialidades de nós mesmas/os. As pessoas, em *Orbus*, estão à frente do nosso tempo com seus corpos turbinados, mas o aprimoramento morfológico, baseado numa idealização de juventude perene e bela, é mais acessível para quem está socialmente no topo da hierarquia:

Celebridades estão sob pressão, sem dúvidas quanto a isso. Somos todxs jovens e bonitxs agora, então como elas podem se manter à frente do jogo? A maioria delas têm macro-cirurgias. Seus seios inflam como bolas de praia, e seus paus sobem e descem como guarda-sóis. Elas são cirurgicamente esticadas para serem mais altas, esteroides dão crescimento muscular que as tornam em deusas-estrelas. As partes dos seus corpos são aperfeiçoadas biologicamente e seus cabelos podem fazer coisas inteligentes como mudar a cor para combinar com suas roupas. Isso tudo é

40 Original: “In the past, people had birthdays. I have charted all of tha through the Central Archive. Now birthdays don’t matter because they mark the passing of the years, and for us years don’t pass in the way that they once did. G is the day and year you genetically fix. It’s a great day to celebrate” (WINTERSON, 2009, p. 15).

41 Original: “Oh, yes, it’s true – we have no need for brains so our brains are shrinking. Not all brains, just most people’s brains – it’s an inevitable part of progress” (Ibidem, p. 14).

o que a ciência e o dinheiro podem comprar.⁴² (WINTERSON, 2009, p. 16)

Não há espaço para a velhice, pois esta é correlata da feiura, tendo se tornado, assim, um termo não mais usado por falta de necessidade. Como bem lembra Bloch, deseja-se a longevidade, embora não se deseje a velhice, pois, mesmo que envelhecer seja uma “perda de uma condição anterior” (2005, p. 43), que é experienciada em todas as fases da vida, ela pressupõe um corte mais evidente e próximo à morte. Segundo o filósofo, o sofrimento que gira em torno da velhice é efeito de “uma sociedade burguesa tardia que desesperadamente põe uma maquiagem de juventude” (2005, p. 45). Podemos inferir, em complemento, que esse desespero não se restringe apenas ao período citado pelo autor, ele está ainda em expansão na contemporaneidade, fazendo-nos cada vez mais temerosas/os com o devir. Bloch considera também que:

Em seu conjunto, a velhice, assim como cada um dos anteriores estágios da vida, sem dúvida apresenta um ganho possível, específico, um ganho que compensa a despedida do estágio precedente. O envelhecimento, portanto, não só designa um período desejável, em que se vivenciou muito, em que o maior número possível de coisas pôde ser experimentado na sua conclusão. O envelhecimento pode designar também um ideal de acordo com a condição dada: o ideal da “visão panorâmica”, e eventualmente da colheita. (BLOCH, 2005, p. 45)

Em *Orbus*, a velhice não é vivenciada a partir dessa perspectiva positiva tomada por Bloch porque ela não é mais sequer considerada como estágio possível

42 Original: “Celebrities are under pressure, no doubt about it. We are all young and beautiful now, so how can they stay ahead of the game? Most of them have macro-surgery. Their boobs swell like beach balls, and their dicks go up and down like beach umbrellas. They are surgically stretched to be taller, and steroids give them muscle-growth that turns them into star-gods. Their body parts are bio-enhanced, and their hair can do clever things like change colour to match their outfits. They are everything that science and money can buy (WINTERSON, 2009, p. 16).

das vidas. Ela foi banida, recusada, vista como algo desnecessário à existência, tendo a juventude plasticamente construída tomado completamente o seu lugar. Vemos se desdobrarem ao longo de *The Stone Gods* rupturas sutis nos modos como nos compreendemos enquanto seres humanos e como interferimos no ambiente que nos cerca. Embora a narrativa se desenvolva pela afirmação de um estado permanente de degradação da humanidade no Planeta Vermelho, a possibilidade de transformação e resistência está implícita na forma como Billie é construída na trama. Sua recusa em fixar-se geneticamente e o cultivo de uma vida não sintética em um espaço rico em diversidade, como é o caso de sua fazenda, ou ainda em um novo mundo livre dos ditames ideológicos do progresso, como é o caso do Planeta Azul, espaço para onde foge, faz desta personagem uma protagonista um elemento central de resistência⁴³.

A qualidade *queer* do seu corpo (em reação à normatividade de Orbus) encontra um tipo de espelho invertido na robô sapiens Spike, por quem Billie se apaixona durante sua fuga em direção ao Planeta Azul. No caso da primeira, a permanência em Orbus seria fatal (uma vez que, cumprida sua função, seu corpo-máquina seria esvaziado de informações, desmantelado e reciclado). Enquanto o corpo “humano” de Billie é hibridizado pelas intervenções tecnológicas às quais havia sido submetido pelo Poder Central (pois apesar de sua resistência, seu corpo havia recebido alguns “melhoramentos”); o corpo robótico da segunda gradualmente adquire características geralmente tidas como humanas, como o sentimento, o choro, o desejo, o amor. Com o florescer da relação amorosa entre as duas personagens, que culmina na construção de um dramático refúgio no Planeta Azul, é performatizada a transcendência ao binarismo gendrado e heteronormativo de Orbus.⁴⁴ Na fusão dos corpos das amantes, e diante da iminente catástrofe que se aproxima das duas (devido a um ataque que, reiterando o nexos dos deuses de pedra, eliminará parte da vida do belo e indomado planeta), acontece a futuridade *queer* do encontro amoroso que dissolve as fronteiras entre

43 Para um exame da contra narrativa de resistência a uma ordem distópica enquanto traço que caracteriza as distopias críticas, cf. Moylan, 2016.

44 Para uma análise deste encontro amoroso, ver Cavalcanti (2011).

o humano e a máquina, o que metaforiza o vislumbre da utopia: uma “micro-utopia”⁴⁵ amorosa no paradisíaco Planeta Azul, espaço de sonho infiltrado nas lacunas – para retomarmos a epígrafe – e pequena fresta irradiante situada às margens da predominante distopia narrativa de *The Stone Gods*. O breve e belo encontro de corpos resistentes, amorosos e *queer* nos permite pensar o devir a partir de um ponto de vista mais justo, igualitário e democrático.

Referências

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança. Vol I.** Tradução Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

CAVALCANTI, Ildney. O amor em tempos distópicos: corpos utópicos em *The Stone Gods*, de Jeanette Winterson. In: CAVALCANTI, Ildney; PRADO, Amanda (Orgs.) **Mundos gendrados alternativamente: ficção científica, utopia, distopia.** Maceió: EdUfal, 2011.

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.

FORTUNATO, Pedro; CAVALCANTI, Ildney. Uma Micro-utopia na Distopia: A Recusa à Lógica do Canibal em *A Estrada*, de Cormac McCarthy. In: 8ª Semana de Letras: Tradição, transição e transcendência, 2015, Maceió, **Anais...** Disponível em: http://docs.wixstatic.com/ugd/ff0560_f94e1d2f188d4cf485ef575f241c55f3.pdf.

FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico, as Heterotopias.** Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 edições, 2013.

JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory: an introduction.** New York: Melbourne University Press, 2010.

45 Termo usado por Pedro Fortunato (2015) para descrever a resistência utópica dos personagens sobreviventes em *The Road* (2006), de Cormac McCarthy.

MOYLAN, Tom. **Distopia**: Fragmentos de um céu límpido. Tradução Felipe Benício; Pedro Fortunato e Thayrone Ibsen. CAVALCANTI, Ildney; BENÍCIO, Felipe (Eds.). Maceió, EdUfal, 2016.

MUÑOZ, José Esteban. **Cruising Utopia**: the then and there of queer futurity. New York and London: New York University Press, 2009.

WINTERSON, Jeanette. **The Stone Gods**. New York: Mariner Books, 2009.

Corpo e violência em *Oryx e Crake* e *O Ano do Dilúvio*, de Margaret Atwood⁴⁶

Melissa Cristina Silva de Sá

Uma visão de futuro que é um lugar ruim para mulheres não é novidade na ficção especulativa. Textos utópicos frequentemente reproduzem em suas visões de um mundo melhor a opressão em relação às mulheres comumente encontrada nas sociedades patriarcais. Nesses mundos imaginados, a ciência ainda é de domínio masculino e as mulheres são relegadas à esfera doméstica. Não é de admirar que em distopias as mulheres sejam um dos grupos mais oprimidos. Em *O Conto da Aia*, Margaret Atwood foca no regime totalitário que controla as mulheres e seus corpos, enquanto em *The Stone Gods [Os Deuses de Pedra]*, Jeanette Winterson apresenta mulheres como objetos sexuais que passam por intervenções cirúrgicas bizarras a fim de se adequarem a padrões de beleza inatingíveis em uma sociedade marcada pelo consumismo extremo. Em *Native Tongue [Língua Nativa]*, Suzette Elgin mostra um grupo de mulheres exploradas e silenciadas por homens, trabalhando em condições terríveis como linguistas. Como é possível observar pelos exemplos anteriores, a distopia se mostra um espaço fértil para lidar com as questões de desigualdade de gênero e violência.

Oryx e Crake e *O Ano do Dilúvio* podem ser adicionados a essa lista de distopias que retratam a opressão das mulheres. O primeiro romance, publicado em 2003, tem como narrador Homem das Neves, o último sobrevivente de uma praga que extinguiu a humanidade. Preso em delírios mentais e memórias confusas sobre o mundo que um dia existiu, Homem das Neves conta a história de Jimmy, seu eu passado, e sua relação com Oryx e Crake: a mulher por quem ele se apaixonou e seu melhor amigo, respectivamente. Ambos têm relação direta

46 O presente trabalho é parte adaptada da dissertação “Storytelling and Survival in Margaret Atwood’s *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*” defendida em 2014 no programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG.

com a praga deflagrada, uma vez que Crake criou o vírus, já com a intenção de genocídio, e Oryx foi usada, sem saber, para dissipá-lo, vendendo-o como uma pílula para diminuir a fertilidade e aumentar o prazer sexual. O único a receber imunização, Jimmy, assiste ao fim da humanidade enquanto tenta sobreviver num mundo agora tomado por animais selvagens e escassez. Numa estrutura metaficcional, *Oryx e Crake* retrata uma sociedade ultracapitalista que se levou ao desastre pela violência causada por desigualdade social, experimentos científicos não-regulamentados e desastres ambientais.

O Ano do Dilúvio, publicado em 2009, não é uma sequência do romance anterior, mas sim uma narrativa simultânea. Passando-se no mesmo espaço de tempo que *Oryx e Crake*, o romance focaliza a vida de duas mulheres, Toby e Ren, que, diferente de Jimmy, vivem nos pleeblands, restantes das antigas cidades, onde a violência impera e a polícia corporativa, CorSeCorps, tem seus próprios interesses. Em diferentes momentos da vida, essas duas mulheres se juntam à ecoreligião Jardineiros de Deus (Toby para fugir de um chefe abusivo e Ren porque vai com a mãe que fugiu de casa com um amante), um espaço de vida comunitária que prepara seus adeptos à vinda do “dilúvio seco”, o segundo advento do dilúvio bíblico. Nesse romance, Atwood explora o lado mais desigual da divisão social entre pleeblands e compounds (as grandes cidades corporativas muradas onde os ricos vivem) e retrata a violência brutal perpetrada até que a praga dizima todos, exceto Toby e Ren, que sobrevivem num mundo pós-apocalíptico.

Oryx e Crake e *O Ano do Dilúvio* são mais que narrativas simultâneas. Separadamente, cada uma oferece um lado das estratégias de opressão social das mulheres, mas, juntos, são capazes de articular criticamente o fenômeno de normatização da violência contra o corpo feminino. No primeiro romance, Oryx é retratada como a mulher asiática exótica e estereotipada. Sempre presa à visão que Jimmy tem dela, Oryx é constantemente “vista, comercializada e desejada através de seu corpo”⁴⁷ (LINS, p. 96). Ela nunca tem voz no romance, já que sua história é contada por Jimmy/Homem das Neves. *O Ano do Dilúvio*

47 No original: “seen, commercialized and desired through her body”, todas as traduções do inglês feitas pela autora.

retrata as mulheres como protagonistas, mas novamente elas são mostradas em situações de opressão e abuso. Quando Toby fica órfã e se vê sem dinheiro ou expectativas, ela considera a opinião pública sobre sua situação: “pelo menos ela tinha algo de valor comercial, a saber, sua bunda jovem”⁴⁸ (ATWOOD, 2009, p. 28). Essa visão resume como a sociedade vê as mulheres no romance: como objetos e mercadorias a serem trocadas, vendidas e tomadas. As outras personagens femininas proeminentes, Ren e Amanda, vivem experiências semelhantes de exploração. O que marca a diferença entre os dois livros é que, no segundo, as mulheres são capazes de contar suas experiências. Diferentemente da *Oryx* silenciada, Toby e Ren são responsáveis por suas próprias histórias.

Karen Stein afirma que “ao contar histórias, as protagonistas femininas de Atwood fazem as pazes com suas histórias pessoais, afirmam suas perspectivas e resistem às tentativas de outros de silenciá-las”⁴⁹ (p. 155). A crítica destaca o fato de que contar histórias é uma maneira de compor e inscrever um eu social (p. 154) e aponta para as muitas contadoras de história na ficção de Atwood, ligando o ato de contar suas histórias ao poder adquirido com a própria ação de contar, que, portanto, se torna uma forma de empoderamento. Stein afirma que “encontrar uma voz faz parte da estratégia de sobrevivência, um meio para ganhar poder e controle”⁵⁰ (p. 158). A sobrevivência das personagens num cenário distópico não depende apenas de resistir à adversidade (que inclui perseguições, fome, pobreza e abuso), mas encontrar essa resistência através do ato de contar histórias.

Em *O Ano do Dilúvio*, Ren narra sua própria vida numa tentativa de descobrir sua identidade. Sempre rotulada como uma garota frágil (tanto Toby quanto Amanda muitas vezes na narrativa reforçam esse ponto de vista ao subestimá-la diante das adversidades), Ren, ao final do romance, consegue tomar suas próprias decisões, colocando-se na posição de salvadora, tradicionalmente

48 No original: “at least she had something of marketable value, namely her young ass”.

49 No original: “by telling stories, Atwood’s female protagonists come to terms with their personal histories, assert their perspectives, and resist attempts of others to silence them”.

50 No original: “finding a voice is part of the survival strategy, a means to gain power and control”.

associada a uma figura masculina. Não por acaso, Ren começa sua narrativa escrevendo seu nome ao lado de um espelho “*Renrenren*, como uma música”⁵¹ (ATWOOD, 2009, p. 6). A busca por sua própria história é reforçada em todo o texto, que, em última análise, trata da ressignificação de seus traumas, entre eles negligência dos pais, pobreza, alienação, exploração sexual, encarceramento e sequestro.

Homem das Neves, o primeiro protagonista masculino de Atwood, é o contador de histórias e criador de mitos em *Oryx e Crake*. Sharon Rose Wilson observa que “Homem das Neves age como um criador trapaceiro:⁵² sua tentativa de evitar que as palavras se tornem extintas é bem-sucedida, pois ele consegue contar a história que lemos”⁵³ (2006, p. 187). Eleonora Rao, por sua vez, faz a ligação entre a narrativa e a sobrevivência de Homem das Neves: “O ato de contar histórias, aqui como em *O Conto da Aia*, tem várias ressonâncias. É um meio de sobrevivência que permite a Homem das Neves evitar afundar em um mundo onde as palavras perdem sua consistência, uso e significado”⁵⁴ (p. 111). Pode-se argumentar que Jimmy também está em uma posição marginal: uma “pessoa de palavras”, como ele mesmo se identifica, em um mundo que privilegia as “pessoas de números”. Sua posição de focalizado na narrativa ressalta como ele não se encaixa nesta sociedade de consumo e como é na verdade um pária, um excluído das esferas de poder e influência. No entanto, Atwood torna explícita a posição de Jimmy como um homem branco privilegiado sempre que Oryx entra em cena. Seu silêncio permeia toda a narrativa em oposição à insistência de Jimmy/Homem das Neves em criar histórias e mitos. A história de Oryx nunca é

51 No original: “*Renrenren*, like a song”.

52 Do original *trickster creator*; referência à figura mitológica *trickster*, que engana ao criar novos cenários a seu favor.

53 No original: “Snowman acts as *trickster creator*: his attempt to keep words from becoming extinct succeeds in that he manages to tell the story we read”.

54 No original: “The act of storytelling, here as in *The Handmaid’s Tale*, has multiple resonances. It is a means of survival that allows Snowman to avoid sinking into a world where words lose their consistency, use, and meaning”.

totalmente revelada e as tentativas de Jimmy de descobrir a verdadeira narrativa pessoal dela são pontuadas por suas risadas enigmáticas.

A risada de Oryx assombra as narrativas de Jimmy/ Homem das Neves e pode ser lida como o elemento desestabilizador crítico das mesmas. Sempre que Jimmy pergunta sobre o suposto passado como escrava sexual de Oryx, a risada dela é a única resposta. Desconcertado, Jimmy se defende imediatamente: “Eu não os pratico [atos sexuais] contra a sua vontade”, disse Jimmy. ‘De qualquer forma você está crescida agora.’ Oryx riu. ‘Qual é a minha vontade?’ ela disse”⁵⁵ (ATWOOD, 2003, p. 166). Susan Hall afirma que

em um nível, a representação de Oryx feita por Atwood é certamente uma crítica às estruturas racistas e patriarcais que perpetuam o silenciamento das mulheres, especialmente das mulheres não brancas, mas há mais em sua ousada representação de Oryx do que essa crítica⁵⁶ (p. 192).

Para ela, a complexidade de Oryx está em sua risada, que é como a personagem expressa sua subjetividade, tal qual a Medusa de Hélène Cixous no texto “A risada de Medusa”. As risadas de Oryx subvertem temporariamente a lógica de sua relação com Jimmy, que é a da mulher exótica da fantasia sexual e o observador masculino. Ela desestabiliza a aparente tranquilidade da relação, obrigando Jimmy a vê-la como um objeto de desejo e a enxergar a política de poder subjacente a sua relação e sua posição como detentor de poder.

Esse conhecimento desconcerta Jimmy a ponto de ele criar suas histórias de forma a se proteger contra a imagem de consumidor de pornografia infantil. “Eu só vi aquele”, disse Homem das Neves”⁵⁷ (ATWOOD, 2003, p. 163). Jimmy

55 No original: “I don’t do them [sexual acts] against your will”, said Jimmy. ‘Anyway you’re grown up now.’ Oryx laughed. ‘What is my will?’ she said”.

56 No original: “on one level, Atwood’s portrayal of Oryx is surely meant as a critique of racist and patriarchal structures that perpetuate the silencing of women, especially women of color, but there is more to her daring representation of Oryx than this critique”.

57 No original: “I only saw that one”, said Snowman”.

é chamado de Homem das Neves, uma referência que se lê como um sinal de reconhecimento do personagem de sua própria culpa: como é Homem das Neves quem conta a história de Jimmy, quando este se refere ao seu eu pós-apocalíptico, aquele capaz de ser crítico, ele reconhece seu papel como participante de algo negativo, mesmo que inicialmente tente negá-lo. Em sua encarnação como Homem das Neves, de alguma forma, ele é capaz de perceber sua responsabilidade em relação a suas ações (incluindo não apenas o genocídio de Crake, mas também seu papel de consumidor do mercado do sexo) de uma forma que Jimmy não é capaz. Acrescenta-se aos comentários de Hall sobre a risada de Oryx o fato de que, quando esta aparece novamente na mente de Homem das Neves, no mundo pós-apocalíptico, ela ganha um novo significado: a risada de Oryx é a lembrança da própria culpabilidade de Homem das Neves em relação à situação que ele vive no momento. A risada zomba de seu sofrimento e ele sente “aquela risada tinindo, bem em seu ouvido”⁵⁸ (ATWOOD, 2003, p. 362), deixando-o inquieto novamente, ciente de que ele não é apenas uma vítima, mas também um algoz.

Apesar de a importância de Oryx para o romance ser atestada em seu título, da personagem ser parte central na disseminação do vírus que destrói a humanidade (ainda que ela não fosse ciente do fato) e parte recorrente do imaginário de Jimmy/Homem das Neves, Oryx nunca conta sua história em seus próprios termos. Coral Ann Howells observa que “Oryx nunca teve a chance de emergir da imagem estereotipada da mulher oriental sexualmente desejável”⁵⁹ (p. 180). Ela é frequentemente comparada a Zenia, outro enigma exotizado no romance anterior de Atwood, *A noiva ladra*. No entanto, a leitura de Oryx como um mero enigma não revela sua presença perturbadora no romance.

Seu silêncio pode ser lido como uma maneira de contar uma complexa história de opressão, tanto como mulher tanto quanto como corpo racializado. Fiona Tolan argumenta que “a narrativa oriental de Oryx perpetuamente ameaça também transformar o(a) leitor(a) ocidental típico(a) de Atwood em

58 No original: “that silvery laugh, right in his ear”.

59 No original: “Oryx has never has a chance to emerge from the stereotype image of the sexually desirable Oriental female”.

um voyeur(euse); tornando-o(a) cúmplice no fascínio mórbido de Jimmy”⁶⁰ (p. 288). Esse retrato cria uma forte crítica no texto. O leitor é levado a simpatizar com Jimmy e sua situação de pária inicialmente para somente depois vê-lo como consumidor de pornografia infantil e exploração sexual. Tal manobra narrativa cria um espaço para denunciar a exploração de mulheres e crianças racializadas. Essa crítica não é dirigida à política governamental ou à lógica da cobiça corporativa; ao contrário, dirige-se a um homem comum, Jimmy, que a princípio parece agradável e sensível, capaz de cativar o leitor. O silêncio de Oryx é inquietante porque é capaz de expor uma cumplicidade em um sistema que trata as mulheres, e especialmente as racializadas, como mercadorias.

O Ano do Dilúvio, lido como contraparte de *Oryx e Crake*, abre ainda mais a discussão da naturalização da violência contra as mulheres. As experiências de Toby, Ren e Amanda são marcadas por abuso, exploração e mercantilização tanto quanto as de Oryx. Considerando-se os dois romances juntos, é possível dizer que Toby e Ren, especialmente, são capazes de colocar em evidência os vários discursos sociais envolvidos nas ações de violência contra mulheres que Oryx, em seu silêncio, não pode fazer em *Oryx e Crake*.

A sociedade ultracapitalista retratada nos dois romances é capaz não apenas de institucionalizar e legitimar a violência contra corpos abjetos, usando aqui o termo de Judith Butler, mas de tornar o produto dessa violência algo de valor de mercado. “Durante os dias de glória de SecretBurgers, havia poucos corpos encontrados em lotes vagos”⁶¹ (ATWOOD, 2009, p. 33). Brooks Bouson discute como Atwood torna a expressão canibalismo corporativo literal com a cadeia de fast food SecretBurgers, que, sob a aprovação da força de segurança privada CorSeCops, usa cadáveres em seus processadores de carne, e aponta como as mulheres se enquadram nesse sistema: “*O Ano* também atrai muito de seu horror abjeto de sua visão da ‘carnificação’ masculina do sujeito feminino: isto é,

60 No original: “eastern Oryx’s narrative perpetually threatens to also turn Atwood’s typically affluent western reader into a voyeur; making him or her complicit in Jimmy’s morbid fascination”.

61 No original: “During the glory days of SecretBurgers, there were few bodies found in vacant lots”.

a redução da mulher a um objeto carnal ou a carne ou a um cadáver apodrecido”⁶² (p. 13). Nessa lógica capitalista de transformar tudo e qualquer coisa em um produto a ser vendido, as mulheres se tornam um alvo institucionalmente aceitável. Atwood estende essa lógica para sua distopia não apenas na descrição de questões de comercialização de mulheres no mercado do sexo e na venda de um padrão de beleza impossível que leva a tratamentos de beleza caros e ineficazes, mas também à representação do corpo das mulheres como produto e a violência brutal que esses corpos sofrem.

A violência justificada contra mulheres em cenários distópicos ou em estados de exceção repete o que ocorre nas diversas culturas. Sua institucionalização – e, portanto, justificação – se dá por meio de micro e macro opressões contra o corpo feminino. Susan Bordo lê o corpo como meio de cultura. Para ela,

a disciplina e a normalização do corpo feminino talvez sejam a única opressão de gênero que se manifeste, embora em diferentes graus e em diferentes formas, através de faixa etárias, etnias, classes e orientação sexual diferentes e deve ser reconhecida como uma estratégia incrivelmente durável e flexível de controle social.⁶³ (p. 2.363).

As mulheres contemporâneas têm seus corpos controlados e oprimidos, de acordo com Bordo, por meio da excessiva preocupação com a aparência, que faz com que mulheres em todo o mundo tentem mudar seus corpos para se adequar a um padrão da chamada feminilidade, uma característica que Bordo reconhece mudar através dos tempos.

62 No original: “*Year* also draws much of its abject horror from its vision of the male ‘carnification’ of the female subject: that is, the reduction of the woman to a fleshly object or to meat or to a rotting corpse”.

63 No original: “the discipline and normalization of the female body perhaps the only gender oppression that exercises itself, although to different degrees and in different forms, across age, race, class, and sexual orientation – has to be acknowledged as an amazingly durable and flexible strategy of social control.”

A violência perpetrada contra as mulheres é, em certa medida, justificada por um discurso patriarcal que as define em oposição aos homens, especialmente em termos de seus corpos biológicos. Moira Gatens menciona como “a noção de mulher como ‘falta’, como ‘deformidade’ ou deficiência, aparece na obra de filósofos antigos como Aristóteles e na obra de pensadores do século XX, como Jaques Lacan”⁶⁴ (p. vii). As mulheres são o lado negativo da oposição binária homens/mulheres. Elas também são frequentemente associadas ao lado negativo de outros binários como cultura/natureza, tempo/espaço e mente/corpo.

Em um artigo sobre a relação entre corpo e escrita, Sandra Almeida explora a concepção de opostos binários, particularmente cultura/natureza, para discutir como as mulheres estão associadas a uma terra a ser conquistada. Considerando relatos coloniais e textos literários, Almeida reflete sobre como os corpos das mulheres têm sido tratados como objetos ao longo da história (2012, p. 96). O corpo nu de uma mulher tem sido tradicional e emblematicamente usado como uma metáfora para uma nova terra e sua colonização. A relação sexual, incluindo o estupro, é vista como uma maneira de os homens afirmarem as mulheres como sua posse (ALMEIDA, 2012, p. 98). As mulheres, segundo ela, carregam em seus corpos gendrados as marcas dessa violência.

Os romances distópicos de Atwood projetam o discurso da justificação patriarcal da violência contra os corpos das mulheres até as últimas consequências. Vistas como inferiores, como corpos a serem mercantilizadas, as mulheres dos dois romances sofrem uma violência de gênero que é normalizada pela sociedade. Como é comum nas narrativas distópicas, Atwood, por meio do exagero e da amplificação de uma questão social atual, evidencia o modo como os corpos das mulheres são percebidos na cultura patriarcal e capitalista. Se em *Oryx e Crake* “a violência e a pornografia foram inteiramente normalizadas dentro da cultura popular”⁶⁵ (TOLAN, p. 285) e os efeitos dessa realidade são explorados em um

64 No original: “the notion woman as ‘lack’, as ‘deformity’, or deficiency, appears in the work of ancient philosophers such as Aristotle, and in the work of twentieth-century thinkers, such as Jaques Lacan”.

65 No original: “violence and pornography have been entirely normalized within popular culture”.

nível psicológico (considerando Jimmy) e em implicações voyeurísticas culpáveis (na presença de Oryx), em *O Ano do Dilúvio*, as consequências da normalização da violência são mostradas de maneira brutal e pungente. Não é de admirar que Ursula K. Le Guin afirme que *O Ano do Dilúvio* é “mais doloroso” precisamente por causa de seu relato sobre a vida de mulheres inicialmente sem poder.

Nos pleeblands, a visão de uma mulher que sofre todo tipo de exploração não é novidade, mas sim algo rotineiro numa cultura de normalização da violência. Quando a narradora de *O Ano do Dilúvio*, Ren, anda ao redor dos pleeblands quando criança, ela observa: “o terreno baldio estava vazio. Sem vagabundos, sem moleques delinquentes, sem mulheres nuas mortas”⁶⁶ (ATWOOD, 2009, p. 76). A jovem Ren acrescenta “nenhuma mulher nua e morta” às suas observações. De fato, os pleeblands transmitem uma mensagem simbólica clara em relação aos corpos das mulheres: eles são carne. Vistas como objetos de prazer masculino que, quando não são mais utilizáveis, podem ser descartadas em terrenos baldios sem nenhum tipo de punição ou mesmo horror por parte da população que já espera que tais crimes não sejam punidos pelos CorpSeCorps. Quando Toby, ainda jovem, ouve em seu trabalho que Dora, uma funcionária abusada sexualmente por seu chefe, Blanco, foi encontrada morta com seu corpo cortado em pedaços, sua reação imediata é perguntar se Blanco era o assassino. Sua colega então diz: “Claro que foi ele. Ele está se gabando”⁶⁷ (ATWOOD, 2009, p. 36). As mulheres são as vítimas mais fáceis neste espaço que configura seus corpos como carne descartável.

É na narrativa de Toby que essa metáfora da carnificação é mais recorrente. Quando seu chefe na SecretBurgers, Blanco, a “promove” a escrava sexual, ela finalmente é reduzida ao seu corpo, e segue a mensagem simbólica do espaço dos pleeblands de que mulheres são meros objetos. Uma imagem da forma como os corpos das mulheres se configuram nesse espaço é a tatuagem exibida nas costas de Blanco: “uma mulher nua de cabeça para baixo cuja cabeça estava enfiada em sua

66 No original: “the vacant lot was empty. No winos, no pleebrats, no dead naked women”.

67 No original: “Of course it was him. He’s bragging”.

bunda”⁶⁸ (ATWOOD, 2009, p. 36). Tratadas como seres sem intelecto ou vontade, as mulheres são reduzidas a carne. Antes de estuprar Toby, Blanco a degrada: “Sua puta magricela, estou promovendo você. Diga obrigado”⁶⁹ (ATWOOD, 2009, p. 37). Seu corpo então é finalmente limitado à norma de uso e disposição. Ele está realizando o que as normas desse espaço esperam dele.

O espaço é um fator importante na construção das relações de gênero e sua identidade, pois transmite mensagens simbólicas. Espaços e lugares não são apenas eles mesmos gendrados, mas também refletem e afetam as maneiras pelas quais a ideia de gênero é construída e entendida (MASSEY, p. 179). O espaço restringe a mobilidade dependendo da mensagem de gênero propagada, e aqueles que o ocupam sem seguir esta mensagem são alvo de violência e exclusão. Almeida argumenta que os sujeitos excluídos e marginalizados são os que sofrem em seus corpos as consequências dos medos e ansiedades da sociedade contemporânea (2011, p. 304). Ela considera como essa violência, especialmente perpetrada em corpos femininos, tem sido retratada em narrativas literárias nos últimos anos. As mulheres protagonistas de tais textos usam a escrita como um elemento que desestabiliza as relações de poder que relegam o corpo das mulheres a alvos de violência.

Nas distopias mais recentes de Atwood, os espaços dos Compounds e dos Pleeblands apresentam repetidamente a mensagem simbólica de que os corpos das mulheres são mercadorias. Além disso, esses espaços, em consonância com o tom das narrativas distópicas, extrapolam os medos e ansiedades da sociedade contemporânea por meio da representação de uma cultura em que a violência contra as minorias é sempre justificada. Em *Oryx e Crake* e *O Ano do Dilúvio*, os CorSeCorps são livres para retaliar e perpetrar violência contra indivíduos dos pleeblands e até mesmo dos Compounds. Assim, o medo exagerado da violência gera ainda mais violência, que se torna institucionalizada, normatizada e, finalmente, uma forma de entretenimento. Execuções ao vivo, torturas e arenas

68 No original: “an upside-down naked woman whose head was stuck in his ass”.

69 No original: “Skinny bitch, I’m promoting you. Say thank you”.

de linchamento são consumidas ao lado da pornografia. A perturbadora fusão desses mundos torna o corpo feminino o espaço de terra a ser conquistada.

A exploração das mulheres e seus corpos na sociedade criada nos dois romances tem relação direta com a distribuição de renda. *Oryx* é vendida por sua própria mãe para ajudar o restante da família a sair da pobreza. Nos *pleeblands*, ela é explorada como trabalhadora infantil, estrela pornô e escrava sexual. Mais tarde, nos *Compounds*, se torna uma prostituta corporativa, profissional do sexo pessoal de Crake e é usada para espalhar o vírus em todo o mundo. Toby, também por causa de sua pobreza, tem que suportar o abuso sexual de seu gerente a fim de manter o subemprego que lhe garante sustento. Somente junto aos membros da *ecorrelição Jardineiros de Deus* ela consegue escapar da visão de seu corpo como algo a ser negociado, uma vez que os *Jardineiros* têm sua própria fonte de renda dividida entre os membros da comunidade. As mulheres de camadas mais desfavorecidas são as mais afetadas uma vez que se tornam o produto de consumo dessa sociedade que literalmente compra violência.

A própria percepção identitária dessas mulheres é afetada pela lógica do espaço corporativo violento. Ren, quando volta aos *Compounds* na adolescência, depois de ter passado a infância protegida pelos *Jardineiros de Deus*, sente como seu corpo está constantemente exposto:

Eu não consegui me acostumar [com as roupas novas] [...] e como meus braços nus saíam das mangas e minhas pernas nuas saíam da parte inferior da saia plissada até o joelho.⁷⁰ (ATWOOD, 2009, p. 215).

São essas roupas que permitem que ela se adapte à mensagem simbólica do novo espaço em que mulheres devem se manter expostas e disponíveis. O conflito interno de Ren entre a valorização do espírito em detrimento do corpo dos *Jardineiros* e à adequação a padrões estéticos fetichistas dos *Compounds*

70 No original: "I couldn't get used to [the new clothes] . . . and how my bare arms stuck out from the sleeves and my bare legs came out of the bottom of the knee-length, pleated skirt".

resulta em uma distorção da imagem que ela tem de si mesma. Sentindo-se deslocada e sem valor, Ren torna-se uma stripper numa boate de luxo, mais uma vez indo ao encontro do sistema que explora e trata as mulheres como produtos.

Oryx e Crake e *O Ano do Dilúvio* expõem a capitalização da imagem das mulheres que fazem parte da sociedade contemporânea ocidental e extrapolam os possíveis impactos dessas imagens em políticas institucionais. O estudo de Kilbourne sobre a representação de mulheres na publicidade do século XX mostra como elas são representadas como sujeitos passivos e como anúncios publicitários apontam para situações de violência contra a mulher de forma glamorizada. As distopias feministas seriam assim obras que discutem

“infernos” patriarcais de opressão, discriminação e violência contra as mulheres, mapeando assim nosso ambiente social contemporâneo [...] Em um nível, essas ficções oferecem um antídoto para a banalização da misoginia [...] elas trazem valores e atitudes patriarcais que, na maioria dos casos, passam despercebidos (porque passaram pelo processo de banalização) para o centro das atenções.⁷¹ (CAVALCANTI, p. 1-2).

Essas distopias, assim, conseguem articular discussões contemporâneas a respeito dos corpos femininos e da violência perpetrada neles utilizando cenários futuros em que a sociedade se apresenta em uma situação diferente, mas onde as regras do jogo são mantidas. A partir do distanciamento, a leitora pode refletir criticamente sobre o espaço em que está inserida.

A visão dessas distopias, no entanto, não é de todo negativa. Há espaço para esperança que é encontrada na capacidade das protagonistas de contar suas próprias histórias e apropriar-se de outras, possibilitando, assim, a própria sobrevivência. Em *Oryx e Crake* e *O Ano do Dilúvio*, essas mulheres são as criadoras

71 No original: “patriarchal “hells” of oppression, discrimination, and violence against women, thus mapping our contemporary social environment. . . . On one level, these fictions offer an antidote to the banalization of misogyny, . . . they bring patriarchal values and attitudes which in most cases pass unnoticed (because they have undergone the process of banalization) into full view.”

trapaceiras, figuras frequentes na ficção de Atwood. Em vez do herói, que salva e se sacrifica, a trapaceira é capaz de afetar e criar sua própria realidade. Wilson afirma que “os sobreviventes de Atwood são criadores trapaceiros, usando sua ‘mágica’ verbal para transformar seus mundos”⁷² (2003, p. xii). Oryx não sobrevive e não é capaz de contar sua vida, mas Toby e Ren são aptas a comentar a história dela, apresentando suas próprias histórias de exploração e mercantilização. Em última análise, elas sobrevivem ao sistema e, apesar de ainda enfrentarem homens predadores no cenário pós- apocalíptico, estão dispostas a ressignificar o espaço, proteger-se mutuamente e construir uma nova realidade para si próprias.

Em uma leitura de contraparte, a lógica de consumir a violência através da internet em *Oryx e Crake* é vista como culpável, não em um nível pessoal, como Jimmy se sente quando adolescente, mas como um ato coletivo responsável pelos abusos de mulheres como aquelas retratadas em *O Ano do Dilúvio*. Essa leitura implica que o consumo de violência de gênero tem efeitos sobre a sociedade e não é relegada à forma distorcida individual de prazer. Jimmy pode não ter visto Oryx como parte de um grupo de mulheres que compartilham o mesmo tipo de história (TOLAN, p. 287), mas ao ler os dois romances juntos, a leitora é pressionada a ver a relação entre essa normalização cultural de violência em vídeo e a violência real perpetrada em mulheres reais.

Referências

ALMEIDA, Sandra. Corpo e escrita: imaginários literários. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1-2, p. 92-111, 2012.

ALMEIDA, Sandra. O poder da escrita: gênero, espaço e afeto na literatura contemporânea. **Cerrados**, v. 31, p. 297-315, 2011.

ATWOOD, Margaret. **The Handmaid’s Tale**. Londres: Vintage, 1996.

ATWOOD, Margaret. **Oryx and Crake**. London: Virago, 2004.

72 “Atwood’s survivors are trickster creators, using their verbal ‘magic’ to transform their worlds”.

ATWOOD, Margaret. **The Robber Bride**. London: Virago, 1994.

ATWOOD, Margaret. **The Year of the Flood**. New York: Doubleday, 2009.

ATWOOD, Margaret. *The Year of the Flood*. New York: Doubleday, 2009.

Resenha de LE GUIN, Ursula K. *The Year of the Flood*, by Margaret Atwood. **Guardian**, Aug. 2009. 29.

BORDO, Susan. The Body and the Reproduction of Femininity. In: LEITCH, V. B. (Ed.). **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. 2nd edition. New York: Norton, 2010. p. 2.362-76.

BOUSON, Brooks. “We’re using up the Earth. It’s almost gone”: a return to the post-apocalyptic future in Margaret Atwood’s *The Year of the Flood*. **The Journal of Commonwealth Literature**, v. 46, n. 9, p. 9-26, 2011.

CAVALCANTI, Ildney. **Articulating the Elsewhere: Utopia in Contemporary Feminist Dystopias**. 1999. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – University of Strathclyde, Glasgow.

ELGIN, Suzette Haden. **Native Tongue**. New York: Feminist Press, 2000.

GATENS, Moira. **Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality**. New York: Routledge, 1996.

HOWELLS, Coral Ann. **Margaret Atwood**. 2. ed. n/d: MacMillan, 2005.

HALL, Susan L. The Last Laugh: A Critique of the Object Economy in Margaret Atwood’s **Oryx and Crake**. *Contemporary Women’s Writing*, p. 179-186, 2009.

KILLING Us Softly 3: Advertising’s Image of Women. Direção de Sut Jhally. Roteiro de Jean Kilbourne: n/d: Media Education Foundation, 1999.

LINS, G. P. S. As representações do corpo e da pedofilia em *Oryx and Crake*, de Margaret Atwood. In: **Mundos genderados alternativamente: ficção científica, utopia, distopia**. CAVALCANTI, I; PRADO, A. (Org.). Maceió, EdUfal: 2011, p. 85-116.

MASSEY, Doreen. **Space, Place and Gender**. London: Polity Press, 1994.

RAO, Eleonora. Home and Nation in Margaret Atwood's Later Fiction. In: HOWELLS, C. A. (Ed.). **The Cambridge Companion to Margaret Atwood**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 100-13.

STEIN, Karen. Talking Back to Bluebeard: Atwood's Fictional Storytellers. In: **Margaret Atwood's Textual Assassinations: recent poetry and fiction**. Ed. Sharon Rose Wilson. Columbus: The Ohio State University Press, 2003. 154-71.

TOLAN, Fiona. The Psychoanalytic Theme in Margaret Atwood's Fiction: A Response to Burkhard Niederhoff. **Connotations**, v. 19. n. 1-3, p. 92-126, 2009/2010.

WILSON, Sharon Rose. Blindness and Survival in Margaret Atwood's Major Novels. In: HOWELLES, C. A. (Ed.). **The Cambridge Companion to Margaret Atwood**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 176-90.

WILSON, Sharon Rose. Introduction. In: WILSON, S. R. (Ed.). **Margaret Atwood's Textual Assassinations**. Columbus: The Ohio State University Press, 2003, p. xi-xv.

WINTERSON, Jeanette. **The Stone Gods**. New York: Penguin Books, 2013.

PARTE III

CORPOS

**UTÓPICOS/
DISTÓPICOS:**

EM OUTRO

EM OUTRO

CORPUS

Na pele de Astérion: a transgressão do corpo no conto “Dívida”, de Abilio Godoy

Ana Claudia Aymoré Martins

Em um de seus textos mais célebres, o ensaio *O erotismo* (1957), Georges Bataille, ao refletir sobre as conexões entre o erótico e o sagrado, observa que ambos obedecem a um incessante movimento entre dois polos: o interdito e a transgressão. Se, de acordo com uma dada concepção do “humano” (fundada numa associação, no pensamento ocidental, entre humanização e as constituições das primeiras formas de integração comunal, mas também herdeira de uma tradição religiosa judaico-cristã que tem no Gênese bíblico seu arcabouço mítico), a interdição é o marco de sua formação primeira, a qual define as esferas das normas coletivas, do trabalho e das ações “úteis”, para Bataille – embora a ambivalência entre os dois mundos, do interdito e da transgressão, seja uma marca inescapável da vida humana – é na transgressão que a experiência interior e mais profunda realiza-se, na medida em que permite a superação da angústia que funda o interdito e a realização do desejo que nos leva a infringi-lo:

Aqueles que ignoram, ou só experimentam furtivamente, os sentimentos de angústia, de náusea, de horror [...], não lhes são suscetíveis, mas o mesmo se dá com aqueles que se deixam limitar por tais sentimentos. Esses sentimentos nada têm de doentio; mas são [...] o que a crisálida é para o animal perfeito. *A experiência interior* do homem é dada no instante em que, quebrando a crisálida, ele tem a consciência de dilacerar a si mesmo, não a resistência oposta de fora. A superação da consciência objetiva, que as paredes da crisálida limitavam, está ligada a essa inversão. (BATAILLE, 2014, p. 62)

Se, nas exclusões e proibições em que se sustentam o interdito, o principal alvo é o da contenção da violência (a “pulsão de morte” freudiana), o erotismo – entendido como os âmbitos múltiplos de uma energia sexual desconectada da função meramente reprodutiva – acaba sendo também atingido, enquanto o sagrado – designado negativamente pela esfera do interdito e positivamente pela esfera da transgressão ilimitada – absorve e transfigura o erotismo nas formas de êxtase, exuberância ou misticismo. Daí a aproximação, expressa desde os povos antigos, entre o ato de amor e o sacrifício, cuja principal remanescência, para a cristandade, seria encontrada na obsessão pela imagem do Cristo/Cordeiro crucificado. Porque, segundo Bataille,

O que o ato de amor e o sacrifício revelam é a *carne*. O sacrifício substitui a vida ordenada do animal pela convulsão cega dos órgãos. O mesmo se dá com a convulsão erótica: ela libera órgãos pleróricos cujos jogos cegos prosseguem além da vontade refletida dos amantes. [...]. O movimento da *carne* excede um limite na ausência de vontade. *A carne* é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência. A carne é o inimigo nato daqueles a quem obseda o interdito cristão, mas se, como creio, existe um interdito vago e global que se opõe sob formas que dependem dos tempos e dos lugares à liberdade sexual, *a carne* é a expressão de um retorno dessa liberdade ameaçadora (BATAILLE, 2014, p. 116).

Em última análise, portanto, o sacrifício representaria esse deslizamento religioso do impulso erótico, a expiação da culpa pela transgressão, vista como pecado. Através e a partir do sacrifício, a dívida da carne – exposta, convulsa, tensionada, transformada – é paga, proporcionando o retorno à “normalidade”/normatividade.

É justamente com o título de “Dívida” que o escritor fluminense radicado em São Paulo Abilio Godoy nomeia um dos contos que compõem o volume *Plano de fuga*, publicado no ano de 2013. Nele, a personagem-narradora é surpreendida pelos/as leitores/as em meio a um sonho:

Não adianta. Nem sonhando eu consigo me livrar da culpa. Não adianta, repete um dos carecas enquanto o outro balança a cabeça desesperançada. Sobre a maca, em posição ginecológica, tento esquecer a vergonha enquanto eles me examinam. Vejo o vulto do meu pai sentado numa poltrona. A brasa do seu cigarro brilha na penumbra. O eco gelado dos instrumentos me causa desconforto. Está vendo isso?, pergunta um dos carecas, convidando o outro a inclinar-se mais e debruçando-se entre as minhas pernas. A emancipação está bloqueada. Todas as possibilidades de revolução estão bloqueadas. Sim, concorda o segundo, tirando do bolso do jaleco uma faca comprida e curva. Vamos ter que sacrificar. Meu pai se levanta. Só quando a luz amarela da lâmpada o alcança, enxergo seu velho avental imundo de sangue. A carne podre descolando-se do rosto. Dois buracos escuros no lugar dos olhos. Ele recebe a faca do careca e, com a outra mão, na qual só sobraram os ossos, palpa meu peito, à procura do coração. Suas falanges nuas são ainda mais frias do que o metal que me dilacera o tórax.

Acordo sufocando e me agarro com força ao tapete [...]. (GODOY, 2013, p. 31)

O sonho assume progressivamente, como vemos, os contornos aterrorizantes e hiperbólicos do pesadelo, associado a um sentimento de culpa: nele, o exame ginecológico é o objeto de vergonha, que a presença do pai cadavérico amplifica. O corpo violado e exposto na maca, um corpo cujas capacidades de emancipação e revolução estão condenadas ao fracasso, segundo o veredicto dos anatomistas, deve ser, portanto, sacrificado. A quem pertence, e o que é esse corpo, essa carne revelada simultaneamente na ênfase aos genitais (o lugar por excelência do erotismo) e na forma de sacrifício (o gesto por excelência do sagrado)?

A personagem desperta, e pouco a pouco somos apresentados a esse corpo interdito e ao mesmo tempo violado, bloqueado e destinado à imolação. Nos parágrafos seguintes, as referências a um despertar noturno para o trabalho, à espera de um cliente, ao consumo de cocaína, ao beijo de batom no espelho,

à reminiscência do sexo no banheiro da universidade com o “bonitinho do centro acadêmico [...]” (p. 32) que não é cobrado pelo encontro remetem, numa suposição inicial, a uma mulher prostituta; apenas um pouco adiante, quando a campanha da casa toca e a personagem comenta “Engulo o comprimido com um copo d’água. Melhor garantir a ereção.” (p. 32), o corpo travesti é revelado, e passamos a compreender um pouco melhor as recorrentes alusões à interdição e à culpa nas passagens iniciais (da própria narradora que nem em sonhos consegue livrar-se da culpa, do bonitinho do centro acadêmico que mergulha em acessos de remorso após a consumação do sexo no banheiro).

Como já nos alertara Foucault em seu ensaio sobre o corpo utópico, o corpo

[...] não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas fontes próprias de fantástico; possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos, ainda mais obstinados que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos [...]. Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. [...] [As utopias] nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez se voltem contra ele. (FOUCAULT, 2015, p. 11)

Há, portanto, inscritas no/para/a partir do corpo utópico forças opostas e contraditórias, que o ressemantizam e transformam – “Máscara, signo tatuado, pintura” (p. 12) -, enquanto, por outro lado, invocam contra ele potências aterradoras: “a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo” (p. 12). Corpos heterotópicos, como o filósofo francês define em outro ensaio, contraespaços de desejos e vivências transgressoras, que a ordem da sociedade hegemônica tenta normatizar. Ou, ainda, que se associam à derradeira imagem da heterotopia em Foucault: não a ilha consolidada na geografia do mundo como as utopias clássicas, mas o navio que a desbrava (Cf. FOUCAULT, 2015, p. 30). Ou, ainda, “o artifício flutuante” do gênero de que nos falou Butler (BUTLER, 2016, p. 26): de todo modo, não a utopia da permanência, mas a da travessia.

Na economia do texto de Abílio, portanto, o corpo da personagem é esse corpo utópico que busca resistir, embora devastado pelas forças distópicas de uma realidade que o tenta anular e neutralizar, à qual ele deve ser sacrificado exatamente para que as “possibilidades de revolução [...] [sejam] bloqueadas”. Sob o ponto de vista referencial da norma, o corpo utópico é semantizado como o outro inaceitável, o monstro; nesse sentido, não podemos esquecer que, etimologicamente, monstro, *monstrum*, deriva do verbo em latim *monere*, mostrar, indicar, apontar, chamar a atenção (SACCONI, 2010, p. 1405). Ou seja: aquele que revela o que deveria permanecer oculto (GIL, 2006, p. 79), visto que desafia as codificações do senso comum e, conseqüentemente, ameaça as ordenações sociais historicamente constituídas baseadas em hierarquias, conformações e estereótipos de classe, raça, religião, gênero e sexualidade. Segundo Gregory Claeys:

O monstro tem funcionado como um tipo de alter ego ou espelho para a autodefinição e afirmação da vida humana, e um meio de refletir a respeito de identidade e diferença. Como bodes expiatórios, monstros são protótipos alternativos e sobrepostos para judeus, alienígenas, bruxas, todos aqueles que se constituem em projeções de nossos medos, concentrados em entidades cognoscíveis. Sua construção representa uma história paralela e cumulativa das ideias de antagonismo, exclusão, ostracismo e destruição. (CLAEYS, 2017, pp. 78-79, tradução nossa)⁷³

Portanto, os modelos dominantes de apreensão das subjetividades impõem ao corpo utópico transgressor uma teratologia. Essa imposição estigmatizante e autoritária é representada no conto de Godoy na figura paterna, que em forma de espectro descarnado dilacera o corpo estendido (indefeso) na maca, e que

73 No original: “The monster has functioned as a kind of alter ego or mirror for humanity’s self-definition and affirmation of life, and a means of reflecting on identity and difference. As scapegoats, monsters are alternative and overlapping prototypes for Jews, aliens, witches, all of whom are projections of our fears, concentrated into comprehensible entities. Their construction represents a parallel and overlapping history of ideas of antagonism, exclusion, and destruction.”

nas lembranças da narradora apresenta-se como um açougueiro, de cujo lar ele/ela fugira há tempos – “[...] aquele espaço que por mais de cinco anos tinha sido meu inferno” (p. 33) -, e ao qual retorna apenas para o velório do genitor, tendo sido o pai morto por um dos animais que ele costumava retalhar em seu ofício.

Ao final do conto, mais uma vez a personagem busca, no sono e no esquecimento de seu corpo violado e reduzido a fragmentos de identidades corrompidas pela exploração monetária (o “engravatado”, o cliente a quem a narradora repugna mas submete-se, é o signo ostensivo do poder do sistema normatizante, que é também, como sabemos, marcadamente hipócrita), seu plano de fuga. Deita-se novamente sobre o tapete, que só então revela sua verdadeira consistência:

Recolho do chão os peitos e a peruca. Meu reflexo no espelho não se parece em nada comigo [...]. Deito-me mais uma vez sobre o tapete da sala. Tenho dificuldade para respirar. Um infarte agora seria o final previsível de uma velha piada, repetida nas vielas e nos becos. Talvez só mais um ataque de pânico. Viver é questão de probabilidade. Nu, coberto de suor, sobre o couro do assassino do meu pai, espero que meu coração se decida. (GODOY, 2013, p. 36)

Assim, o lugar do repouso para o corpo violado em sua integridade e existência digna, fragmentado nas partes que o constituem apenas como fetiche e mascarada (“Recolho do chão os peitos e a peruca”), o lugar do sono e dos sonhos, é – e só pode ser – a pele do assassino do pai repressor: como nos mostram Chevalier e Gheerbrant, “[c]ertos psicanalistas também viram no touro a imagem do pai descontrolado, como um Urano, castrado pelo filho, Cronos. Outra forma do complexo de Édipo: matar o touro é suprimir o pai.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p. 894). A utopia do corpo liberto dos dispositivos de regulação – de gênero, da sexualidade, do lugar social dos indivíduos – encontra-se representada nessa pele, monstruosa e forte, brutal e feroz, mas também

fecunda⁷⁴, sobre a qual talvez o “coração se decida”. Portanto, utopia inconclusiva e em trânsito: nesse sentido, põe entre parênteses a leitura transparente de sua alegoria mítica mais ostensiva, aquela do embate entre Teseu e o Minotauro que parece atualizar-se no conto. No verbete dedicado ao monstro cretense do *Dicionário de mitos literários*, André Peyronie (PEYRONIE, 1998, pp. 648-650) nos mostra que, se a interpretação mais recorrente do mito aponta para o combate entre a bestialidade arrebatada semantizada pelo ser taurino-antropomórfico, de um lado, e a humanidade racional e guiada pelo cálculo, representada pelo herói semidivino (com uma clara superioridade do segundo sobre o primeiro), sua dimensão simbólica vai tornando-se mais complexa a partir da modernidade – encontrando o ápice de sua ambiguidade no magnífico conto de Borges *A casa de Astérion* (1949). Nele, o Minotauro não é apenas o inimigo monstruoso, voraz e bestial da humanidade, a ser derrotado pela coragem e astúcia do príncipe de Atenas – o “corpo estranho”, ele próprio resultado de uma sexualidade aberrante⁷⁵ – mas Astérion, o “celeste”, possivelmente quem “tenha criado as estrelas e o sol e a enorme casa” (BORGES, 1995, p. 55).

Sob essa ótica, a contraposição superficial Teseu/Minotauro é borrada, os papéis se invertem ou chegam a se amalgamar, quando “o Minotauro torna-se a imagem de si mesmo que Teseu descobre ao descer no labirinto” (PEYRONIE, 1998, p. 649). No desfecho do conto, sobre (mas também na) pele do touro/Astérion, a personagem de Abílio Godoy tem paga a dívida da morte paterna, mas ainda não (*noch nicht*, diria Ernst Bloch) a sua própria, que se projeta em aberto ao final da narrativa. Ele/ela, ainda incapaz de reconhecer a si no espelho, ainda temendo as (im)probabilidades de sobrevivência num mundo hostil, precisa percorrer o complexo palácio projetado por Dédalo não uma vez e de forma guiada como o

74 O *Dicionário de símbolos* esclarece que o touro indomado, na tradição grega, é o animal consagrado a Poseidon (deus dos oceanos e das tempestades, frequentemente associado à violência) e a Dioniso (deus da virilidade fecunda). Também no *Rig Veda* hindu “[o touro é] o feroz Rudra que muge [...], cujo sêmen abundante [...] fertiliza a terra” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p. 890).

75 Afinal, como se encontra na maior parte das fontes gregas da lenda, o Minotauro é o rebento do desejo da rainha Pasífae pelo touro de Poseidon, o que alude a antigas e arraigadas concepções de um caráter desviante, e portanto apenas normatizado através de interdições ou castigos, da sexualidade feminina.

herói ateniense, mas por vezes inúmeras como o filho bastardo de Minos, vestir a pele do algos de seu pai, ser, ele/ela, Minotauro: seu plano de fuga encontra-se, afinal, não para fora mas para o interior do labirinto, em seu âmago onde vivem os corpos transgressores e não-domesticados, de onde, no conto borgiano, Astérion proclama sua liberdade, que é a afirmação de sua singularidade:

Outra afirmação ridícula é que eu, Astérion, seja um prisioneiro. Repetirei de não há uma porta fechada, acrescentarei que não existe uma fechadura? Mesmo porque, num entardecer, pisei a rua; se voltei antes da noite, foi pelo temor que me infundiram os rostos da plebe, rostos descoloridos e iguais, como a mão aberta. (BORGES, 1995, p. 53)

No entanto, e esse traço não pode deixar de ser observado, do centro de sua morada o Minotauro de Borges afirma sua existência singular nomeando-se: “eu, Astérion”. A narradora de Abílio Godoy jamais declara seu nome; sob esse aspecto, poderia aproximar-se, com maior propriedade, ao monstro inomeado mais conhecido da literatura do Ocidente, a infeliz criatura de Victor Frankenstein. Para Julio Jeha, o monstro de *Frankenstein* é “considerado indigno de um nome”, resultando em “uma coisa sem designação, um desejo frustrado, um grito de dor no vácuo” (JEHA, 2007, p. 26). Na economia do texto de Mary Shelley, portanto, a ausência de um nome representa (de forma dramática) a desumanização do monstro, a total interdição – como nos diria Bataille – de sua existência, a negação definitiva de seu lugar no mundo.

Penso que algo definitivamente diverso ocorre no conto de Godoy, e que embora essa diferença de significado parta, de forma mais evidente, da distância que há entre a ausência de um nome e a ausência de sua determinação na mancha tipográfica (sobretudo numa narrativa em primeira pessoa), não se restringe a essa mera constatação. Pelo contrário, talvez possa consistir menos numa interdição e mais num outro aspecto transgressor, aquele que sublinha a dissociação entre as possibilidades heterotópicas e os limites da linguagem. Em *O uso dos corpos*, o filósofo italiano Giorgio Agamben ressalta que o processo da antropogênese

norteia-se por dois aspectos fundamentais: o de não estar nunca acabado e o de se iniciar a partir da formação da linguagem, a qual é sempre insuficiente para representar as potencialidades e multiplicidades da vida.

O evento antropogenético coincide, portanto, com a fratura entre vida e língua, entre o vivente e o falante; mas, justo por isso, o tornar-se humano do homem implica a experiência incessante dessa divisão e, ao mesmo tempo, da igualmente incessante e nova rearticulação histórica do que foi dividido desse modo. O mistério do homem não é aquele, metafísico, da conjunção entre o ser vivo e a linguagem (ou a razão, ou a alma), mas aquele, prático e político, de sua separação. Se o pensamento, as artes, a poesia e, em geral, as práticas humanas têm algum interesse, isso se deve ao fato de que eles fazem girar arqueologicamente no vazio a máquina e as obras da vida, da língua, da economia e da sociedade para remetê-las ao evento antropogenético, para que nelas o tornar-se humano do homem nunca seja realizado de uma vez por todas, nunca cesse de acontecer. (AGAMBEN, 2017, p. 234)

Assim, mais do que uma marca de desumanização, a não-nomeação consistiria, em "Dívida", numa humanização cujo caráter transgressor consiste, também, num desafio à linguagem, ação cuja natureza não é apenas estética mas também política: nesse sentido, a ausência de nome – assim como outras características da construção formal do texto, como a flagrante economia de adjetivos que possam determinar uma marcação precisa de gênero – remete à necessária reflexão acerca dos problemas de associação entre nome próprio, sexo biológico e identidade de gênero, ou mesmo, de modo mais geral, à generificação binária da linguagem. A única liberdade possível, então, é justamente a do labirinto sem fim do tornar-se humano, que se abre através da tessitura ficcional mas se expande para além dela, nas possibilidades não alcançadas pela salvação segura e predeterminada, através do fio.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos**. Homo Sacer, IV, 2. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BORGES, Jorge Luis. **O aleph**. Tradução Flávio José Cardozo. 9ª ed. São Paulo: Globo, 1995.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva *et al.* 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CLAEYS, Gregory. **Dystopia: a natural history**. A study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions. Oxford: Oxford University Press, 2017.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico/As heterotopias**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2015.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

GODOY, Abilio. **Plano de fuga**. Rio de Janeiro: Prumo, 2013.

JEHA, Julio (org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

PEYRONE, André. Minotauro. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind *et al.* 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. pp. 645-650.

SACCONI, Luiz Antonio. **Grande dicionário Sacconi da língua portuguesa**. Comentado, crítico e enciclopédico. São Paulo: Nova Geração, 2010.

A distopia feminista em *Puesta en claro*, de Griselda Gambaro: América Latina em cena⁷⁶

Laureny Aparecida Lourenço da Silva

As perspectivas sobre gênero, bem como sobre textos de autoria feminina, vêm levantando questões acerca do ativismo feminista na sua criação e recepção. Quando se trata de estudos teatrais na América Latina, argumenta-se que “[a] nalisa-se o organismo social-individual, objeto da representação, quando está constituído por uma série de relações de poder que perpassam as relações entre as figuras e que se materializam em frases, gestos, história, vestuário” (CONTRERAS, 1994, p. 4).⁷⁷ Assim, no fervilhar das novas tendências teóricas sobre os estudos de gênero, alinhados com os estudos teatrais latino-americanos, procuramos pensar a questão da representação identitária da mulher na peça *Puesta en Claro* (1974), da dramaturga argentina Griselda Gambaro (1928). A análise da cena gambariana se dará por dois vieses: o discurso e o corpo da personagem feminina da peça em estudo.

As peças da autora, especialmente das décadas de 1970 e 1980, revelam-nos personagens femininas que contestam o poder estabelecido, em todas suas manifestações, e buscam dar voz às mulheres silenciadas, violentadas e submissas no contexto literário e social. Significa dizer, através do sentido distópico das obras teatrais de Gambaro, que ela renova a busca pela saída do sistema opressor vigente.

Clara, primeira personagem feminina gambariana a protagonizar uma peça⁷⁸, é submetida a um processo de opressão que pode ser definido como distópico. Esse processo desvela o inferno patriarcal da discriminação, coerção e violência que Clara sofrerá após aceitar os ideais de “felicidade” a ela oferecidos:

76 Agradeço imensamente à Izabel Brandão pela leitura e revisão deste capítulo.

77 Todas as traduções da língua espanhola, exceto quando indicado, são minhas.

78 Antes de *Puesta en claro*, as obras da autora argentina eram centradas em protagonistas masculinos, a exemplo de *El desatino* (1965), *Las paredes* (1966), *Los siameses* (1956) e *El campo* (1968).

família, lar e amor. Para Cavalcanti (2003, p. 338), “essas ficções expressam de forma importante desejos e esperanças utópicos pertinentes às mulheres”. É com base nesse contexto que fazemos a análise do texto dramático⁷⁹ de *Puesta en Claro* já que se insere nesse espaço da busca da representação, do lugar, do pertencimento, da escrita, conectados aos estudos de gênero através da luta pela transformação dos legados colonialistas⁸⁰ em novos discursos contestatórios, e também que se conectam às utopias/distopias contemporâneas através do mesmo princípio: o feminino como lugar do/pelo/no outro.

É possível uma “puesta⁸¹” em claro?

O título da peça, *Puesta en claro*⁸², sugere ideias de verdade e mentira – paradoxo moderno – que são substituídas por um questionamento da verdade absoluta: toda reflexão (ou visão) depende do referencial adotado por quem analisa (ou vê) algo. Clara é cega. Ela é também, metonimicamente, uma metáfora da própria Argentina. Ilumina-se, através da personagem, a história latino-americana e a condição humana, que são desenhadas, segundo Gambaro, através do exercício abusivo do poder e dos mecanismos da violência.

Quando a autora escreveu a peça, em 1974, já havia, no contexto político e social argentino, as premissas da posterior ditadura militar (1976-1983), o que a levou a questionar uma *puesta en claro*. Expressões da peça como “Vê? Não vejo! Cegamente. Os vi. Está tudo tão escuro”, funcionam como metáfora de uma Argentina que fecha(va) os olhos aos acontecimentos que sucedem no cenário – real – de sua vida política, social e econômica.

79 Analisamos aqui somente o texto dramático (a peça em si) e não o texto espetacular, i.e., aquele que foi montado (encenado) àquela época.

80 Para um estudo mais aprofundado sobre a temática, ver “La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano”, de Breny Mendoza, 2010.

81 *Puesta* denomina, na linguagem teatral, em língua espanhola, a encenação, a montagem de uma peça teatral. *Puesta en escena* é o ato de encenar, de montar a peça.

82 Como se trata de uma obra teatral moderna, os diálogos traduzem a forma coloquial, nem sempre em concordância com a norma padrão de escrita. A partir daqui, ao citarmos da peça, anotaremos apenas a paginação da edição de 2008 utilizada neste capítulo. Vide referências.

Clara e a família “construída”

O ambiente da Cena I do primeiro ato é de uma sala de hospital, muito precária, onde há somente um tamborete e uma cama hospitalar. A personagem Clara encontra-se apoiada contra a cabeceira da cama, vendada na parte superior da cabeça “incluindo os olhos” (p. 131), observação feita na rubrica do texto. Neste momento já temos um palpite de que a paciente, provavelmente, foi operada e espera sua recuperação. Então, surge no cenário o Doctor, homem de uns 40 anos, cabelos pretos, bigode. Veste um jaleco branco que lhe concede um “ar muito profissional” (p. 131).

O diálogo que segue a rubrica é de intimidade entre os personagens e já se apresentam mostras de suas personalidades: um médico que engana a paciente; que faz brincadeiras estúpidas – como colocar um sapato sujo nas mãos de Clara e pedir a ela que o cheirasse, pôr os dedos em sua boca até quase fazê-la vomitar; que usa imperativos como demonstração de autoridade.

E a paciente submissa, Clara, que começa a contar-lhe que sonhou com seus filhos, que passeavam juntos, mas não menciona a presença do Doctor e isso o incomoda. Ele brinca com Clara e a humilha, até que ela lhe pede desculpas: “Clara: Não se irrite. Estavam seus filhos. Eram como você, loiros, de olhos azuis. Eu sempre vivi entre negros” (p. 132).

[...] as distopias críticas feministas reencenam as experiências de opressão das mulheres como sujeitos subalternos sob o patriarcado, expondo-nos ao perigo da repetida afirmação dos sistemas dominantes, de caráter androcêntrico, heterossexual, etnocêntrico, classista e capitalista (CAVALCANTI, 2007, p. 3).

O cenário da peça em questão assemelha-se ao das obras de Samuel Beckett, do teatro do absurdo, configurando-se como um espaço imaginário. Por exemplo, temos a impressão de que a Cena I ocorre em um hospital, pelas indicações de figurino do Doctor e pelas características da cama no centro do palco. Entretanto, esse cenário poderia corresponder a outros espaços, como

uma casa, uma clínica; não há a confirmação de sua localidade e nem de sua temporalidade.

Podemos dizer que na literatura distópica, em especial análise, nesta obra de Gambaro, apresentam-se espaços imaginários que são desenhados como lugares capazes de comparação com a realidade trazendo sensibilidade à leitura/encenação. O cenário imaginário, diz Anne Ulbersfeld (2005), é aquele que está fora do espaço e do tempo. O espaço cenográfico mantém-se estável na maioria das peças da autora, propondo um lugar determinado, fechado, reconhecível pelos leitores/as espectadores/as (quarto, sala, cozinha etc.). O mundo de Clara é invisível, seus olhos estão cegos. Sua visão do mundo externo e interno é dada pelo olhar dos outros.

Após a retirada dos curativos, que foram excessivos – caracterizando uma marca do grotesco –, como o Doctor admite (entre risos), a cicatrização da cabeça da paciente está perfeita, mas ela não consegue enxergar. Como Clara não vê, pelo menos nesta parte da peça, e diz isso ao médico, ele se enfurece e retira o pedido de casamento e todas as “ofertas” que tinha feito a ela: casa, família, amor. Então, a negociação – porque é uma troca de favores: ele a “curou”, agora ela se casa com ele – é desfeita no intento de fazê-la dizer que enxerga, que vê, que está curada da cegueira. De acordo com Cavalcanti (2003, p. 339) tais elementos ficcionais podem ser definidos como utópicos por codificarem a insatisfação das mulheres diante do *status quo* e sua busca por espaços alternativos à história, pelo “bom lugar” (*eu-topos*).

Clara: O senhor... se casaria comigo?

Doutor: Claro. Pensei nisso agora. Mas não sou velho. Poderíamos tratar-nos por você.

Clara: Que pena que não vejo.

Doutor: Eu sim. (*Reage bruscamente*) Como que não vê?

Clara: É a verdade.

Doutor (ofendido): Então, eu não disse nada. Não prometi nada. Nem casa, nem casamento. (*Tira-a de seus joelhos*). É assim que me agradece? (p. 136-137).

Nesse excerto da peça, vemos como a realização social está diretamente relacionada à formação de uma “família perfeita”. O Doctor representa, metonimicamente, a sociedade patriarcal e conservadora, que a Argentina – e toda a América Latina – buscava como ideal familiar, nos anos ditatoriais. E, infelizmente, até os dias atuais. Como a cena tem a propriedade única, nas artes de ficção, de mostrar por ostentação e mimetismo o mundo possível do universo dramático, a comparação termo a termo com o mundo real (ou vivenciado como tal pelo espectador) se impõe por ela mesma (PAVIS, 2005, p. 242).

A Cena II mostra uma casa simples: “Uma mesa com uma jarra cheia de água, um banquinho, algumas cadeiras. A cama ao fundo. Duas portas, uma de entrada, outra de saída” (p. 139). Porém, as mentiras do Doctor continuam e quando Clara lhe pergunta se a casa é linda, ele olha ao seu redor e diz que é um palácio. Naturalmente, o “mau lugar” (MAHONEY, 1994) é, exatamente, essa casa e aqui começa o inferno na vida de Clara.

Nesta cena, Clara pergunta sobre a suposta família do doutor, que diz que, a partir daquele momento, “tudo meu é teu, até a parentela” (p. 141). Entretanto, a “família” descrita pelo médico não se encontra e Clara começa a questionar, especialmente sobre os pais: onde estariam, se existiam etc. Mais uma vez, o texto faz referência à realidade do/a leitor/a espectador/a. A indagação da personagem sobre seus pais também pode ser lida como uma representação da procura de muitos pais argentinos por seus filhos desaparecidos na época da ditadura militar.

[...] é um momento em que maneiras de conhecer e representar o mundo que privilegiam e negociam espaço sob formas renovadas estão assumindo importância e eficácia estimulantes. É um momento, portanto, aberto ao poder daquele discurso específico e orientado pela espacialidade: o da utopia (MOYLAN, 2003, p. 130-131).

Estabelece-se, assim, uma relação entre a obra teatral e a estrutura social, ou seja, entre a ficção (textual ou cênica) e a sociedade real em que ela foi produzida e na qual é recebida. Não podemos evitar a comparação entre as duas dimensões. Porém, evitamos supor que a realidade deixa uma marca direta, mimética, na produção teatral. “É justamente a deformação que é pertinente e reveladora” (PAVIS, 2005, p. 248).

Doutor: Sim. Família completa. Tua e minha. Mas me equivoquei. Morreram. (*Censurando-se*) Não se deve prometer tanto! Depois começam as reprovações. Quem as aguenta?

Clara: É estranho que tenham morrido... (p. 140).

Durante a peça há momentos que nos deixam na dúvida se Clara, realmente, vê ou não. E nessa relação dialógica que se estabelece entre ver/não ver, buscamos respostas no texto gambariano e entendemos que a cegueira de Clara é falsa. De acordo com a situação, do interesse que determinado momento lhe oferece, Clara vê ou não vê. É um discurso de resistência, que pode ser lido pela via da contestação de sua fragilidade.

Para Moylan (2016), as distopias literárias podem expressar uma recusa à sociedade contemporânea, “o princípio distópico em ficção configura-se pela representação, de forma condensada, de determinada temática social. [...] a obra distópica age para desnaturalizar o que é tido como “natural”. A distopia feminista em *Puesta en claro* também é algo da ordem do discurso: está nas relações discursivas que se estabelecem entre a personagem Clara e seus algozes. Segundo Susana Funck (2005, p. 9):

[...] é através do discurso que podemos estabelecer práticas de resistência e de protesto. Especificamente no que tange à representação da mulher [...] oferecer modos alternativos de representação, seja pela ironia ou pela dramatização da opressão ou marginalidade.

Clara desconstrói todo o estereótipo de fragilidade feminina e, também, de dependência de outros devido à sua cegueira. Não, Clara não é frágil; não é dependente dos outros. Ela manipula a situação, à sua maneira: ora submetendo-se, ora rebelando-se, mas não deixa de demonstrar sua força e coragem através de seu discurso contestador. Para tanto, utiliza-se de ironias e provocações, e também da imagem que seu corpo “frágil e cego” oferece para auxiliá-la na conquista de liberdade.

E ao tempo em que algumas distopias feministas desafiam essas estruturas constrictivas aos sujeitos feministas simplesmente tornando-os visíveis sem vislumbrarem, contudo, possibilidades alternativas; outras se mostram engajadas com a restauração de espaços-tempos utópicos, representando assim uma faceta mais visionária do/s feminismo/s (CAVALCANTI, 2007, p. 3-4).

Gambaro questiona, através de Clara, o modelo tradicional feminino, cujo corpo e comportamento amoldam-se aos padrões de perfeição ocidental, entregando a seus/suas leitores/as personagens femininas que criticam os valores preestabelecidos. Em um sentido mais amplo, trata-se também da expressão dos conflitos humanos como forma muito peculiar de humor, ao focar a problemática existencial do indivíduo em um contexto social adverso, hostil e humilhante, indo de uma atitude especialmente sensível, até as sutis marcas das relações e das forças da conduta humana.

Através de algumas rubricas da Cena II, podemos ver como Clara constrói e, posteriormente, desconstrói as imagens de feminilidade⁸³, suavidade e pureza que lhe são atribuídas no início da obra, exemplificando uma das características constituintes do feminismo na diferença. Sua atitude, no diálogo com o personagem Abuelo, passa do tom “impessoal” para “com ternura”, depois de “sem ternura”

83 Uso feminilidade nos termos de Mary Russo (2000, p. 70-72, grifo da autora): “como a relação entre o simbólico e o cultural constrói a feminilidade e a condição de Mulher, e a experiência de *mulheres* (como variadamente identificadas e sujeitas a múltiplas determinações), podem se reconciliar no sentido de um modelo dinâmico de uma nova subjetividade social”.

para “fria”, e em seguida de “com ódio” para “docemente”, retomando sua postura inicial. Todo o discurso, explícito e implícito, encontra-se temperado de ironia e/ou carinho, lidos no uso ambivalente da palavra *vovô*.

Clara (impessoal): Mais suavidade, avô.

Clara (levanta a mão, tateia, lhe passa a mão pela cara. Com ternura):
Está velho.

Clara (sem ternura, incômoda): Velho.

Clara (fria): De onde não te interessa.

Clara (Com ódio): Cuida-me. Dá-me de comer. Velho.

Clara (fria): Vovô, como você está velho. Pronto para morrer.

Clara (senta-se. Docemente): Vovô, não quero que você morra.
(p. 146-147).

O protesto discursivo⁸⁴ que opera Clara, dentro dessa casa fantasiada, dessa família “construída”, dessa mãe e esposa “admiráveis”, é com a intenção de deslocar o olhar social para as questões relacionadas ao feminino e, mais especificamente, aos papéis que a sociedade impõe a todas as mulheres através “do esperado”.

Vítimas e algozes: a violência distópica

Os personagens da peça se organizam em núcleos que poderíamos subdividir em: as vítimas e os algozes. Os companheiros da protagonista Clara são os marginais do sistema, representados na instituição familiar pelo avô submisso e o filho doente mental, Juancho. Enquanto o Doctor – chamado

84 Termo definido por Izabel Brandão em Retecimentos do humor na poesia de Grace Nichols: um perfil do grotesco feminino em “Weeping Woman” (2011).

poucas vezes pelo nome de Augusto – forma junto com os “filhos”, Félix e Lucio, o segundo núcleo.

Juancho passa-se por idiota, despercebido, adormecido para não compactuar com as ações de seus “irmãos”, mas também para não ser testemunha das maldades contra Clara. “*Clara: Juancho... (Juancho levanta a cabeça, olha para ela) O que você tem? / Juancho (encolhe os ombros): Dormia...*” (p. 156). Ele, juntamente com Clara (mulher, pobre e cega) e o Abuelo (velho e pobre), são os marginais sociais e tentam encontrar uma saída do sistema opressor no qual estão submetidos.

A revelação da situação enganosa em que vivia Clara tem início a partir do final da Cena II, quando ela começa a questionar a realidade em que está inserida: os filhos e a casa. Estes, Félix e Lucio, ameaçam o Abuelo com uma faca e usam de terror psicológico o tempo todo. Clara já tem as confirmações de que necessita para saber que os seus supostos “filhos” não são crianças, “*têm barba*” (p. 153), e esta certeza, de que os filhos são adultos, permite-nos, – a nós leitores/as espectadores/as⁸⁵ –, verificar a existência de um papel destabilizador nesta relação familiar.

A atuação cênica e as falas de Clara, a partir da Cena II, começam a mudar. Ela percebe a família que tem – que, na verdade, lhe foi imposta – e também começa a agir diferentemente da “postura esperada” pelo Doctor, e por toda essa falsa família: um simulacro da sociedade patriarcal e miserável dos anos 70, na Argentina. A desconstrução dos papéis sociais impostos à Clara começa aqui. Em um momento de raiva, Clara revela sua indignação por ter sido enganada pelo Doctor e seus filhos. Suas palavras questionam os papéis preestabelecidos pela sociedade – no seu caso, ser mãe – e ela ameaça deixar de seguir o seu, se eles não se comportarem adequadamente, como filhos.

Clara (como se o visse): Não diga isso!

Lúcio (com tom normal): E por que não? Quem me proíbe?

85 Aqui, trata-se do papel dialógico no texto dramático, nos termos de Bakhtin (2010[1965]).

Clara: Mas assim não pode ser. Assim não pode ser. (*Tratando de pôr ordem*) Aceito vocês grandes. São meus filhos. Aceito vocês grandes. Mas procedam como filhos! (p. 153).

Assim, temos a mudança que Clara promove em sua postura – psicológica e comportamental – ao longo da peça, mudança esta que podemos atribuir a uma possível intenção da autora em desconstruir a configuração das personagens femininas ocidentais, através do desfecho que Clara dará à peça.

O núcleo de algozes continua a assediar a personagem feminina de várias formas: prendem suas mãos, sujeitam-na contra a parede, levantam suas roupas. Ela escapa de todas as coerções até que, pelo uso da violência, Félix “se lança sobre Clara” (p. 159) e ela sofre a violação de seu corpo. O estupro é uma das consequências que Clara sofre por estar em “certo” meio masculino que vê seu “corpo marcado pela diferença”.

(Lucio vai por detrás de Clara e a agarra. Félix se joga em cima dela. Juancho cobre a cabeça com os braços. Clara grita. Escuridão. Sobre os gemidos de Clara, Félix e Lucio cantam, liricamente) (p. 159).

Enquanto isso, Juancho e o Abuelo escondem-se, omitindo-se da responsabilidade de delatar os agressores de Clara, quando questionados pelo Doctor. Juancho é subjugado por Lucio, que lhe estapeia o rosto e lhe diz que pode dormir, ao que o outro responde: “*Juancho*: Sim. (*Mas insolitamente não dorme, olha*)” (p. 157). O Abuelo esconde a cabeça debaixo da almofada. “*Avô (Félix e Lúcio olham para ele, obscuros)*: Sou velho e fiquei dormindo como uma pedra. Ela não pode saber se eu dormia ou não. É cega. Não pode saber se a forçaram ou não. Como não vê, inventa. Se os meninos dizem o contrário, não se enganam. Veem” (p. 167). A violência sexual sofrida por Clara fica silenciada pelas vozes dos presentes mostrando a convivência masculina, o que coletiviza o estupro, colocando-os como cúmplices e colaboracionistas no processo.

[...] os corpos femininos são violentamente emoldurados pelas estruturas (ainda) patriarcais de poder nas quais se movem.

Apresentam-se bastante perceptíveis as simetrias entre as representações desses corpos e as noções de corpo-objeto e corpo disciplinado, teorizadas por Grosz (2000), indicadoras da ambiguidade deste gênero literário que, ao mesmo tempo em que critica implícita e contundentemente uma história de repressão dos corpos das mulheres, também perigosamente reafirma uma ordem binária sustentada pelo controle e opressão (CAVALCANTI, 2009, p. 5-6).

Pode-se interpretar essa violência como um sintoma do terror que determina a experiência histórica de uma sociedade que ainda não resolveu seus conflitos internos. Os conteúdos silenciados voltam-se sobre o indivíduo, deixando exposto o trauma. Estes conteúdos foram transmitidos, de geração em geração, através dos gestos e dos movimentos, sem a mediação das palavras, sendo gravados na memória coletiva.

O final (in)esperado

A Cena III inicia quando Clara entra na cozinha e senta-se em um banquinho, olha para Juancho, como se o visse, e questiona sua atitude inerte frente ao abuso sexual que ela sofrera. Neste trecho da peça, também ocorre a revelação da real idade dos “filhos” do Doctor. “Clara: Quantos anos você tem? / Juancho: Dizem... (*Bruscamente*) Trinta e dois” (p. 159). E Clara questiona, ainda mais, a indiferença de Juancho com relação à violência que os outros praticaram contra ela e contra ele mesmo. A autoria do estupro não é apenas em relação ao sistema ditatorial – metaforizado no ambiente da casa –, mas também aos próprios “filhos”, homens adultos, reforçando a violência de gênero que pode ser também doméstica.

Clara: Sim? Não se deu conta? Eu te chamei.

Juancho: Me chamou? (*Agita a cabeça*) Vim cansado e tirei um cochilo.

Clara: Que sorte, hein? Você não vê nada, como um cego.

Juancho: Sou meio bobo (*Se distrai como um bobo*) (p. 160).

Passado este momento, entra em cena o Doctor e recomeça seu jogo impositivo de papéis sociais a Clara. Quer uma mulher que se preocupe com ele, que lhe pergunte como foi o seu dia. Quer compreensão antes mesmo que sexo, alguém que lhe cuide os filhos. “*Doutor (maravilhado)*: É certo? Viu, Clarinha? Como tudo o que te contei era certo? São anjos. Quis trazer uma mãe à minha casa, uma mãe antes que uma esposa” (p. 161).

Também se pode ressaltar a crítica ao lugar do corpo feminino que Gambaro faz através de Clara: a posição social que lhe é imposta, quando chega à casa do Doctor e recebe seu título de mãe. Aqui tomamos o conceito de “mulher verdadeira” (Swain, 2007, p. 214), como aquela que alcança sua plenitude apenas ao se tornar mãe: a maternidade lhe é imposta como condição feminina. Então, sob essa visão crítica, Gambaro questiona este papel social imposto às mulheres e, mais incisivamente, sobre seus corpos, a partir do discurso de Clara e do seu corpo vilipendiado, cegado e tornado “mãe” em um contexto que é falso.

Mesmo com as violências sofridas, Clara pede –implora mesmo – ao Doctor que a deixe ficar, quando ele lhe diz que se divorciaria dela. Clara culpa-se por não ter preparado uma boa comida – “pelo menos tinha que saber cozinhar” (p. 171) –, outra das “funções” atribuídas às mulheres pela sociedade patriarcal. A personagem volta a questionar o Abuelo, agora com um tom forte e decisivo: “*Clara*: Você está contente? / *Avô*: Com quê? / *Clara*: Está me expulsando” (p. 171). E novamente interpela Juancho, que desta vez confessa que viu tudo que se passou.

Após tantas desilusões e com sua “falha” no papel de esposa e mãe, Clara resolve preparar uma torta. Entretanto, há em sua fala um símbolo do fato que posteriormente ocorreria na peça: as reticências que, por duas vezes, deixam espaço aberto para uma interpretação que antecipa o final. “*Clara*: Vou preparar... / *Avô*: Uma torta! / *Clara*: Sim. Para que fiquem contentes. Para que ... me perdoem. Tem dinheiro, avô?” (p. 172). Pode-se entender que Clara aproveita a fala do Abuelo para completar, no lugar das reticências, sua frase incompleta, propositalmente. Depois, ela deixa também nas reticências a intenção de sua

ação: “Para que ...”. Tudo fica interdito e nós leitores/as é que completamos as informações e, assim, revelamos a sagacidade do pensamento de Clara preparando seu desfecho desconstrutor. As personagens marginalizadas se unem e Juancho se impõe, pela primeira vez, em virtude das frases maliciosas do Abuelo para Clara, mas não sabem como podem superar a situação em que se encontram. Os submissos teriam saída?

Inicia-se a Cena IV e o ambiente é familiar: um jantar para a “família”. O Abuelo está com fome, mas o mau cheiro da comida que Clara fez não lhe deixa comer; o Doctor chega com seus “filhinhos” e todos riem quando o Abuelo lhes fala que Clara prepara um jantar. Um diálogo inicialmente estranho segue-se, pois Clara maltrata o Abuelo e Juancho e não os deixa comer da torta que fez, ao mesmo tempo em que tenta agradar ao Doctor. O que não se sabe, ainda, é com qual intenção ela tem essa atitude. Juancho não demonstra claramente se sabe o porquê, mas ele tenta avisar aos irmãos que não comam da torta – “*Juancho*: Não ficou boa. Não comam porquê ... Tem... / – e Clara friamente lhe corta a fala. Em seguida, o Doctor, Lúcio e Félix comem da torta e começam a passar mal. Caem mortos.

Com essa saída inesperada para o desfecho da peça – Clara torna-se assassina de quase todos –, há uma desconstrução no enredo e na evolução da personagem. Griselda Gambaro, com sua protagonista supostamente cega e frágil, mostra a possibilidade de uma (re)(des)construção do modo de **ver** (palavra-chave na peça) e ser **visto** na e pela sociedade. Esse aspecto está diretamente relacionado à importância dada a uma personagem historicamente marginalizada na literatura ocidental, a mulher, e representa uma luta por sua inserção no mundo, pela garantia de seus direitos, pelo respeito à sua diferença. Clara se redime do possível crime que cairia sobre ela com uma simples e eficaz explicação, quando é interpelada: “*Avô (aproxima-se e observa [o Doutor] com curiosidade. Com delicadeza levanta-lhe uma perna e a deixa cair. A Clara, tranquilamente):* O que você fez netinha? / *Clara: Nada, avô. Sou cega*” (p. 182).

Os marginalizados se unem e seguem, os três, guiados pelos olhos cegos de Clara, a debilidade mental de Juancho e o medo do futuro do Abuelo. O diálogo final retrata essa união, uma metáfora do que realmente deveríamos **ver**: o outro.

“*Juancho (estende a mão em direção a Clara): Clara, vê? / Clara (agarra a mão dele, apalpando): Se está acordado, vejo*” (p. 185).

O movimento feminista, nas artes em geral, tem se mostrado crucial em questões políticas através da conscientização por meio de trocas culturais. Uma peça como *Puesta en Claro* alinhada às distopias feministas, utiliza-se do estranhamento como recurso para tocar direta e criticamente em questões que envolvem a maternidade, a suposta fragilidade feminina e a violência reforçada pelos argumentos de Moylan (2003, 2016) acerca do papel político proposto pelas distopias ao promoverem meios de mudança.

A partir disso, perguntamos: Clara vê ou não vê? Ela manipula ou é manipulada? Ou os dois? Grotescamente Gambaro deixa a dúvida, dissimulando a cegueira de Clara, e leva-nos a pensar onde estaria o **outro** para o/a seu/sua leitor/a-espectador/a? Possivelmente na outra forma cultural, etnia, sexualidade, no outro gênero. Seria, talvez, tudo aquilo que não sou eu, ou tudo que não somos. Griselda Gambaro trabalha com o silêncio mascarado dos gritos de uma escrita destróçadora, que demole construções estabelecidas e cumpre o desejo de algo mais do que as transgressões possam operar: é a morte como desprendimento, a morte que se corporifica no silêncio de um grito ou na cegueira de um olhar.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BRANDÃO, Izabel F. O. Retecimentos do humor na poesia de Grace Nichols: um perfil do grotesco feminino em “Weeping Woman”. In HARRIS, Leila (Org.). **A voz e o olhar do outro**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2011, p. 15-26. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/vozolharoutro/volume002/002.pdf>. Acesso: 30 set. 2018.

CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. In: Brandão, Izabel; MUZART, Zahidé (orgs.). **Refazendo nós – ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Mulheres, 2003, p. 337-360.

CAVALCANTI, Ildney. Às margens das margens, o futuro do futuro: o espaço-tempo utópico em *Bidy of Glass*, de Marge Piercy. In: **Anais do “XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura”**. Ilhéus/Bahia, 2007, p. 1-13.

CAVALCANTI, Ildney. O amor em tempos distópicos: corpos utópicos em *The Stone Gods*, de Jeanette Winterson. **Revista Fronteira Z**, n.4, ano 2009, p. 1-12.

CONTRERAS, Marta. **Griselda Gambaro: teatro de la descomposición**. Chile: Ediciones Universidad de Concepción, 1994.

FUNCK, Susana. Prefácio. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). **O corpo em revista – olhares interdisciplinares**. Maceió: EdUfal, 2005, p. 7-8.

GAMBARO, Griselda. *Puesta en claro*. In: GAMBARO, Griselda. **Teatro 4**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008. [1974].

MAHONEY, Elisabeth. **Writing So To Speak: The Feminist Dystopia**. Tese de doutorado, University of Glasgow, 1994.

MENDOZA, Breny. La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano. In: **Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano** / Yuderkys Espinosa Miñoso (coord). - 1a ed. - Buenos Aires: En la Frontera, 2010, p. 29-36.

MOYLAN, Tom. Utopia e pós-modernidade: seis teses. Tradução Ari Denisson da Silva, Cleusa Barbosa e Ildney Cavalcanti. **Leitura – Literatura e Utopia**, n. 32, 2003.

MOYLAN, Tom. **Distopia: fragmentos de um céu límpido**. Tradução Felipe Benício, Pedro Fortunato e Thayrone Ibsen. Maceió: EdUfal, 2016.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Tradução Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SILVA, Laurenny A. Lourenço da. **O teatro de Griselda Gambaro**: grotesco feminino em três atos. Maceió: EdUfal/Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2017.

SWAIN, Tania. Meu corpo é um útero? In: STEVES, Cristina (Org.). **Maternidade e feminismo**: diálogos interdisciplinares. Florianópolis: Mulheres, 2007, p. 203-247.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

***Las Aventuras de la China Iron*, uma utopia contemporânea para o século XIX**

Karine Rocha

No ano de 1872, José Hernández publica *Martín Fierro*, livro cujo personagem que dá nome à obra tem uma existência oscilante entre herói e vilão. Em 1872, o público vê Martín Fierro abandonar a estância e partir para o deserto, deixando esposa e filhos. No século XIX, a sua esposa era a *china*⁸⁶. A china abandonou os filhos e deixou o marido descrente das mulheres. Em 2016, Gabriela Cabezón publica *Las aventuras de la China Iron*. O século XXI dá voz a esta mulher. Ela já não é simplesmente a china, agora é a China Josephine Iron. Tem nome, sobrenome e nos conta porquê abandonou a estância. Vai procurar Martín Fierro, descobrir o mundo, conhecer o deserto e a pampa, espaços negados para a mulher.

Em sua aventura, China Iron desfaz as ideias vigentes na sociedade sobre sexualidade, matrimônio e ideal de civilização. Ao se reencontrar com Martín Fierro, este a pede desculpas por toda a violência de gênero cometida e juntos constroem uma sociedade utópica. Nela, índios, gaúchos e europeus vivem em harmonia, livres do capitalismo, exercendo o amor livre e a sexualidade sem rótulos. O romance *Las Aventuras de la China Iron* nega o projeto de nação construído pelos intelectuais do século XIX para a América Latina, apontando caminhos para nos libertarmos de várias formas de opressão. Para este momento, nos debruçaremos como o romance trabalha as questões de gênero. Nos parece válido reconhecer a obra como romance histórico contemporâneo. É através

86 China era a designação usada para as mulheres indígenas. No entanto, os gaúchos argentinos também usavam esta mesma palavra para se referir a mulheres rurais e de sexualidade fora do controle social. Como o casamento legal não havia chegado ao campo, as esposas dos gaúchos eram consideradas concubinas aos olhos do Estado. Vale acrescentar ainda que não existe um equivalente masculino para esta palavra.

deste subgênero que a autora irá desconstruir Martín Fierro e nos apresentar a sua sociedade utópica.

Como é sabido, o século XX presenciou, dentro do meio literário, o surgimento de uma nova forma de diálogo entre a literatura e a história, conhecida como novo romance histórico ou romance histórico contemporâneo. Estas narrativas, surgidas com a pós-modernidade, tem por objetivo “edificar vastas estructuras interpretativas del largo tiempo latinoamericano y del largo espacio del continente” (RAMA, 1981, p. 11). A América Latina, de acordo com Magdalena Perkowska (2000), é um terreno fértil para esta nova forma de narrativa, por sua natureza híbrida e descentralizada, além da distopia surgida com as ditaduras militares e outros fracassos político-democráticos. A Argentina pode ter como marca temporal da inauguração do romance histórico contemporâneo a década de 1970.

Esta nova forma de romancear o passado traz para o público personagens considerados historicamente importantes, com a lição de que é a verdade histórica algo questionável. Ao se voltar para o passado, estas narrativas desmistificam os *Padres de Patria* e outros nomes que figuram como heróis nacionais. A dessacralização é feita através do resgate de personagens históricos jogados ao ostracismo, seja por questões étnicas ou de gênero. Esta perspectiva pode ser interpretada como tendo dois objetivos: o primeiro deles seria a humanização de homens petrificados pela história oficial como seres puramente justos, éticos e acima de qualquer suspeita. O segundo deles seria a revalorização daqueles sujeitos considerados ameaças sociais e contrários aos grandes feitos históricos do homem branco ocidental, tais como indígenas, negros e mulheres.

A China Iron é esta mulher jogada duplamente ao ostracismo social, primeiro por ser mulher, segundo por ser pobre e iletrada. Dentro do universo gauchesco, ser china significava não ter sequer uma identidade. No romance *China Josephine Iron* não conhecia o significado de ter um nome. Quando Liz lhe pergunta como se chama, a protagonista responde:

“La China”, conteste; (...) así me llamaba a puro grito aquella Negra a quien luego mi bestia enviudaría y así me llamaba él

cuando solía, cantó luego, irse “en brazos del amor a dormir como la gente”. Y también cuando quería la comida o las bombachas o que le cebara un mate o lo que fuera. (CABEZÓN, 2017, p. 22)

Pouco sabemos hoje sobre a existência destas mulheres da pampa. Os versos da literatura gauchesca nos dão pistas de que eram vistas como propriedade masculina. O homem feliz, cantado nos versos de Hernández, por exemplo, era aquele que possuía uma estância e uma mulher prendada, silenciosa e obediente. Sua existência era justificada através da gestação de uma prole masculina. Esta, garantiria ajuda laboral ao patriarca. Isto é tudo que sabemos. Nos documentos oficiais, nas listas das estancias do século XIX só figuram nomes masculinos.

Em *Mujeres argentinas - las chinas: representación, territorio, género y nación*, Diane Marre aponta como causas para o apagamento das chinas da história rio-platense o seu pouco valor mercantil, a exclusão dos subalternos para a narrativa nacional que se formava e o ideal de mulher pregado pela elite.

Las costumbres que se pretendía combatir eran las tendencias al amancebamiento, el nacimiento de hijos naturales que no hacía sino aumentar permanentemente, el abandono de los deberes de la mujer en la casa, la desatención de los hijos y la falta de escrúpulos, todos síntomas de la persistencia de costumbres salvajes e indecorosas. (...) Algunas mujeres eran la suma de todas las desviaciones y vicios. (MARRE, 2017, p. 129)

Em *Las aventuras de la China Iron* as mulheres pobres, que viviam nas estancias, nem sempre tinham um parceiro fixo. Tratadas como objeto, estas, muitas vezes eram roubadas, violadas e obrigadas a participar de orgias. Por ser um mero objeto, Martín Fierro apostou a China em um jogo de truco. Sendo vitorioso, levou o prêmio para casa, assim relata a protagonista. Quanto mais próximas do deserto, China Iron e Liz estavam, mais encontravam cenas de um cotidiano violento para estas mulheres. Como forma de se proteger, China Iron foi convencida por Liz a se vestir de homem. Desta forma, permaneceria protegida e protegida a história de amor vivenciada por elas.

Ao mencionarmos a forma de vida dada a estas mulheres, pensamos em como Martín Fierro pode ser considerado um herói nacional. O projeto Martín Fierro surgiu com o propósito de destoar do tom anedótico e pitoresco que se empregava aos gaúchos. José Hernandez cria Martín Fierro para reivindicar uma personalidade argentina menosprezada e condenar os abusos do poder liberal que transformaram os homens da pampa em um fora da lei. A defesa do gaúcho não encontrou eco entre seus contemporâneos. Apenas em 1913, este sujeito social perde o rótulo de barbárie para ganhar a roupagem de herói nacional.

Leopoldo Lugones começa uma série de palestras, posteriormente reunidas no livro *El payador*, defendendo o gaúcho como herói nacional por ter sido o único capaz de civilizar a Pampa. Daí Martín Fierro deve ser canonizado como a grande obra épica argentina.

Y no existe un sólo poema épico sin héroe masculino. La vida heroica es de suyo viril, porque en todo estado de civilización, la lucha por la libertad concierne al hombre. La misión de la mujer es conservar por medio del buen sentido y de la castidad, el bien adquirido. (LUGONES, 1944, p. 30)

O gaúcho é escolhido como herói nacional pelos intelectuais da elite porque agregava traços de identidade impossíveis de se encontrar nos indígenas. Pregavam que os índios eram preguiçosos, viciados, violentos e carregavam grande ódio contra o europeu civilizador. O gaúcho, no entanto, tinha a coragem e força física do indígena, mas também uma sensibilidade educada, inteligência, elegância, franqueza, lealdade, tornando-se o verdadeiro cavaleiro que representaria o homem rio-platense. Sobre a definição de Martín Fierro como herói da fundação mítica argentina, Beatriz Sarlo explica:

Esta fundación mítica de la nacionalidad extraía su fuerza del hecho de que los gauchos (en tanto población rural libre y pobre, no totalmente incorporada al mercado de trabajo pero empujada a él según las necesidades de la explotación rural, o reclutados para el ejército y destinados a la frontera con los indios), ya no

existían. La invención de Lugones era, entonces, doblemente oportuna: no comprometía a nadie en términos sociopolíticos y, al mismo tiempo, el gaucho podía postularse como símbolo de una esencia nacional amenazada por la inmigración. El poema de Hernández proveía así las bases de una reorganización mítica de la historia decimonónica y un modelo de identidad no menos imaginario. (SARLO, 1999, p. 32)

Interpretando a violência de Martín Fierro como atitudes de um modelo masculino a ser seguido, a elite consegue consolidar o poema como épica. Esta mesma violência, por outro lado, será encarada pelos imigrantes europeus, recém-chegados à Argentina e massacrados pela elite local, como um exemplo de insurgência social. Martín Fierro roubou, matou e se tornou um fora da lei porque a sociedade o oprimia. A violência que se cometia contra as mulheres não era vista como uma problemática por estar naturalizada.

Gabriela Cabezón, por sua vez, dará ao personagem heroico a tonalidade de alguém pouco digno. A China Iron sempre fará referência a seu marido através de expressões como *la bestia de Fierro*, *el borracho de mierda de Fierro*, *cobarde*, *charlatán*. É com esta ideia na cabeça que a China abandona a estancia para se encontrar. Abandonar a estancia é imprescindível, pois este espaço pode ser interpretado como o símbolo mais concreto da sociedade *criolla*. A estancia era onde se organizava o poder e a civilização ditada pelo homem. A China Iron viaja para a pampa e ao deserto para se conhecer e descobrir outras formas de ser no mundo. Encontramos em *La Traición de Rita Hayworth*, uma possível explicação para a China ter elegido estas terras e não a cidade:

El paisaje de la Pampa, que en realidad es la ausencia de todo paisaje, resulta una pantalla en blanco donde cada uno proyecta las fantasías que quiere. Ahí un chico que no puede aceptar la realidad por sentirla hostil cambia los términos y toma como realidad la ficción, ya sea la ficción del cine o la que le dicta su propia imaginación. (PUIG, s/d, p. 150)

É na ausência de paisagem que um novo mundo pode ser criado. Que mundo seria este? O/A leitor/a vai descobrindo a medida em que a protagonista do romance compreende que sociedade queria para si. Ao longo da narrativa, Liz mostra para a China que existem várias formas de identidade de gênero. As duas não são apenas duas mulheres embarcando em uma aventura, a China para fugir do mundo hostil em que vivia e a inglesa para encontrar seu marido que a esperava na fronteira. O mundo que lhe fora negado pelo homem lhe será apresentado por uma mulher. Além de lhe apontar a necessidade de ter um nome, como visto anteriormente, é Elizabeth quem lhe ensinará inglês, história e o exercício do pensamento. É uma mulher que falará para a China de tecnologia, capitalismo e formas de amar. É uma mulher que apresentará, também, o prazer pela primeira vez à protagonista.

Ao alcançarem a estância de um homem chamado Hernández, tal qual o criador do herói nacional, a China ouve rumores de que Martín Fierro está próximo. Também lhe é revelado que seu ex-marido vive uma história de amor com outro homem, seu companheiro Cruz.

No podía saber se era cierto, yo lo había tenido a Fierro encima mío lo suficiente como para saber que tan puto no era. Bien mirado, él me había tenido a mí y yo misma había estado horas antes debajo de una concha que me dejaba sin aliento si se le antojaba. (CABEZÓN, 2018, p. 121)

Em entrevista dada ao jornal argentino *Página 12*, Gabriela Cabezón diz que não tornou Martín Fierro gay com o intuito de atacá-lo. Ao contrário, deixou que este tivesse a oportunidade de se assumir e, ao abandonar o papel de um homem viril e másculo, pudesse, finalmente ser alguém mais leve e feliz. De acordo com a autora, esta possibilidade de leitura se encontra presente no poema do século XIX. Nele Fierro e seu amigo Cruz, ao matarem e se tornarem foras da lei, decidem construir uma casa e viver juntos, longe de qualquer pessoa que pudesse conhecê-los. Em *La vuelta de Martín Fierro*, Cruz adocece e o herói nacional abandona suas obrigações masculinas para se dedicar exclusivamente

ao cuidado do seu companheiro. Ao ver Cruz morto, Fierro lamenta, como se houvesse perdido o grande amor da sua vida, afirmando que *Faltó a mis ojos la luz / Tuve um terrible desmayo*.

O romance de Gabriela Cabezón dá ao herói mítico nacional a oportunidade de escapar do que hoje conhecemos por masculinidade hegemônica. Robert Cornell e James Messerschmidt afirmam que a masculinidade hegemônica, embora conviva com outros tipos de masculinidade, é tida como normativa.

Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens (CORNELL & MESSERSCHMIDT: 2013, p. 245)

Encontramos no conceito de masculinidade hegemônica as brechas necessárias para transformar um fora da lei em mito. É esta identidade que legitima a relação masculina com a violência e o crime. Barduni (2017) afirma que a guerra foi consolidada como o paraíso da masculinidade hegemônica. É neste terreno que as atrocidades são legitimadas através da defesa da pátria e da família. Isto se reflete no cânone ocidental através da leitura romântica de sujeitos que assassinavam e oprimiam indígenas, mulheres e negros. Nos tempos atuais, nos parece que tal imagem merece uma releitura, colocando, também, o homem como objeto de estudo, de maneira mais direta.

O homem honrado, como sabemos, foi socialmente construído para ser másculo, forte, racional, honesto, ético e provedor. O Martín Fierro da China Iron é o oposto. É um homem que abandona a família, bêbado, alcoólatra e bissexual. Todos estes atributos seriam o suficiente para desqualificar sua imagem pública diante dos pilares do patriarcado.

Martín Fierro é bissexual. A China Iron também se descobre bissexual. Talvez a eleição por esta identidade para os personagens do romance possa ser explicada através das teorias de Seffner. De acordo com o autor, a bissexualidade é um caminho para a liberdade, já que ela dissolve tanto o conceito de heterossexualidade quanto de homossexualidade. O ser humano não precisa

obrigatoriamente optar por uma ou outra forma de desejo. É possível mover-se entre as duas oposições binárias.

O problema que enxergamos aí está em esconder-se. Não existe liberdade quando algo é socialmente silenciado. Seffner (2016) trata as brechas encontradas como uma maneira de aliviar tensões. O sujeito bissexual pode desfrutar do privilégio social concedido ao homem que construiu uma família aos moldes da clausura patriarcal, mas também terá seus momentos de esquecimento da opressão que alimenta. Martín Fierro não é feliz. Viver clandestinamente este outro amor o tornou motivo de piada e era uma justificativa para as violências que cometia contra a sua mulher. A China era encarada como um obstáculo a sua felicidade. Apenas no final do romance, o herói argentino irá entender que o verdadeiro inimigo eram os donos do poder, que manipulam vidas em prol de seus interesses. Fierro finalmente cantará a China em seus versos:

¡Ay, Chinita de mi vida!
 Tanto le pedí yo a Dios
 Que me riuna con vos
 Para pedirte perdón
 Y para hacerte mi amiga,
 China de mi corazón.
 (...)

Yo te digo Josefina,
 Qué lindo nombre tenés,
 Que sé bien que te hice mal.
 Tanto mal sufrí también
 Que me vas a perdonar
 Nomás mi oigás confesar
 (p. 158)

Andaba flaco, mi China
 Como galgo de carrera

En época de Cuaresma:
Dicía que hacíamos Argentina
El malino coronel.
Le hacíamos la estancia a él.
(CABEZÓN, 2018, p. 160)

Enquanto o Martín Fierro petrificado pelo cânone usa os poucos versos onde aparece a palavra *mujer* para menosprezá-la, rotulando de pouco confiável, o novo Fierro pede perdão. Mas que isto, se confessa fragilizado, sofrido, vítima do próprio projeto de masculinidade. Fierro nega a masculinidade hegemônica e o projeto de nação ao qual achava que era figura importante. A China também não aceita mais voltar para a realidade que lhe fora dada na estância. Liz e o seu marido se recusam a voltar para a Inglaterra civilizada e moderna que não aceita outras formas de amar. É preciso ir para mais longe. É preciso se afastar de uma sociedade monogâmica, que abre espaço para uma maior liberdade sexual apenas em momentos de embriaguez. A lucidez desta sociedade só gera violência, como nesta passagem que narra o despertar da estancia de Hernández depois de uma noite de festa:

¡Perra puta so vo, china de mierda! Los gritos llegaban de a poco, según iban recuperando la cabeza los primeros y empezaban a ver con quién, arriba de quién, debajo de quién, al costado de cuántos, se habían desvanecido sus esposas. Gritaban más ellos, las chinas menos, pero no faltaron los cállate vos maricón que te vi bien a noche o hija de puta me robaste el marido. Cuánto matrimonio roto hubo ese día en Las Hortensias (...) (CABEZÓN, 2018, p. 128)

Episódios como este são colocados ao longo da narrativa como forma de mostrar as falácias do relacionamento monogâmico imposto pela sociedade. Em *El Amor Libre (Eros y Anarquía)*, Oswaldo Baigorria (2006), na introdução, afirma que a razão e a experiência já nos prova que a fidelidade é algo impossível. Isto, no entanto, é por nós abafado por estarmos presos a ideia de monogamia e de posse

do corpo do outro. Ideias estas muitas vezes explicadas pela lógica da propriedade privada. O sentimento de posse tenta não ouvir que o amor só pode existir se for livre, que o desejo múltiplo não elimina o amor que se sente por alguém.

A forma tradicional dos relacionamentos amorosos figura entre as principais causas de homicídios em países que vivenciam períodos de ausência de guerra. O trecho do romance que selecionamos acima é finalizado com o assassinato de algumas mulheres por seus companheiros por terem participado de uma orgia. Outros casos de feminicídios aparecem no romance, como o da professora inglesa que não queria manter relação com os gaúchos. Esta foi violentada antes de ser assassinada. Para a China Iron, Martín Fierro, Liz e seu esposo, a vida dos estanceiros, assim como a vida na Inglaterra e em Buenos Aires, estava doente. Todas as amarras do patriarcado, que conseguem sobreviver por gerações, sufocavam. Esta forma de vivenciar o amor era o oposto da liberdade que este sentimento pede.

Juntos, os quatro personagens decidem ir mais adentro da pampa argentina. Seguem com Rosa, outro gaúcho que enxergava no amor livre um caminho para se construir uma sociedade mais justa. Chegam em terras habitadas por indígenas. Estes, considerados selvagens, costumavam aceitar em suas comunidades os gaúchos que fugiam. Em *Las aventuras de la China Iron*, os personagens conseguem criar, junto com os indígenas, este espaço utópico.

Nosotros mismos vivimos también así: yo, en la casa que ya es nuestra con Kauka pero puedo dormir y amanecer en cualquier otra, donde me sorprenda el cansancio, donde me rinda el sueño por la noche; si no es al lado de mi guerrera puede ser al lado de Liz que me recibe con sus curries y sus cuentos muchas tardes y muchas noches me retiene en su cama, en el de Rosa (...) duermo con mis amores yo (...) (CABEZON, 2018, p. 179)

Novamente Baigorria (2006) ao expor algumas bases do amor livre afirma que a possibilidade de se ter várias relações nos daria uma nova educação sentimental. Ao recordar Malatesta, Baigorria (2006) nos lembra que sempre

estamos apaixonados por várias pessoas ao mesmo tempo, mas este amor tem diferentes intensidades e propósitos. Os anarquistas do século XIX, ao apostarem em uma forma livre de amor, acreditavam que seria possível destruir a família jurídica e assim ter uma sociedade com alicerces mais sólidos e pacíficos.

Para Emma Goldman (apud BAIGORRIA, 2006) o matrimônio e o amor não tem nada em comum. Isto se explica porque o casamento é um acordo econômico que em nada favorece a mulheres. O casamento tradicional é um seguro que a mulher paga com sua perda de identidade e de vida privada. Para ela, se faria urgente que a união fosse legitimada apenas pelo afeto. Este, inclusive, seria a medida que também determinaria o fim da relação. Só assim teríamos o fim dos assassinatos por acreditar que o outro é algo que se possui, seria o fim dos adultérios, considerada a forma mais indigna do amor, o fim dos preconceitos e da hipocrisia. Para o século XXI, acrescentaríamos que este também seria um caminho para vivenciar as diversas formas de identidade sexual livremente.

Aqui cabe a pergunta se somos capazes de um dia darmos tamanha liberdade ao amor e a nós mesmos. A China Iron parece nos responder tal inquietação no fim de sua narrativa:

Hay que vernos pero no nos van a ver. Sabemos irnos como si nos tragara la nada: imagínense un pueblo que se esfuma, un pueblo del que pueden ver los colores y las casas y los perros y los vestidos y las vacas y los caballos y se va desvaneciendo como un fantasma: pierden definición sus contornos, brillos sus colores, se funde todo con la nuble blanca. (CABEZÓN, 2018, p. 185)

Juan Mattio (2018), ao analisar as personagens do romance de Gabriela Cabezón, conclui que é preciso nos reinventarmos para vivermos o futuro. Esta parece ser a mensagem que a China nos deixa. Precisamos adentrar em nosso deserto, nos desbravar, nos permitir assumir que as estruturas atuais não suportam a felicidade. Precisamos nos reinventar coletivamente para construirmos uma sociedade mais pacifista e menos infeliz. Se o amor livre é um dos caminhos para isto, não sabemos. Gabriela Cabezón diz que tampouco o sabe e que seu

romance não foi feito para dar uma resposta para a sociedade. O seu romance está aí para nos inquietar e pensar em como seguimos no erro. Tendo em conta os tempos atuais, onde o ódio e o preconceito decidiram não permanecer calados, provavelmente a comunidade do Martín Fierro seguirá como uma utopia, que do nosso lugar é pouco nítida e longe do nosso alcance.

Referências

ASTESANO, Eduardo. **Bases históricas de la doctrina nacional**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973.

BAIGORIA, Oswaldo. **El amor libre. Eros y Anarquía**. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2006.

BARDUNI, Jairo. **Masculinidades**: Um jogo de aproximações e afastamentos. O caso do jornal estudantil O Bonde. 2017. 214f. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Juíz de Fora, 2017.

CABEZÓN, Gabriela. **Las aventuras de la China Iron**. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018.

CONNEL, Robert. MESSERSCHMIDT, James. **Masculinidade hegemônica**: repensando o conceito. Disponível em: www.scielo.br. Acessado em: 16/09/2018.

LUGONES, Leopoldo. **El payador**. Buenos Aires: Edición Centurión, 1944.

MARRE, Diana. **Mujeres argentinas - las chinas**: representación, territorio, género y nación. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2017.

MATTIO, Juan. **La China Iron**: una utopía del siglo XIX. Disponível em: www.sonambula.com.ar. Acessado em: 18/09/2018.

PERKOWSKA, Magdalena. **Historias híbridas**. La nueva novela histórica latinoamericana. Madrid: Iberoamericana, 2008.

PUIG, Manuel. **La traición de Hita Hayworth**. Disponível em: www.elortiba.org. Acessado em: 10/09/2018.

RAMA, Angel. **La novela en América Latina**. Panoramas 1920 – 1980. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 1981.

SARLO, Beatriz. **Un escritor en las orillas**. Buenos Aires, Ariel, 1999.

SEFFNER, Fernando. **Derivas da masculinidade: representação, identidade e diferença no âmbito da masculinidade bissexual**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

TEJERA, Luis Q. **Martín Fierro en el marco de la literatura gauchesca**. Disponível em: www.biblioteca.org.ar. Acessado em: 12/09/2018.

VIOLA, Liliana. **Aquí me pongo a contar**. Página12. Buenos Aires, 27/10/2017. Soy. Disponível em: www.pagina12.com.ar. Acessado em: 16/09/2018.

Organizador@s & colaborador@s

Luciana Calado Deplagne é professora associada do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras, atuando nas linhas de pesquisa “Estudos Culturais e de Gênero” e “Estudos Medievais”. Possui doutorado em Teoria da Literatura pela UFPE, com estágio doutoral na Université Blaise-Pascal, em Clermont-Ferrand, França, e pós-doutorado na Universidade Nova de Lisboa. É membro do GT Mulher na Literatura, na linha “Resgate”. É coordenadora do Grupo Christine de Pizan, certificado pelo CNPq em 2007, e vice-líder do grupo “Estudos de gênero na literatura e cultura: campos de tensão e produção”, liderado por Liane Schneider. É tradutora de *A Cidade das Damas*, de Christine de Pizan, publicada pela Editora Mulheres, em 2012, e do ensaio “O riso da Medusa”, da crítica feminista Hélène Cixous, publicado em 2017, na coletânea *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*, organizada por Ildney Cavalcanti, Izabel Brandão, Claudia de Lima Costa e Ana Cecília Lima.

Ildney Cavalcanti possui graduação em Letras pela Ufal, mestrado em Letras – Inglês pelo Programa de Pós-graduação em Inglês da UFSC, doutorado em English Studies pela University of Strathclyde (Glasgow, Escócia) e pós-doutorado em Cardiff University. Participou do quadro da Diretoria da Anpoll, da Abrapui e foi coordenadora do GT A Mulher na Literatura. É pesquisadora interessada nos utopismos e distopismos da literatura e da cultura, com ênfase nas literaturas contemporâneas em inglês, nos estudos de gênero, nas leituras feministas e nos estudos *queer*. Iniciou as atividades do grupo de pesquisa Literatura & Utopia (PPGLL, Fale/Ufal), que coordena desde 2000. Seu trabalho recente mais relevante é a co-organização do volume *Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas 1970-2010* (2017), com Izabel Brandão, Claudia de Lima Costa e Ana Cecília Lima.

Ana Claudia Aymoré Martins é mestre em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1995) e doutora em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003). Atualmente é professora associada do curso de História e do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPGLL) da Universidade Federal de Alagoas e pesquisadora na área dos estudos literários, com ênfase nas relações entre literatura e história, nos estudos da utopia e em questões de gênero e sexualidade, atuando como líder do grupo de pesquisa História e construção literária na prosa brasileira (LiterHis) e integrante dos grupos de pesquisa Literatura & utopia e História, gênero e sexualidade (GEPHGS).

Anunciata Sawada é Coordenadora Adjunta da Pós-Graduação em Ciência, Arte e Cultura na Saúde, do Instituto Oswaldo Cruz / Fundação Oswaldo Cruz; Doutoranda e Mestre em Ciências pela Pós-Graduação em Ensino em Biociências e Saúde, do Instituto Oswaldo Cruz; Especialista em Ciência das Arte pela Universidade de Arte de Kyoto - Japão; Bacharel em Educação Artística e Museologia pela UNIRIO. Desenvolve pesquisa na área de Ciência e Arte, com produção na área de Ficção Científica e Ensino de Ciências.

Elton Luiz Aliandro Furlanetto possui graduação (bacharelado e licenciatura) em Letras Inglês e Português pela Universidade de São Paulo (2005). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: ficção científica, literatura norte-americana, crítica dialética, utopia, tradução literária e escrita criativa. É mestre em Estudos Literários em Inglês com enfoque na Ficção Científica e Utopia (2010); e doutor na mesma área pela USP (2015). Estudou a utopia e a politização da arte, com bolsa sanduíche da CAPES, na University of Florida. É professor da Universidade Nove de Julho, onde trabalha com as turmas de Tradutor/Intérprete e Letras, enfocando principalmente as questões da língua e literatura em inglês e a tradução literária. Pesquisador do GREAT - Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução e do Literatura & Utopia.

Fabiana Gomes de Assis é doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, no qual vem desenvolvendo uma pesquisa no campo das utopias *queer*, especificamente no que diz respeito às narrativas contemporâneas oriundas tanto do cinema quanto da literatura e produzidas nas línguas portuguesa, inglesa e espanhola. Possui mestrado em Estudos Literários com trabalho intitulado “Entre texturas e tessituras: construções identitárias de gênero em *Orlando: a biography*, de Virginia Woolf” (2014) e graduação em Letras/Português (2011) pela mesma instituição, com trabalho sobre Clarice Lispector. Tem experiência na área de Letras, especialmente no que diz respeito às interfaces entre Literatura, Cinema, Cultura, Estudos Críticos da Utopia, Estudos de Gênero e *Queer*.

Joan Haran desenvolve pesquisa com apoio institucional da Marie Skłodowska-Curie Global Research Fellowship nas universidades de Cardiff e de Oregon. Ela propõe pesquisa nas intersecções entre três disciplinas (Estudos de Gênero e Feminismo; Estudos Culturais; Estudos da Ciência e Tecnologia), por vezes denominando a área ‘Estudos Culturais Feministas da Tecnociência’, mas preferindo atualmente trabalhar sob o signo de ‘Feminismos de Ficção Científica’ (‘Science Fiction Feminisms’). Sua atual pesquisa, subsidiada pela European Commission, desenvolve o conceito de ‘imaginativismo’ (‘imaginactivism’) por meio da exploração das formas pelas quais comunidades interpretativas e ativistas são formadas, inspiradas e/ou revigoradas por produções culturais artísticas e ficcionais. Seu livro, intitulado *Genomic Fictions: Genes, Gender and Genre*, será lançado em breve pela University of Wales Press.

Isabela Cabral Félix de Sousa é psicóloga pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Doutora em Educação Internacional / Intercultural pela University of Southern California, onde defendeu uma tese sobre o empoderamento feminino através da educação em saúde reprodutiva. Fez pós-doutorado em Demografia na Università degli Studi di Roma La Sapienza, desenvolvendo uma pesquisa

sobre a integração social e o empoderamento de migrantes brasileiras na Itália. É pesquisadora em Saúde Pública da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV) e docente da Pós-Graduação em Ensino em Biociências e Saúde no Instituto Oswaldo Cruz (IOC) da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). Coordenou nesta instituição o Laboratório de Iniciação Científica na Educação Básica (Lic-Provoc) de 2015 a 2017 e coordena desde 2014 o grupo de pesquisa Estudos Comparados em Formação Científica. É também pesquisadora associada ao Núcleo Interdisciplinar de Estudos Migratórios (NIEM).

Karine Rocha é doutora em Teoria da Literatura pela UFPE (2014), e agora realiza o pós-doutorado pela UBA. Atua como professora de literatura hispano-americana no Departamento de Letras da UFPE, além de compor o quadro docente do PPGLetras, da mesma instituição. É Coordenadora do Núcleo de Pesquisa Mulher, Literatura e Sociedade, membro do Grupo de Pesquisa Cristine de Pizán e do GT A Mulher na Literatura. Dedicar-se ao estudo e resgate de escritoras, tendo publicado o livro *Reescrever a mulher: Alfonsina Storni e a experiência feminina na vanguarda portenha*.

Laureny Aparecida Lourenço da Silva é professora adjunta na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Atua na área de Espanhol, com ênfase no ensino de Língua Espanhola e de suas Literaturas. Coordena o Grupo de Estudos “Mulheres na Literatura Latino-Americana” com orientandos/as de Iniciação Científica na graduação de Letras/Espanhol. É doutora em Estudos Literários pela UFAL (2014), mestre em Estudos Literários (2008) e graduada em Letras (2005) pela UFMG. Desenvolve pesquisa na área de literatura de autoria feminina e literatura dramática. Atualmente é supervisora dos cursos de Espanhol no Centro de Extensão - CENEX/FALE e editora na Revista *Caligrama Fale/UFMG*.

Lucia de La Rocque é Bacharel em Ciências Biológicas e em Letras pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Mestre em Biologia pela Universidade Estadual do Rio

de Janeiro e em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, é Doutora em Ciências pelo Instituto de Biofísica da UFRJ. Realizou pós-doutorado na área de Antropologia, Gênero e Ciência na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É Pesquisadora do Instituto Oswaldo Cruz, na Fundação Oswaldo Cruz, e Professora Adjunta de Literatura Inglesa na UERJ. Faz parte do corpo docente do curso de Pós-Graduação em Ensino de Biociências e Saúde, do Instituto Oswaldo Cruz na Fiocruz, assim como do curso de Pós-Graduação em Letras, na UERJ. Atua principalmente nos seguintes temas: Gênero, Ciência e Saúde na Literatura, e Literatura e outras Mídias na Educação em Ciência.

Melissa Cristina Silva de Sá é doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa na UFMG e mestra em Estudos Literários pela mesma instituição. Desde 2010 pesquisa distopias escritas por mulheres com foco em narrativas publicadas no século XXI. É membro co-fundadora do Núcleo de Estudos de Utopismos e Ficção Científica da UFMG e professora de língua inglesa e suas literaturas no Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG). É também autora de textos ficcionais, incluindo a série distópica *Metrópole*, dedicada ao público jovem.

Raffaella Baccolini ensina Estudos de Gênero e Literaturas Inglesa e Norte-Americana na Universidade de Bologna, Campus Forlì. Ela já publicou vários artigos sobre distopia e ficção científica, literatura sobre trauma, literatura de autoria feminina, memória e literatura modernista. É autora de *Tradition, Identity, Desire: Revisionist Strategies in H. D.'s Late Poetry* (Patron, 1995) e editou vários volumes, entre os quais estão *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (com Tom Moylan, Routledge, 2003); *Le prospettive di genere: discipline, soglie, confini* (BUP, 2005); *Utopia, Method, Vision: The Use Value of Social Dreaming* (também com Tom Moylan, Peter Lang, 2007); *Humor and Gender: Interdisciplinary and International Perspectives* (com D. Chiaro, Routledge, 2014); e a nova edição de *Demand the Impossible* (Peter Lang, 2014), de Tom Moylan. Atualmente está trabalhando com a ideia de gentileza como um ato político.



Este livro foi diagramado pela Editora UFPB em 2019, utilizando a fonte Chaparral Pro. Impresso em papel Offset 75 g/m² e capa em papel Supremo 250 g/m².

A literatura de autoria feminina sonha utopias e anuncia distopias gendradas e com notável teor feminista. O presente volume retoma o pensamento utópico e distópico feminista, conforme transfigurado ficcionalmente e metaforizado por autoras e por um autor que, apesar de oriundas/o de espaços-tempos diversos, esboçam mundos alternativos, seja por meio da construção ficcional de mundos desejados ou de mundos temidos, sendo que geralmente ambos encontram-se imbricados. Pensada numa perspectiva crítica feminista, esta publicação situa-se na interface entre os Estudos de Gênero, os Estudos Culturais, os Estudos Críticos da Utopia e os Estudos *Queer*, e propõe olhares críticos sobre as formas pelas quais as dimensões estéticas e políticas se desenham, de modo a questionar o aqui e agora, as ontologias e epistemologias rígidas e cristalizadas. Interessa-nos perscrutar os escritos literários em seus vieses utópicos e distópicos, observando as formas, funções, conteúdos e trânsitos da utopia, a partir de um profundo senso de que pensar a utopia/distopia na contemporaneidade é uma urgência.

ISBN 978-85-237-1454-3



9 788523 714543